

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

***ВІД ДЖЕРЕЛ УКРАЇНСЬКОГО
ЄВРОПЕЇЗМУ***

*До 90-річчя від Дня народження
професора Володимира Матвійшина*

Івано-Франківськ
2025

УДК 821.161.2.091-92(4)

В 42

*Рекомендовано до друку вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(протокол № 07 від 26 травня 2025 р.)*

Рецензенти:

Оксана Гальчук – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Ольга Харлан – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету (м. Запоріжжя)

Денис Чик – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри іноземних мов і методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка

Головні редактори:

Іванна Девдюк – доктор філол. наук, професор

Наталія Яцків – кандидат філол. наук, професор

**Від джерел українського європеїзму: до 90-річчя від
В 42 Дня народження професора Володимира Матвіїшина :**
колективна монографія / за ред. І. Девдюк, Н. Яцків. Івано-
Франківськ: Видавництво «Нова Зоря», 2025. 388 с.

ISBN 978-966-640-585-5

Монографія присвячена осмисленню витоків українського європеїзму крізь призму наукової спадщини професора Володимира Матвіїшина – одного з провідних українських дослідників у галузі порівняльного літературознавства. Книга об'єднує різноаспектні студії з компаративістики, у яких розкрито європейські контексти української літератури, її модерні ідентичності, постколоніальні наративи й міжкультурні зв'язки. Видання засвідчує тяглість і життєздатність наукової школи В. Матвіїшина та окреслює перспективи розвитку українського європеїзму в сучасних умовах глобалізації й культурної деколонізації.

Книга адресована фахівцям у галузі філології, викладачам, аспірантам, студентам гуманітарних спеціальностей, а також усім, хто цікавиться історією й теорією української літератури в європейському контексті.

УДК 821.161.2.091-92(4)

ISBN 978-966-640-585-5

© Девдюк І. В., 2025

© Яцків Н. Я., 2025

© Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника, 2025



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	7
РОЗДІЛ 1. <i>Наталія Якуів, Іванна Девдюк.</i> Європейські обрії літературознавчого доробку професора В. Матвійшина.....	12
РОЗДІЛ 2. <i>Ярема Кравець.</i> Володимир Матвійшин – один із грона українських компаративістів (до 90-річчя науковця).....	19
РОЗДІЛ 3. <i>Роман Голод.</i> «Науковий реалізм» Івана Франка як індивідуально авторський і національний варіант літературного натуралізму.....	30
РОЗДІЛ 4. <i>Іванна Девдюк, Тетяна Марчук.</i> Модерна драма в Україні та США: етапи становлення, культурні контексти.....	51
РОЗДІЛ 5. <i>Тамара Ткачук.</i> Типологія моделювання характерів у творчості С. Пшибишевського, В. Винниченка, В. Пачовського.....	72
РОЗДІЛ 6. <i>Данило Рега.</i> To the origins of Futurism and its influence on Ukrainian and other national variants of Futurism	96
РОЗДІЛ 7. <i>Ірина Спатар.</i> Аксіологічні вектори життя і творчості Олени Пчілки та Елізи Ожешко в контексті емансипаційних тенденцій	108
РОЗДІЛ 8. <i>Тетяна Гуляк.</i> Жанрова парадигма жіночого детективного роману	122
РОЗДІЛ 9. <i>Ірина Малишівська, Інна Лісовська.</i> Український літературний екзистенціалізм: впливи та прояви.....	143
РОЗДІЛ 10. <i>Світлана Кобута.</i> Антиколоніальні мотиви у творчості Джорджа Орвелла та Івана Багряного: компаративний аспект	163
РОЗДІЛ 11. <i>Наталія Мочернюк.</i> Образ Кассандри в поетичній творчості Нью-Йоркської групи й	

шістдесятників	181
РОЗДІЛ 12. <i>Роман Піхманець.</i> Франкова Фаустіана: сторінки взаємин Івана Франка з Ольгою Рошкевич (Озаркевич) та Анною Павлик.....	195
РОЗДІЛ 13. <i>Степан Хороб.</i> Творчість Станіслава Вінценза в контексті української прози про Гуцульщину: типологія фольклорно-міфологічного мислення.....	231
РОЗДІЛ 14. <i>Алла Мартинець.</i> Демонологізація образів у прозі Дари Корній і Катержини Тучкової (на прикладі романів «Гонимарник» і «Житковські богині»).....	245
РОЗДІЛ 15. <i>Ольга Бігун.</i> Жанрові маркери чикліт у романі Елізабет Гілберт “City of Girls”.....	263
РОЗДІЛ 16. <i>Зоряна Лановик, Мар’яна Лановик.</i> «Ноктюрн» Богдана Лепкого: поетика «Темних часів» зламу віків	279
РОЗДІЛ 17. <i>Олена Тереховська, Юлія Ленько.</i> Інтермедіальність як чинник моделювання художньої дійсності у прозі Мюріел Спарк (на прикладі роману «На публіку»)	301
РОЗДІЛ 18. <i>Євгеній Лєньохін.</i> The body “conceptology” of Mykola Khvylovy: the case study of the story “The Government Inspector”.....	318
РОЗДІЛ 19. <i>Лілія Приймак.</i> Михайло Павлик – перекладач творів західноєвропейського красного письменства.....	335
РОЗДІЛ 20. <i>Лілія Богачевська, Наталія Якуів.</i> Comparative literary aspect of Ukrainian translations of Ch. Dickens’s “Christmas Carol in Prose” by Ivan Andrusiak and Alexandr Mokrovolsky.....	352
РОЗДІЛ 21. <i>Наталія Косило, Наталія Венгринович.</i> Translation and editing: how to achieve maximum efficiency	367
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	383

ПЕРЕДМОВА

Представлена колективна монографія, приурочена до 90-річчя від дня народження Володимира Матвійшина, має глибоке символічне й наукове підґрунтя. Вона безпосередньо перегукується з фундаментальною працею професора «Український літературний європеїзм» (Київ, 2009), яка стала підсумком багаторічних досліджень науковця, присвячених складним і різноплановим зв'язкам української та європейської словесності. У книзі автор доводить, що саме «взаємозустрічні процеси сприяли вплетенню українського письменства в європейський культурний процес», а відтак зумовили формування «багатоаспектного явища – українського літературного європеїзму» (с. 2). Простежуючи розвиток цього явища в XIX–XX ст., Володимир Матвійшин наголошує на активній ролі української літератури, яка не обмежувалася пасивним сприйняттям чи запозиченням чужих традицій, а виступала повноправним і самобутнім учасником світового культурного простору. Саме такий підхід визначає концептуальні засади запропонованого видання, спрямованого на поглиблене осмислення витоків і форм українського європеїзму в літературі й культурі. У поданому ракурсі книга є органічним продовженням і творчим розгортанням наукових пошуків вченого-компаративіста.

Структура колективної монографії вибудована за принципом наукової мозаїки, у якій поєднуються індивідуальні дослідницькі голоси, формуючи загальну картину сучасної компаративістики. Тут зібрані праці учнів, аспірантів та колег професора В. Матвійшина, які розвивають проблематику порівняльного літературознавства в різних аспектах: від типологічних паралелей і генетичних контактів до аналізу складних процесів міждіалогового діалогу.

Видання відкривають вступні розвідки, присвячені постаті Володимира Матвійшина – одного з провідних представників порівняльного літературознавства в Україні. У них акцентовано внесок вченого-компаративіста в інституційну розбудову цієї галузі літературознавства, а також на вихованні покоління дослідників, котрі нині розвивають і поглиблюють його інтелектуальну спадщину.

Далі монографія розгортається навколо кількох ключових тематичних блоків. Найбільш розлого у ній представлені студії, зосереджені на контактній-генетичній зв'язках і типологічних сходженнях українського та зарубіжного письменства XIX–XXI століть. Тут простежено і безпосередні міждіалогові впливи, і подібності,

зумовлені спільними культурно-історичними умовами. Важливою складовою цього блоку є переосмислення традиційних уявлень про жанрову й стильову палітру українського письменства. Так, Роман Голод у розділі «“Науковий реалізм” Івана Франка як індивідуально авторський і національний варіант літературного натуралізму» аргументовано доводить, що концепція Івана Франка, яка поєднує соціально-науковий аналіз із художнім зображенням дійсності, не поступається західноєвропейським і північноамериканським зразкам натуралізму. Дослідник наголошує, що український варіант цього напрямку має власну ідейно-естетичну логіку, пов’язану з національним відродженням і просвітницькими завданнями, а отже, спростовує тезу про «неповноту» літературних форм у вітчизняній традиції. Вектор міжлітературних перегуків продовжують Іванна Девдюк і Тетяна Марчук, висвітлюючи жанрово-стильові трансформації «нової драми» в Україні та США на зламі XIX–XX століття. Синхронне зіставлення цих двох контекстів дає змогу виявити творчу автономію української «нової драми», яка вибудовує самобутній художній простір і водночас органічно вписується у світовий модерністський дискурс. До модерністських пошуків органічно долучається праця Тамари Ткачук, присвячена порівняльному вивченню характерологічних моделей у творах С. Пшибишевського, В. Винниченка й В. Пачовського. Дослідження виявляє спільні риси в побудові конфліктів і психологічному портретуванні персонажів, водночас вказуючи на відмінності у концепції особистості, що відображають специфіку різнонаціональних літературних шкіл. Широкий європейський контекст має праця Данила Реги, присвячена вивченню національних варіантів футуризму. Автор розглядає витoki цієї течії в Італії та окреслює її вплив на українську, французьку, німецьку та англійську літератури, акцентуючи на спільних художніх рисах і відмінностях, зумовлених відповідними культурними середовищами. Жіночий емансипаційний дискурс постає предметом студії Ірини Спатар, яка порівнює художнє втілення ідей свободи й самореалізації у творчості Елізи Ожешко та Олени Пчілки. Попри різний культурний і національний ґрунт, обидві письменниці формують схожі моделі жіночої суб’єктності, де поєднано суспільну активність з індивідуальною моральною автономією. Власний ракурс на жіночу творчість пропонує Тетяна Гуляк, показуючи, як класичні схеми детективу поєднуються з постмодерністськими прийомами, містичними мотивами та соціально-психологічними аспектами. На цьому тлі авторка увиразнює специфіку українського жіночого детективу та демонструє його інтеграцію у світовий літературний контекст.

Поступове зміщення фокусу до філософських вимірів літератури

демонструє студія Ірини Малишівської та Інни Лісовської, сфокусована на вияві екзистенціалістських ідей у художньому мисленні українських письменників XX століття. Авторки простежують, як у творчості В. Домонтовича, Ю. Косача, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Хвильового, а згодом і шістдесятників екзистенційні мотиви свободи, вибору та абсурдності буття набували національної своєрідності, зберігаючи зв'язок з європейською філософською традицією. У розділі Світлани Кобути екзистенційна проблематика розгортається в новому, соціально забарвленому ключі. Дослідниця висвітлює антиколоніальний дискурс у творчості Івана Багряного та Джорджа Орвелла, звертаючи увагу на особливості художньої актуалізації концептів свободи й спротиву в різнонаціональному дискурсі.

Наступний тематичний зріз монографії реалізується через імагологічні та рецептивно-типологічні підходи. Вони відкривають можливість простежити, як ключові образи світової культури інтегруються в український поетикальний дискурс. У цьому контексті розгортається дослідження Наталії Мочернюк, сфокусоване на особливостях репрезентації образу Кассандри в українській поезії XX століття. Авторка доводить, що цей міфологічний символ, інтегрований у драматургію Лесі Українки, отримав широку рецепцію у поезитці Нью-Йоркської групи та шістдесятників, набуваючи різних форм функціонування. Праця виявляє глибоку вкоріненість української літератури в європейській культурній традиції та водночас її здатність переосмислювати античні архетипи в національному ключі. Перспективу цього напрямку розвиває Роман Піхманець у розділі, зверненому до Фаустіани Івана Франка. Аналізуючи фаустівський дискурс крізь призму особистісних переживань митця та духовно-психічних трансформацій, дослідник показує, що для Франка «Фауст» Гете – не лише об'єкт перекладу й інтерпретації, а й глибокий герменевтичний ключ до осмислення власних духовних криз і екзистенційних пошуків. У ширшій порівняльно-типологічній перспективі міфологічна проблематика постає в студії Степана Хороба, присвяченій творчості Станіслава Вінценза в контексті української прози про Гуцульщину. Порівнюючи тетралогію Вінценза «На високій полонині» з творами М. Коцюбинського, Г. Хоткевича, Р. Єндика й М. Ломацького, автор доводить, що спільність художнього бачення зумовлена фольклорно-міфологічною стихією Карпат, яка однаково живить польську й українську традиції, зберігаючи при цьому їхню національну самобутність. Ця лінія органічно продовжується у праці Алли Мартинець, де міфопоетичний аспект осмислюється вже на матеріалі сучасної літератури. Дослідниця порівнює демонологічні образи у прозі Дари Корній і Катаржини

Тучкової, простежуючи, як традиційні персонажі слов'янської демонології (Гонимарник, Віли, Баби) трансформуються в новітніх художніх контекстах. Загалом, представлений у монографії міфопоетичний вектор засвідчує багатшаровість української літератури, її історичну тяглість та здатність інтегрувати різномірні культурні коди.

Апелювання до подібних форм діалогу з культурною традицією органічно відкриває ширший вимір міжмистецьких і міжжанрових кореляцій. Саме тут актуалізуються сучасні підходи, що ґрунтуються на інтермедіальності та інтертекстуальності як важливих інструментах аналізу жанрово-стильових інновацій і художніх стратегій. Показовою є праця Ольги Бігун «Жанрові маркери *чикліт* у романі Елізабет Гілберт “City of Girls”», де жанр чикліт осмислюється формою постфеміністського жіночого роману. Авторка висвітлює його витоки в британській та американській прозі, наголошуючи на специфічних наративних і стильових маркерах, що поєднують інтертекстуальні аллюзії з популярними медіа-образами мегаполісного життя. Зоряна та Мар'яна Лановик у розділі «“Ноктюрн” Богдана Лепкого: поетика “темних часів” зламу віків» простежують становлення музичного жанру ноктюрну в українській літературі *fin de siècle*: від його фольклорних витоків та романтичних зразків до модерністських інтерпретацій І. Франка, Лесі Українки та «молодомузівців». Особливий акцент зроблено на творчості Б. Лепкого, художній світ якого виявляє типологічну близькість до музичних творів Ф. Шопена. Дослідження також супроводжується паралелями з живописом (І. Айвазовський, А. Куїнджі, А. Беклін), що підкреслює синтетичний характер жанру. Інтермедіальність як чинник моделювання художнього простору аналізують Олена Тереховська та Юлія Ленько на прикладі роману Мюріел Спарк «На публіку», показуючи, як залучення кінематографічних та архітектурних кодів формує поліфонічну поетику й відкриває простір для авторських експериментів.

Далі акцент в монографії переміщено на антропологічний вимір літератури, увиразнений у праці Євгенія Лепьохіна «Тілесна «концептологія» Миколи Хвильового: оповідання «Ревізор»». Поєднання феноменологічної оптики з постструктуралістським психоаналізом і феміністичною критикою відкриває інтердискурсивне поле інтерпретації, у якому художні антропологічні практики Хвильового розглядаються в контексті ширших культурних і літературних процесів 1920–1930-х років. Попри відмінності в тематиці та історико-культурних контекстах, представлені дослідження доводять продуктивність інтермедіального й інтертекстуального підходів у вивченні і національних, і глобальних літературних явищ, розкриваючи потенціал

їх міждисциплінарної інтерпретації.

Важливе місце в монографії займає перекладознавчий аспект, який висвітлює механізми міжлітературної комунікації та культурного посередництва. У працях Лілії Приймак, Лілії Богачевської та Наталії Яцків переклад постає не лише технікою перенесення змісту, а й актом рецепції, що формує національний літературний канон у діалозі з іншими культурами. Зокрема, Лілія Приймак розглядає діяльність Михайла Павлика як перекладача західноєвропейської художньої прози, який сприяв входженню європейських ідей і художніх моделей в український культурний простір. Переклад у цьому випадку виступає інструментом ідейного та художньо-естетичного оновлення, зберігаючи при цьому національну ідентичність. Лілія Богачевська й Наталія Яцків зосереджуються на порівняльному вивченні українських перекладів «Різдвяної пісні в прозі» Чарлза Діккенса, виконаних І. Андрусяком і О. Мокровольським. Авторки простежують діахронну еволюцію перекладів, виявляючи вплив соціокультурних контекстів на перекладацькі стратегії та інтерпретації. Порівняння стилю й художніх рішень двох сучасних перекладачів демонструє, як індивідуальний творчий почерк формує різні рецептивні моделі одного й того ж твору. У цьому контексті розділ Наталії Косило та Наталії Венгринович «Translation and Editing: How to Achieve Maximum Efficiency» зосереджується на практичних аспектах перекладацької діяльності, ілюструючи ефективні стратегії редагування й підвищення якості тексту, що доповнює теоретичні дослідження українських перекладів та міжкультурної рецепції.

Представлені студії – від типологічних аспектів українського та зарубіжного письменства до міждисциплінарних аналізів модерної й постмодерної прози – створюють цілісну картину активної присутності української літератури в європейських і світових художніх процесах. Вони переконливо засвідчують активну роль нашого письменства у формуванні європейського культурного дискурсу із збереженням власної художньої ідентичності. Багатоаспектність досліджень резонує з концептом «українського літературного європеїзму», сформульованого в праці професора Володимира Матвіїшина. У цьому контексті подана колективна монографія, вшановуючи пам'ять видатного науковця, відтворює безперервність і життєздатність його наукової школи, водночас окреслює сучасні перспективи цього процесу в умовах глобальної взаємодії культур та культурної деколонізації.

Девдюк І.В., Яцків Н. Я.

РОЗДІЛ 1

Наталія ЯЦКІВ, Іванна ДЕВДЮК

ЄВРОПЕЙСЬКІ ОБРІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОРОБКУ ПРОФЕСОРА В. МАТВІЙШИНА

Роль професора Володимира Матвіїшина в українському літературознавстві асоціюється передусім із компаративістикою, адже всі його дослідження спрямовані на вивчення взаємозв'язків української літератури з європейською, а загалом – світовою. Його ідентичність формувалася під впливом двох культур, української та французької, де провів своє дитинство. Тому зацікавлення обидвима виражалося у прагненні знайти точки перетину, зрозуміти взаємовпливи, національну самотність, визначити своєрідності та відмінності. Важливо, що такий вектор досліджень завжди ставив на перше місце саме «українське письменство серед інших культур світу» [5, с. 3], не зводився до «вишукування ремінісценцій», «не з'ясування впливу», а передусім «пізнання складного процесу взаємодії самотніх національних літературних систем, в якій українська література відігравала важливу роль» [5, с. 3]. З цією метою вчений намагається простежити витoki інонаціонального буття зарубіжних літератур в Україні, глибоко аналізує контакти із зарубіжними літературами на українських землях, починаючи з прийняття християнства й до сьогодення. Співставлення культурних впливів через апокрифи, філософські мотиви релігійної літератури, аналіз творів, які вибиралися для перекладу, свідчать про близькість української літератури до європейської, суголосність її розвитку – такий основний висновок простежується з численних наукових розвідок В. Матвіїшина.

Науковий принцип компаративістської методології прикарпатського вченого вирізняється тим, що дослідник передусім вимагав розпочинати з рідної літератури, «не накидаючи на неї матриць інших національних культур чи шаблонів інших наукових систем» [3, с. 8]. Таку ідею підкреслюють Зоряна та Мар'яна Лановик, зауважуючи, що з праці В. Матвіїшина засвідчують, «що українська література, попри свій бездержавницький статус, заборони та переслідування, ніколи не була відірваною від світу, ізольованою, «хutorянською» [3, с. 9]. Дослідження творчості Т. Шевченка, І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, М. Зерова, М. Драгоманова, Лесі Українки, О. Кобилянської, І. Франка та багатьох інших у контексті літературних пошуків, притаманних їх часу, та у порівнянні з їх європейськими

сучасниками вказують на суголосність розвитку української літератури з естетичними досягненнями європейців. Звідси й переконливий європеїзм літературознавчого доробку українського науковця.

Другий вектор літературознавчих досліджень В. Матвіїшина спрямований на вивчення літературного доробку європейських митців, перекладів їхніх творів українською мовою та вплив цих творів на розвиток українського письменства. Особливу увагу вчений звертав на добір літературних зразків для перекладу, на те, як тематика та проблематика відібраних творів відповідала суспільно-політичним чи естетичним запитам української спільноти. Науковий реалізм А. Доде, натуралізм Е. Золя, романтичний бунт Дж.-Г. Байрона, сміливі німецьких романтиків, поетичне новаторство А. Міцкевича, морально-етична проблематика В. Гюго, козакофільські мотиви творчості П. Меріме – це далеко не повний перелік тих концептуальних ідей та постатей, які приваблювали українського вченого та втілювалися у численних наукових розвідках.

Особливе місце в зацікавленнях професора В. Матвіїшина займає французька література, що цілком закономірно, адже пізнавав він її з народження, відкривав із дитинства через казки, твори для дітей. Ностальгія за країною дитинства, можливість знайомитися з творами французькою мовою спонукали до постійного бажання ознайомити українського читача з художньою спадщиною французького народу та шукати точки перетину в ментальності, культурі та утвердженні національних ідеалів. Перші наукові розвідки про французьку літературу в українських журналах датуються 1965 роком і демонструють прагнення неупереджено оцінити зацікавлення творчістю французьких митців, детально, скрупульозно представити архівні матеріали, вибірюючи відгуки та переклади й переспіви їхніх творів у західноукраїнській періодиці для відтворення динаміки поширення та сприйняття французької літератури в Україні.

Критичне наукове осмислення французької літератури не випадково почалося з творчості Е. Золя. Цей французький письменник займає особливе місце у публікаціях прикарпатського дослідника. Відкриті виступи Золя у пресі зі звинуваченнями французького уряду у сфабрикованій справі Дрейфуса привернули увагу світової громадськості та вселяли віру представникам української культури в можливість утвердження справедливості.

Важливим є той факт, що рецепція творчості Е. Золя в Україні ґрунтовно вивчається В. Матвіїшином через праці Івана Франка, який знайомився з творами французького автора завдяки російським перекладам, а пізніше став їх першим перекладачем та активним

популяризатором українською мовою, а також радив молодим талантам (Марку Черемшині, О. Рошкевич), які саме твори Золя добирати для перекладу. Аналіз архівних матеріалів та публікацій у тодішній пресі (газета «Буковина») свідчать про детальне вивчення всіх фактів, що дозволяє реконструювати історико-літературний контекст кінця XIX – початку XX століття на Західній Україні та встановити роль французької літератури в утвердженні ідеалів гуманізму й справедливості. Часто українські письменники й критики перекладами та публікаціями творів французьких авторів виражали ті думки, які були конче потрібні й актуальні для пробудження свідомості українського читача, уникаючи таким способом цензури. Українські майстри словесного мистецтва спрямовували свої зусилля на те, щоб «розбудити від летаргічного сну загальноукраїнське суспільно-політичне життя, вселивши народові віру в необхідності побудови самостійної держави як неодмінного чинника для виходу з економічного та духовного занепаду, для рецесії та взаємозбагачення українських та європейських творчих, культурних, поетичних надбань» [5, с. 259].

Важливе місце в історико-літературознавчих дослідженнях професора Володимира Матвійшина займає і творчість В. Гюго. Зокрема, на відміну від традиційної інтерпретації романтичного світосприйняття та історичних романів французького письменника прикарпатський вчений звертає увагу на маловідомі сучасному читачу твори В. Гюго, які, однак, відіграли важливу роль у суспільно-політичному житті України наприкінці XIX – на початку XX століття. Скрупульозні дослідження архівних фондів допомогли виявити конфісковані переклади заборонених соціально-забарвлених поем В. Гюго «Бідні люди», «Легенда віків», «Перед грозою», які представляють французького романтика активним борцем за гуманізм та нескореність «перед фізичним та духовним рабством, готовністю на жертви в ім'я щастя людини і суспільства» [5, с. 219]. Якщо радянське літературознавство завжди наголошувало на революційному романтизмі Гюго, то, на думку В. Матвійшина, французький романтик своєю метою бачив «виховання нового типу людини, яскравої особистості, що керується у своїх вчинках філософією гуманізму, християнської моралі, відкидає кровопролиття, жорстокість, помсту, фанатизм, насилля і терор як способи вирішення особистих та суспільних проблем» [5, с. 215]. Переклади творів В. Гюго авторства Івана Франка, Лесі Українки, Олени Пчілки, Христини Алчевської сприяли розвитку словесного мистецтва в Україні, пробуджували громадянські почуття та збагачували рідну національну культуру європейськими здобутками.

Поряд з іменами В. Гюго та Е. Золя у коло критичних зацікавлень В. Матвійшина входить творчість багатьох представників французького письменства, зокрема, Гі де Мопассана, А. Доде, Г. Флобера, які поділяли новаторські погляди Е. Золя на проблеми сучасного мистецтва і, відвідуючи зустрічі в замському будинку в Медані, прилучилися до формування й поширення теорії натуралізму та публікації збірки «Вечори в Медані», яка не одного автора зробила всесвітньо відомим.

Досліджуючи творчість Мопассана, вчений звертає увагу на перші переклади французького автора, зокрема новелу «У дорозі», зауважуючи композиційну майстерність та новелістичну концентрацію, що привернули увагу українських новелістів М. Коцюбинського, В. Стефаника, які розвивали малий жанр в українській літературі. Пізніші літературознавчі розвідки В. Матвійшина продовжують рецептивні дослідження типологічними порівняннями на рівні жанру, стильової своєрідності, тематичної і проблематичної подібності.

Серед українських дослідників французької літератури, таких як Н. Воробйова, М. Гресько, Г. Кочур, Л. Єремєєв, Д. Наливайко, В. Пашенко, статті яких стосовно французьких письменників вміщені в УЛЕ, перу В. Матвійшина належать біографічні розвідки про Е. Базена, О. Бальзака, П.-Ж. Беранже, Г. Боплана, П. Бурже, П. Верлена, Ф. Вольтера, братів Гонкурів, В. Гюго, А. Доде, Еркмана-Шатріана, А. Ламартіна, Ф. Ларошфуко, Ж. Лафонтена, А. Лессажа, П. Лоті, Ж. Рішпена, Ж.-Б. Мольєра, що свідчить про визнання заслуг професора В. Матвійшина в українському літературознавстві.

Паралельно працюючи над статтями в УЛЕ, В. Матвійшин розширює свої дослідження, спрямовуючи їх в русло компаративістики. Зокрема, починаючи з 90-х років, центральне місце в його розвідках займають визначні постаті українського письменства в контексті українсько-французьких літературних взаємин (І. Франко і Г. Флобер, Т. Шевченко, В. Стефаник, О. Кобилянська, М. Коцюбинський і французька література, Л. Мартович і Е. Золя). Аналізуючи роль Т. Шевченка в історії українсько-французьких літературних зв'язків, Раїса Кириченко ставить праці В. Матвійшина в один ряд із дослідженнями таких визначних українських вчених, як О. Білецький, Є. Кирилюк, М. Гресько, Ф. Погребенник та Д. Наливайко, особливо наголошуючи на тому, як сприйняття творів французької літератури вплинуло на формування волелюбних революційних ідей українського поета [2, с. 3]. До авторитетного кола науковців відносить В. Матвійшина і В. Дончик, полемізуючи з редакцією часопису «Критика» та Г. Грабовичем стосовно новітнього погляду на українську літературу та докторської дисертації П. Іванишина, захист якої викликав жваву

дискусію в академічних колах столиці [1, с. 2]. На статті прикарпатського вченого опираються й автори колективної монографії «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті», узагальнюючи розвиток українсько-французьких літературних взаємин [6].

Перекладознавчий аспект, представлений у публікаціях В. Матвіїшина в дослідженнях з історії українського перекладу, зокрема стосовно «Енеїди» І. Котляревського, яка, завдяки живій народній мові заклала основи української духовності й неповторності, демонструючи синтез українських народних традицій та європейського розважального жанру. Переклади І. Котляревського далекі від досконалості, це скоріше вільні переспіви, однак ці перші спроби ознайомити українського читача з надбанням світової культури дали поштовх до розвитку перекладознавства, яке найпотужніше виявило себе в кінці XIX століття в перекладах І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Лесі Українки і багатьох інших.

Зауважимо, що аналіз перекладів у наукових розвідках В. Матвіїшина завжди доповнюється й виявленням ремінісценцій, алюзій чи схожих сюжетних колізій у художніх творах самих перекладачів, адже вони добирали для перекладу ті твори, які їм були особливо близькі, відповідали духовній атмосфері часу. Так, зокрема, з'являються на українській сцені переробки п'єс Мольєра «Жорж Данден» і «Мізантроп» в майстерному перевтіленні з українським колоритом П. Свенціцького. Звернення до кращих зразків світової літератури свідчило не про відсталість української літератури, а навпаки, про її зрілість, постійну спрямованість на поглиблення ідейного змісту, розширення кола охоплюваних проблем і прагнення до широких міжнародних контактів. «Глибока обізнаність Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та інших письменників із здобутками світової духовної культури, – зазначає автор, – була наслідком їхньої невинної праці та великої шани до мов і мистецтва інших народів» [5, с. 159].

На зламі тисячоліть літературознавчий вектор В. Матвіїшина змінюється в руслі типологічних студій. Дослідження рецепції західноєвропейської літератури у творчому засвоєнні Тараса Шевченка, Василя Стефаника, Лесі Українки, Марка Черемшини, Леся Мартовича, Ольги Кобилянської та багатьох інших дає підстави для аргументованих порівнянь типологічних збігів на рівні змісту, мотивів, образів, стильових домінант, що засвідчує суголосність розвитку української літератури зі світовою. Порівнюючи філософсько-естетичні концепції Ж.-Ж. Руссо та Г. Сковороди, прикарпатський дослідник доходить висновку, що «спільність світогляду обох філософів зумовлена передусім розвитком

суспільної думки у Франції та Україні, їх антифеодальними настроями, історичними умовами розвитку суспільства» [5, с. 206]. Незважаючи на різницю у формах і засобах вираження філософських ідей, майже одночасно й незалежно один від одного Руссо і Сковорода пропонують повернення до первинного стану єднання з природою, зауважуючи «несумісність соціальних форм культури абсолютизму з духовними цінностями вільної людини, яка живе інтересами та прагненнями свого народу» [5, с. 207]. Типологічні порівняння «поезій у прозі» Марка Черемшини з постичними творами Стефана Малларме, новелістики Гі де Мопассана з малою прозою М. Коцюбинського, «Мужицька смерть» Леся Мартовича і Е. Золя, повістей О. Кобилянської з романами «сільського циклу» Жорж Санд, повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» з драмою П. Меріме «Перші кроки авантюриста», поеми Лісі Українки «Легенда віків» з однойменним тритомним твором В. Гюго засвідчують прагнення В. Матвіїшина поєднати дві близькі йому культури й виявити складний процес взаємодії самотніх національних систем, які розвивались суголосно, демонструючи віковічні прагнення до краси, гармонії мистецтва.

Якщо перші критичні праці прикарпатського вченого мають історико-літературознавчий характер, що, зрештою, зумовлено необхідністю систематизувати контактено-генетичні зв'язки української літератури з європейськими, зокрема французькою, та виявити типологічні сходження, то дослідження останніх років демонструють поглиблення теоретичних міркувань і в руслі інтермедіального дискурсу. Аналіз Шевченкової повісті «Художник» у контексті розвитку живописного мистецтва, евфонічної домінанти ритміки й мелодики Верленової «Осінньої пісні», живописності Стефаникових пейзажних замальовок у порівнянні з картинами Ф. Мілле та скульптурами О. Родена виявляють глибокі знання та тонке відчуття французького мистецтва.

Французька література найповніше представлена у літературознавчих працях В. Матвіїшина, адже глибинний зв'язок із культурою країни, у якій народився і в якій пройшли дитячі роки, превалював над іншими зацікавленнями й органічно визначав науковий вектор дослідження. Водночас європеїзм літературознавчого доробку вченого не обмежується лише французькою традицією, а поглиблюється ґрунтовними студіями англійської (Дж.-Г. Байрон), польської (А. Міцкевич, П. Свенціцький), чеської (Й. В. Фріч) та інших літератур. Його дослідження доводять, що українська література ніколи не була відокремленою, а органічно розвивалася у взаємодії з європейськими культурами. Професор наполягав на необхідності починати аналіз саме з

рідної літератури, уникаючи нав'язаних схем і чужих інтерпретаційних моделей. Такий підхід відкривав нові перспективи у прочитанні української класики крізь призму європейських естетичних парадигм. Завдяки цьому доробок В. Матвійшина становить важливий внесок у формування українського європеїзму як наукового принципу й культурної стратегії. Європейський вектор досліджень професора визначає актуальність його праць і сьогодні, коли питання взаємодії культур постає у глобальному вимірі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дончик В. То хто ж реанімує ідеологізацію. *Українознавство*. 2007. № 4. С. 228–233.
2. Кириченко Р. Тарас Шевченко і Франція: до історії франко-українських культурних взаємин. URL : <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html>.
3. Лановик З., Лановик М. Український європеїзм наукової компаративної школи професора Матвійшина. *Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвійшина*. Івано-Франківськ, 2013. С. 5–19.
4. Матвійшин В. Г. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX-XX ст. Львів: «Вища школа», 1989. 166 с.
5. Матвійшин В. Г. Український літературний європеїзм : монографія. Київ: Академія, 2009. 264 с.
6. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. В 5-ти томах. Київ, 1988. Т. 3. 485 с.

РОЗДІЛ 2

Ярема КРАВЕЦЬ

ВОЛОДИМИР МАТВІЙШИН – ОДИН ІЗ ГРОНА УКРАЇНСЬКИХ КОМПАРАТИВІСТІВ (ДО 90-РІЧЧЯ НАУКОВЦЯ)

Володимир Матвійшин народився 27 липня 1935 року у французькому місті Ліберкур департаменту Па-де-Кале. 1959 року закінчив відділ французької філології Львівського університету імені Івана Франка. З 1991 до 2012 – професор Івано-Франківського педагогічного інституту, що 1992 року отримав статус Прикарпатського університету, згодом доповнений іменем Василя Стефаника. Літературознавча критика звичайно виокремлювала важливіші праці літературознавця, які позиціонували його як дослідника-компаративіста: монографія «Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – початку XX ст.» (1989), статті «Еміль Золя на Україні» (1966), «Василь Стефаник і французьке письменство» (1971), «Переклади з Беранже на Україні», «Байрон на Україні» (1988), «Переклади Марка Черемшини з французької» (1990).

Згадуючи свої перші вагомі кроки в літературі як науковця і дослідника, Володимир Матвійшин писав: «Майже півстоліття минуло відтоді, як доктор філологічних наук, професор Олексій Володимирович Чичерін прищепив мені любов до історії світової літератури. Як дорогу реліквію зберігаю його доброзичливі листи, написані з приводу моїх перших літературних спроб для міжвідомчого республіканського збірника «Іноземна філологія», головним редактором та редактором відділу літературознавства якого він був» [4, с. 157]. Таку згадку залишив Володимир Матвійшин як доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, академік АН вищої школи України, у бібліографічному покажчику «Олексій Чичерін (до 100-річчя від дня народження). Львів, 2000».

Якраз тут, в «Іноземній філології», початкуючий літературознавець надрукував свої перші статті: «Е. Золя в українських перекладах» (вип. 22, 1970) і «Новела Е. Золя «Безробіття» в перекладах на Україні» (вип. 35, 1975), які визначили весь подальший напрям наукових досліджень Володимира Матвійшина. 1971 року захищає кандидатську дисертацію «Творчість Еміля Золя в перекладах і критиці в Україні (1875-1965)» і «хоча вона декларувалася зі спеціальності

«Зарубіжна література», зазначили Зоряна і Мар'яна Лановик, сьогодні ні в кого не залишається сумніву, що це – одна із перших ластівок українського порівняльного літературознавства» [1; с. 7]. Дисертацію науковця згадали в розділі «Українсько-французькі літературні взаємини. Т. 3. У взаєминах з літературами Заходу і Сходу» п'ятитомного видання «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» серед тих дисертацій, у яких бачимо «посилення в останній час уваги дослідників безпосередньо до аналізу зв'язків української літератури з літературою Франції» [8, с. 175].

Вагомим внеском в українське літературознавство стали, безперечно, статті вченого до задуманого п'ятитомного видання «УЛЕ» – науковець написав понад 30 статей, з яких з'явилася друком лише половина з них через спричинене фінансовими труднощами перерване видання наступних двох томів.

Володимир Матвійшин упроваджував вартісні українознавчі матеріали у статті про О. де Бальзака, П.-Ж. Беранже, Вольтера, В. Гюго, А. Доде, Еркмана-Шатріана, А. Ламартіна, Ларошфуко, А. Р. Лесажа, П. Лоті. В енциклопедичних статтях згадані Т. Шевченко, Марко Вовчок, Леся Українка, Олена Пчілка, гурток «Плеяда», І. Франко зі своїм багатогранним перекладацтвом, видатні українські перекладачі «розстріляного Відродження», подано обширний критичний матеріал. У цих статтях зазвучали М. Подолинський, один із перших українських перекладачів О. де Бальзака; О. Навроцький, перекладач дев'яти пісень П.-Ж. Беранже (1872-73 рр.), які до тепер не опубліковані й зберігаються в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; обширна інформація стосовно проблеми «Іван Франко і Віктор Гюго» та «Іван Франко і Альфонс Доде»; розповідь щодо участі Івана Белея в популяризації у 70-х рр. XIX ст. творчості менш відомих французьких письменників Еркмана й Шатріана. Вже це ознайомлення з пропонованими текстами засвідчували попередні цілеспрямовані компаративістські пошуки науковця, які незадовго відтворюються й у монографії 1989 року «Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – початку XX ст. Львів: Вища школа, 166 с.». На жаль, з об'єктивних причин залишились поза друком безперечно цікаві статті науковця, зокрема про Ж. П. Сартра, І. Тена, А. Франса, Сірано де Бержерака, а також про французьку літературу, де Володимир Матвійшин мав змогу подати цікаві факти міжлітературних українсько-французьких взаємин.

Монографія 1989 року визначалася двома суттєвими особливостями: насамперед вона стала немовби підсумком тих початкових кроків у доволі вже тривалому вивченні науковцем міжлітературних контактів двох великих національних літератур, про які

ще офіційно не мовилося як про компаративні дослідження; з другого боку, вона провістила весь спектр майбутніх наукових зацікавлень одного з провідних українських компаративістів.

Вартує уваги короткий огляд проблем «сприйняття українською дожовтневою критикою творчості французьких класиків» вказаного періоду. Як зазначив автор монографії, «вперше до наукового обігу залучаються маловідомі факти й архівні матеріали, що дає змогу на широкому історико-літературному тлі розкрити проблему сприйняття в українській літературі, демократичних, революційних <...> мотивів творів видатних французьких митців слова» [2, с. 7].

Розділом першим автор запропонував три програмні вступні статті з історії сприйняття французької літератури в Україні: література Франції в генезисі українського перекладознавства (П. Гулак-Артемовський як один із перших читачів і перекладачів французьких авторів, ознайомлення тогочасних українських читачів із поетичною творчістю окремих французьких авторів); французька п'єса на українській сцені (Мольєр, популяризація його творчого доробку); французька література в оцінці Т. Шевченка (ознайомлення поета з книгами О. Барб'є, творчою спадщиною Фенелона, Е. Сю, Жорж Санд та ін.).

Наступний розділ «Революційно-демократична поезія Франції в українських перекладах і критиці» трактував проблеми літературної долі пісень П.-Ж. Беранже в Україні, українські інтерпретації творів В. Гюго. Розділ третій «Французький критичний реалізм і українська література на межі двох епох» був присвячений переважно сприйняттю творчості Г. Флобера, А. Доде, Е. Золя та інших французьких прозаїків зазначеного періоду в літературознавчій критиці й перекладах І. Франка.

Для повнішого розуміння наукових і джерелознавчих витоків студій Володимира Матвійшина, які визначили понятійну наповненість дисертації 1971 року і монографії 1989 року, що була захищена як докторська дисертація 1992 року, варто здійснити екскурс у далекі 60-80 рр. XX століття – роки становлення вченого, а саме – згадати деякі програмні публікації, з якими входив у літературознавчу науку майбутній доктор філології: «Еміль Золя на Україні» (1966) з більш розгорнутим текстом французькою мовою в одному з паризьких видань 1967 року; «Іван Франко про Золя (з маловідомих матеріалів)» (1969); «Еміль Золя на сторінках чернівецької газети «Буковина» (1970); «Василь Стефаник і французьке письменство» (1971); «Гнат Хоткевич – перекладач» (1977); «Пастка» Еміля Золя в оцінці Івана Франка» (1978); «Перші переклади з Беранже на Україні» (1980); «Іван Франко і Гюстав Флобер» (1985).

А далі вже суто компаративістичні дослідження Володимира

Матвіїшина: «Новелістика Василя Стефаника в українсько-французьких літературних взаєминах» (1990), «Образ гетьмана Івана Мазепи у західноєвропейській літературі XIX ст.» (1992), «Новелістика Гі де Мопассана у контексті українсько-французьких літературних зв'язків» (1995), «Історична повість «Богдан Хмельницький» Проспера Меріме як джерело українознавства» (1996), «Творчість Ольги Кобилянської у контексті українсько-французьких літературних зв'язків» (1996), «Морально-етична проблематика творчої спадщини Віктора Гюго та її рецепція в Україні» (1999), «Мужицька смерть» Леся Мартовича та Емілі Золя: типологічне зіставлення» (2002), «Петро Гулак-Артемовський – зачинатель українського художнього перекладу» (2003).

Дев'яtdесяті роки минулого століття пропонують нові цікаві обшири для літературознавчих досліджень Володимира Матвіїшина. Розпочинається справжній бум порівняльних студій в українському літературознавстві: відкривається потужна школа компаративістики в Тернопільському державному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка, очолювана доктором філологічних наук Романом Гром'яком; твориться кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства під проводом доктора філологічних наук Миколи Ільницького у ЛНУ ім. І. Франка. Друкується низка наукових і методичних видань з проблем компаративістики: «Порівняльне літературознавство» авторства Василя Будного та Миколи Ільницького (Київ, 2000, 430 с.). В Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України і в українських вищих навчальних закладах упродовж 2000–2004 років захищено за спеціальністю 10.01.05 (порівняльне літературознавство) дві докторські й тридцять одну кандидатську дисертації. Цей процес є незворотнім, бо вже за 2005–2006 роки маємо ще дві докторські дисертації й тридцять три кандидатські дисертації. Відділ компаративістики Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України під керівництвом доктора філологічних наук Дмитра Наливайка організовує у 2001–2007 рр. низку наукових конференцій, як-от: «Актуальні проблеми сучасної компаративістики», «Міжнаціональні літературні взаємини у світлі сучасної компаративістики» та «Парадигматика сучасної компаративістики й міжнаціональні контексти української літератури». 2006 року Дмитро Наливайко публікує книжку «Теорія літератури й компаративістика», у якій зазначає, що в окремих статтях-студіях йдеться «про рух української літератури в силовому полі європейського літературного процесу, який попри всі регіональні й національні відмінності має спільні глибинні закономірності й архетипні структури <...>» [7, с. 7]. А ще перед тим було його ж видання «Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу» (Київ, 1988). Варто

нагадати, що ще 1966 року (за десять років до виходу ґрунтовної монографії І. Неупокоевої про проблеми системного і порівняльного аналізу в історії світової літератури) українські літературознавці Дм. Наливайко та Г. Васильківський слушно наголошували на сторінках «Літературної України» (28 січня) на потребі опрацювання проблеми українсько-зарубіжних зв'язків. «Ми за те, – писали автори, – щоб, скажімо, в розгляді творчості Меріме, крім розділу «Меріме і російська література», був ще й розділ «Меріме і Україна», а розділ про Золя, відповідно був доповнений ще й підрозділом «Золя в українській критиці» [5, с. 393].

Відгомоном того, що відбувалося в ті роки з легітимацією порівняльного літературознавства, можна вважати проведення у Черкаському національному університеті ім. Б. Хмельницького 17–18 квітня 2007 року Всеукраїнської науково-практичної конференції «Українська література в контексті світової: теоретичний, методичний і перекладацький аспекти».

Серед наукових доповідей, виголошених на конференції в Черкасах, прозвучали студії «Трагедії «Мазепа» Ю. Словацького та «Іван Мазепа» В. Богданка: спроба типологічного зіставлення», «Стійкі мотиви в історичній романістиці другої половини XIX століття (на матеріалі трилогій М. Старицького і Г. Сенкевича)», «Натуралізм і художні пошуки у повісті І. Франка «Борислав сміється» і романі Е. Золя «Жерміналь», «Психоаналітична інтерпретація теми материнства у творчості В. Винниченка та Е. Хемінгуей: типологічні паралелі» та інші.

Українська літературознавча наука поверталася до своїх первісних компаративістичних витоків: Михайло Драгоманов як один із найвизначніших в Україні прибічників порівняльно-історичного методу в літературознавстві, автор відомої доповіді 1878 року на захист української літератури, проголошеної на паризькому літературному конгресі; зазначимо ще порівняльну студію вченого «Народна література в Італії і Франції» (1884), типологічні зіставлення І. Нечуя-Левицького стосовно української драматургії з бажанням підняти її до рівня кращих зразків світової класики; статті Лесі Українки про «нову жінку» західноєвропейської белетристики (1900 р.) та про утопію в белетристиці (1906 р.), її ж незакінчена стаття про нову суспільну драму (1901 р.); численні літературознавчі статті І. Франка, у яких автор неодмінно звертався до подібних явищ у слов'янському та іншому європейському красному письменстві. Безперечно, варто згадати тут і два дещо пізніші дослідження діаспорного літературознавця Дмитра Чижевського «Порівняльний нарис слов'янських літератур» (1952 р.) та «Порівняльна історія слов'янських літератур» (1971 р.). Вартісною є компаративістська

парадигма літературознавчих праць Леоніда Рудницького, відомого діаспорного дослідника українського та зарубіжного письменства, у яких відчутна «континуальна пов'язаність «європеїзацією» української та західної літератур <...> вчений завжди так чи інакше варіює своє настійливе прагнення «бачити українське у світовому» і «європейське в українському», вловити кризь товщу століть цей взаєморух». Як зазначив Степан Хороб, «цей рух започаткований на нашому національно-культурному ґрунті давно, як зауважує Леонід Рудницький, ще в часи давнього українського письменства. Проте особливо притягальної сили він набув порівняно недавно, у ХІХ столітті» [9, с. 316–317].

Тісно працюючи з Тернопільським центром компаративістики, Володимир Матвійшин стає одним із співавторів задуманого професором Р. Гром'яком першого навчального посібника з компаративістики «Літературознавча компаративістика», запропонувавши розділ «Французька школа компаративістики: становлення, сучасні проблеми» [3]. Появі навчального посібника передувала науково-практична конференція «Літературознавча компаративістика: уроки історії, сучасні проблеми», проведена 11–14 травня 2001 року кафедрою теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Розділ, ініційований Володимиром Матвійшином, друкувався разом із такими вартісними студіями, як «Порівняльні студії Михайла Драгоманова» (О. Куца), «З компаративної спадщини Михайла Возняка» (Л. Грицик), «Сучасна польська компаративістика» (О. Веретюк), «Словацька компаративістика: проблеми історії та теорії» (Г. Сиваченко) та ін. До опрацювання ініційованого Володимиром Матвійшином розділу були залучені науковці Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Іванна Девдюк (дисертація «Англійська література у творчій спадщині Пантелеймона Куліша», 1999 р.) і Наталія Яцків (дисертація «Творчість Василя Стефаника у контексті українсько-французьких літературних взаємин кінця ХІХ – початку ХХ століття» (2001 р.). Авторки обширного передслів'я «Український європеїзм наукової компаративної школи професора Матвійшина» до видання «Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії вшанування пам'яті Володимира Матвійшина (Івано-Франківськ, 2013)», доктори філологічних наук Зоряна і Мар'яна Лановик зазначили: «Щоби оцінити вагомість цих перших здобутків наукової школи професора В. Матвійшина (маються на увазі дві захищені кандидатські дисертації – Я. К.), потрібно пам'ятати, що вони появились одразу ж після легітимації статусу компаративістики як окремої галузі в Україні. Поки більшість вчених ще не могла зорієнтуватися, в чому її наукові засади і

дослідницька специфіка, професор зі своїми учнями розробляли її методологію, активно засвоюючи напрацювання закордонних дослідників, уводячи в науковий обіг нові імена, праці, твори» [1, с. 14].

Під керівництвом професора Володимира Матвіїшина у Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника сформувалася потужна школа компаративістичних досліджень із об'єднуючою науковою ідеєю літературознавця, висловленою в його праці «Український літературний європеїзм: монографія» (Київ, 2009): «У дослідженні місця української літератури у світовому контексті важливі не вишукування ремінісценцій – відгомону з тих чи інших національних літератур у творах українських письменників, не з'ясування впливу на українське письменство різних явищ зарубіжних літератур, а передусім пізнання складного процесу взаємодії самотніх національних літературних систем, в якій українська література відіграла важливу роль» [1, с. 8].

Із легітимацією статусу компаративістики під керівництвом професора В. Матвіїшина було захищено 20 дисертацій, з яких 11 стосувалися порівняльного літературознавства. Особливої уваги й зацікавлення своєю новизною та науковою оригінальністю викликали дисертації «Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія» (Мирослава Медицька, 2005 р.). Дослідниця дійшла висновку про процес впливу не тільки Станіслава Виспянського на українське культурно-духовне буття на зламі минулих століть, а й навпаки – «української історії, мистецтва, фольклору на його твори чи й взагалі людську особистість» [1, с. 15–16]; «Чарльз Діккенс і українська література: проблеми рецепції і типології» (Лілія Богачевська, 2007 р.); «Історичний роман Вальтера Скотта і Михайла Старицького: рецепція, типологія» (Оксана Попадинець, 2009 р.); «Генрі Лонгфелло у контексті українсько-американських літературних зв'язків XIX–XX ст.: рецепція, відтворення стилю поета» (Оксана Боднар, 2010 р.) – дисертантка простежує «двосторонній характер взаємин між Г. Лонгфелло та Україною, як і те, яку роль відіграв американський автор у світовій рецепції українства в другій половині XIX ст.» [1, с. 17]; «Типологія англійського та українського натуралізму кінця XIX–XX ст.: проблематика, поетика» (Наталія Косило, 2010 р.); «Мала проза Елізи Ожешко та українська новелістика кінця XIX – початку XX століття» (Ірина Спатар, 2011 р.); «Одноіменні романи «Земля» Ольги Кобилянської та Еміля Золя: поетика, типологія» (Світлана Гоч, 2011 р.); «Станіслав Пшибишевський і українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія» (Тамара Ткачук, 2011 р.); «Творчість Валер'яна Підмогильного та

Альбера Камю: типологічні аспекти» (Євгеній Лепьохін, 2012 р.).

Варто особливо акцентувати на науковій новизні цієї останньої захищеної ще при житті Володимира Матвіїшина дисертації. У вступній статті до пропам'ятного видання «Література. Час. Постаті» науковиці сестри Лановик зазначили, що ця дисертація «найбільше вияскравлює концепцію рівноправного статусу української літератури в контексті світової. <...> Автор цієї роботи показує, що в нашій традиції були самобутні постаті і феномени, які не «шукали» зустрічних течій, не переймали європейський досвід, а насправді випереджували європейські тенденції. <...> Євгеній Лепьохін у своїй дисертації демонструє, що Валер'ян Підмогильний був розстріляний за ті ідеї, за які рівно двадцять років потому – 1957! р. – дали Нобелівську премію Альберу Камю. І подібних прикладів в історії нашої літератури чимало» [1, с. 17–18].

Наукову активність літературознавця, його заангажованість у дослідницьку роботу аспірантів і пошуковців, які згодом виходили на захист своїх дисертаційних робіт, варто проілюструвати хронологічною статистикою захистів дисертацій: 1999 (1), 2000 (1), 2001 (1), 2002 (3), 2005 (2), 2006 (3), 2007 (1), 2009 (1), 2010 (2), 2011 (3), 2012 (1), посмертний захист – 2012 (1). Окремі захисти стосувалися спеціальностей «Література зарубіжних країн» (3), «Українська література» (2), «Перекладознавство» (2).

Із бурхливим розвитком порівняльних досліджень в Україні з 2001 року друкуються особливо важливі компаративістичні наукові студії вченого: «Мужицька смерть» Леся Мартовича та Емілія Золя: типологічні зіставлення» (2002), «Польська література у перекладацькій спадщині Миколи Зерова» (2005), «Філософсько-естетичні концепції Жан-Жака Руссо у творчому сприйнятті українських духовних діячів» (2005), «Західноєвропейська проза у творчій рецепції Марка Черемшини» (2006), «Іван Франко і поетика натуралізму в контексті українсько-польських літературних взаємин ХІХ століття» (2007), «Українське козацтво у творчій Інтерпретації Миколи Гоголя і Проспера Меріме» (2008), «Іван Мазепа в європейському красному письменстві» (2009), «Науковий реалізм» Альфонса Доде у критичній рецепції Івана Франка» (2010) та ін.

Останніми статтями Володимира Матвіїшина стали «Європейське красне письменство у педагогічній та літературно-критичній діяльності родини Альчевських» (2012), надрукована в науковому збірнику кафедри світової літератури, очолюваної вченим-літературознавцем, і «Родина Косачів-Драгоманових та європейське красне письменство» (2012), що побачила світ у травневому номері загальноукраїнської газети «Зарубіжна література». Останньою великою працею Володимира

Матвіїшина стала монографія «Український літературний європеїзм», опублікована 2009 року у видавничому центрі «Академія» (Київ). У передмові до видання (262 сторінки) автор наголошує, що «для наближення Європи до українців багато зробили вітчизняні письменники. Взаємозустрічні процеси сприяли вплетенню українського письменства в європейський культурний контекст, формуванню багатоаспектного культурного явища – українського літературного європеїзму. Про його основні ознаки і розвиток у XIX-XX ст. йдеться в цій науковій студії» [6, с. 2].

Монографія Володимира Матвіїшина складається з трьох розділів: вступного «Витоки інонаціонального буття зарубіжних літератур в Україні» (С. 3–15) і двох тематичних: «Рецептивна естетика в історико-типологічних контекстах» (С. 16–165) та «Інонаціональне буття художнього тексту» (С. 166–259).

У першому тематичному розділі поміщені статті «Енеїда» Івана Котляревського як епохальне явище в зародженні українського перекладу», «Європейське мистецтво у творчій рецепції Тараса Шевченка», «Адам Міцкевич і літературний процес в Україні», «Діяльність Павлина Свенцицького в контексті українсько-польських міжлітературних взаємин», «Зарубіжна література у критичному трактуванні Івана Нечуя-Левицького», «Василь Стефаник і новаторські пошуки західноєвропейських письменників», «Західноєвропейська мала проза в новелістичному мисленні Марка Черемшини», «Науковий реалізм Альфонса Доде в критичному осмисленні Івана Франка», «Поетика натуралізму в критичній рецепції Івана Франка», «Петро Гулак-Артемівський – зачинатель українського художнього перекладу», «Польська література в транслятологічній проекції Миколи Зерова», «Михайло Драгоманов і європеїзація літературного процесу в Галичині 70-90-х років XIX ст.», «Творчість Ольги Кобилянської у європейському літературному контексті», «Англійський бард Джордж-Ноел-Гордон Байрон в українській проекції», «Світова література у перекладацькій, критичній і художній діяльності Івана Франка».

Другий тематичний розділ трактував українсько-французькі літературні контакти: «Французька література й українське суспільно-політичне життя наприкінці XIX – на початку XX ст.», «Слов'янські та козакофільські мотиви у творчій спадщині Проспера Меріме», «Гетьман Іван Мазепа – романтичний герой у західноєвропейському письменстві», «Українські шляхи Оноре де Бальзака», «Естетичні концепції Жана-Жака Руссо у художніх модифікаціях українських духовних діячів», «Морально-етична проблематика творчості Віктора Гюго та її сприйняття в Україні», «Відтворення евфонічної домінанти першотвору

в перекладах українською», «Естетична функція ритму в перекладах зарубіжної художньої прози», «Гірка правда» Гі де Мопассана і розвиток психологічної прози в Україні», «Мужицька смерть» Леся Мартовича і Еміля Золя», «Науково-публіцистична діяльність Ілька Борщака у Франції», «В Україні його вважали «найліпшим французом». У цьому ж розділі була поміщена й культурологічна стаття «Йозеф-Вацлав Фріч як захисник українства».

Попереднє обговорення на кафедрі дисертації Алли Хоптяр «Перекладацька діяльність Бориса Грінченка та її роль в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст.» було призначене на 7 червня 2012 р. Захист дисертації готувався в Чернівецькому національному університеті ім. Ю. Федьковича. Та за день перед тим професор Володимир Матвійшин відійшов у засвіти. З успіхом захищена дисертація Алли Хоптяр особливо привабила пошуковою ретельністю дисертанти, «яка опрацювала 89 архівних справ у різних куточках України, віднайшла величезні пласти раніше невідомих перекладів Б. Грінченка з різних національних літератур <...>» [1, с. 19].

Науковець відійшов зі щитом у руках, поспішаючи для сповнення шляхетної місії виголошення теплих і добрих настанов ще одному поколінню філологів – випускників Стефаникового вишу. Пішов із життя, як відходять зазвичай справжні науковці, сповнені великих планів і цікавих наукових задумів, а ще безмежно закоханий у Косівщину, де так любив усамітнюватися в літні місяці від крутіжу наукового й викладацького життя.

Вчений різносторонніх зацікавлень, доктор Володимир Матвійшин залишив по собі багато учнів, своїх колишніх дисертантів, які працюють у різних вищих навчальних закладах України й уже самі поволі сягають висот докторських звань. Своїми науковими проєктами й дослідженнями науковець визначив цікавий і перспективний напрям порівняльних літературознавчих досліджень у Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лановик З., Лановик М. Український європеїзм наукової компаративної школи професора Матвійшина. *Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвійшина* / упоряд. Н. Яцків. Івано-Франківськ: Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. С. 5–19.
2. Матвійшин В. Вступ. *Українсько-французькі літературні*

зв'язки XIX – початку XX ст. Львів: Вища школа, 1989. С. 3–8.

3. Матвіїшин В., Девдюк І., Яцків Н. Французька школа компаративістики: становлення, сучасні проблеми. Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р.Т.Гром'як., упоряд.: Р.Т.Гром'як, І.В.Папуша. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 59–81.

4. Матвіїшин В. [З неопублікованих спогадів]. *Олексій Чичерін. Біобібліографічний покажчик (до 100-річчя від дня народження)*. ЛНУ ім. І. Франка. Наукова бібліотека. Українська бібліографія. Нова серія. Ч. 3. Львів, 2000. С. 157–158.

5. Матвіїшин В. Новелістика Гі де Мопассана у контексті українсько-французьких літературних зв'язків. *Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвійшина* / упоряд. Н. Яцків. Івано-Франківськ: Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. С. 393–401.

6. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм: монографія. Київ: Академія, 2009. 264 с.

7. Наливайко Д. Вступне слово. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ: вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 5–8.

8. Пащенко В. І., Рягузова Г. М. Українсько-французькі літературні взаємини. *Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. Т. 3. У взаєминах з літературами Заходу і Сходу*. Київ: Наукова думка, 1988. С. 155–184.

9. Хороб С. Компаративістські виднокола Леоніда Рудницького. *Леонід Рудницький. Світовий код українського письменства*. Івано-Франківськ, 2010. С. 316–319.

**«НАУКОВИЙ РЕАЛІЗМ» ІВАНА ФРАНКА
ЯК ІНДИВІДУАЛЬНО АВТОРСЬКИЙ І НАЦІОНАЛЬНИЙ
ВАРІАНТ ЛІТЕРАТУРНОГО НАТУРАЛІЗМУ**

Проблема так званої «неповноти» українського літературного процесу, за уважнішого вглядання в неї, часто виявляється проблемою неповноти літературознавчого заглиблення у літературний процес. Це стосується, зокрема, питання присутності в українській літературі невід'ємного сегмента світового літературного процесу – явища натуралізму.

Упродовж тривалого часу літературознавство замовчувало існування натуралістичних тенденцій в українській літературі, а ті нечисленні праці, які все ж торкалися цієї теми, вирізнялися ідеологічною упередженістю та необ'єктивністю. У кінці XIX – на початку XX століття літературознавці відкидали натуралізм як ультрареалістичний, надмірно радикальний порівняно з традиційною українською літературою. В. Барвінський, О. Партицький, Г. Цеглинський свого часу на сторінках галицьких журналів «Правда» і «Зоря» наполегливо провадили думку про «естетичну форму», «легкість», «грацію», «ідилічність» і подібні риси літератури, як явища самодостатні. Народовці розглядали натуралізм ледве не як засіб соціалістичної та революційної пропаганди. Такі терміни, як «натуралізм», «соціалізм», «революція», якщо й не ототожнювалися, то, принаймні, вживалися поруч у літературно-критичних працях В. Барвінського, Г. Цеглинського, О. Огоновського [1], [14], [10]. А вже апологети соцреалізму проголошують натуралізм антиподом реалізму, «літературою імперіалістичної реакції». А. Буров у статті з промовистою назвою «Марксистсько-ленінська естетика проти натуралізму в мистецтві» (1950) розглядає натуралізм як сукупність «поганих рис» і прийомів, які приносять шкоду мистецтву.

Із здобуттям державної незалежності України, падінням «залізної завіси», а разом із нею – ідеологічних канонів і кліше «пролетарського мистецтва» цікавість до українського літературного натуралізму загалом і зокрема у творчості Івана Франка почала зростати. Проблему досліджували Іван Денисюк, Дмитро Наливайко, Любов Гаєвська, Микола Ткачук, Микола Кебало. Своєрідний науковий центр із вивчення феномену натуралізму в українській літературі сформувався в Івано-Франківську, де дослідженням зазначеної проблеми займалися Володимир

Матвійшин, Роман Голод, Наталія Венгринович, Наталія Косило.

І все ж проблема існування/неіснування натуралізму в українському літературному процесі усе ще залишається відкритою. Це зумовлено декількома причинами. По перше, з огляду на епатажний, сказати б, концептуально скандальний характер доктрини натуралізму, не кожен із авторів, які практикували поезику напряму у власній художній творчості, готовий був зізнатися у цьому перед літературними критиками чи навіть перед власною свідомістю. Тому на рівні теоретичного самоаналізу автори інколи підшукували своєрідні термінологічні евфемізми для характеристики власного творчого методу, як-от «байдужий реалізм» (А. Давид-Соважо), «науковий реалізм» (І. Франко), «ультрареалізм», «реалізм без берегів» тощо. По друге, як слушно зазначає Л. Гаєвська, хоч спроби диференціювати натуралізм і реалізм робилися ще у 80-их роках XIX століття у виступах М. Драгоманова та І. Франка [2, с. 7], все ж «часто неможливо розрізнити елементи натуралізму і реалізму в творчості одного письменника» [3, с. 463].

Загалом, літературно-критична спадщина Івана Франка засвідчила неабияке зацікавлення науковця історико-теоретичними проблемами натуралізму, як і спробу логічно обґрунтувати необхідність впровадження деяких ідейно-естетичних засад цього напряму в українській літературі. Заслугою Франка є створення на основі реалістичного і натуралістичного мистецтва власної концепції «наукового реалізму», яку, як уже анонсовано в темі цієї статті, можна вважати індивідуальним і національним різновидом натуралізму. Проведення натуралістичного експерименту в Україні було співзвучним із духом часу й принесло позитивні результати. Провокативний характер цього експерименту примусив пожвавитися літературну критику, започаткувати обговорення проблем і шляхів розвитку української літератури. Вироблені натуралізмом нові методологічні принципи, прийоми, техніка письма, засоби художнього зображення сприяли подальшій інтенсифікації літературного процесу в Україні. Тож спробуємо проаналізувати генетико-типологічні характеристики натуралізму в його узагальненому світовому інваріанті, а також, більш конкретизовано, у національно-українському й Франковому індивідуально-авторському варіантах.

Відтак, риси натуралістичного мистецтва дослідники вбачають ще в античний період, зокрема у творчості Плавта, який дає шматками картини народних звичаїв свого часу, маючи на меті – викликати у читача сміх; Катулла, Проперція, Овідія – «цих вчених-поетів», які то схилиються до археологічного відтворення, то до реалізму буденного

життя (А. Давид-Соважо). В одній із розвідок І. Франко між іншим згадує про «життєві і з таким могутнім натуралізмом зображені, та все ж тільки епізодичні мужицькі фігури у Шекспіра чи в німецького повістяра XVII в. Гріммельсгаузена <...>» [13, т. 39, с. 248]. У XVIII столітті існує думка про те, що мистецтво «збилося з дороги», бо відійшло надто далеко від природи, а тому слід повернутися до неї, обов'язок митця – не наслідувати нічого, крім природи, тому перш за все треба відмовитися від вигаданого на користь дійсного і відкинути сюжети, що належать чистій фантазії.

Отже, як певний принцип (чи метод) підходу до дійсності натуралізм проявляється у різні епохи, на різних етапах розвитку літератури та мистецтва. Це і натуралізм пізнього Середньовіччя, і «барочний натуралізм» XVII століття, і натуралізм «Бурі і натиску».

Але тільки у другій половині XIX століття склалися необхідні умови для кристалізації ідейно-естетичної концепції натуралізму як самостійного літературного напрямку. Під впливом відповідних історичних обставин формуються риси, які можна вважати «конституючими домінантами в феномені натуралізму» (Д. Наливайко). Їх чотири: сцієнтизм, об'єктивність, світоглядний монізм, принцип життєподібності.

Як уже зазначалося, до філософії позитивізму, як і до творчості європейських письменників-натуралістів, І. Франко звернувся під впливом М. Драгоманова. Деякі вчені-літературознавці однозначно негативно оцінюють вплив М. Драгоманова на творчість І. Франка, вважаючи, що він гальмував розвиток ідейно-естетичної концепції останнього. О. Купранець, наприклад, пише: «Франко, людина вразлива, ідейна та широкого діапазону думання, шукав розв'язки й виходу з положення, щоб виплисти на широкі води загальнолюдського способу думання, а не дати себе задушити провінціалізмам. Та злорадна доля підсунула йому вчителя, який полонив Франкову думку в свої злочасні тенети, бо Драгоманов, хоч і був «європейцем», хоч і черпав із західноєвропейського збірника ідей і проблем, однак засвоїв собі і передав звідам своїм ідеологічним учням те, що там було найгірше» [5, с. 29]. Однак такі міркування здаються безпідставними, якщо звернути увагу на те, що саме раціоналізм, позитивізм, дарвінізм, та навіть матеріалізм і соціалізм у другій половині XIX століття були тими «широкими водами загальнолюдського способу думання», які буквально затопили Європу й від яких «дамбою» провінціалізму намагалася відгородитися частина української інтелігенції, котра мислила ретроградно.

Саме Драгоманов привернув увагу молодого Франка до творів

Флобера, Золя, Шпільгагена, Діккенса. Франко погоджувався зі співзвучними з ідеями європейських позитивістів Драгоманівськими вимогами науковості, корисності літератури, її соціальної заангажованості, скерованості на аналітичне дослідження дійсності.

Лектура М. Драгоманова, філософія позитивізму, зарубіжні літературні впливи, певні традиції української літератури та психологічні особливості творчої особистості самого І. Франка стали основними джерелами Франкової концепції «наукового реалізму», яку науковці схильні розглядати в межах натуралізму як інтернаціональної течії. У статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» Франко з'ясовує суть зазначеної концепції: «Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а zarazом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм» [13, т. 26, с. 13].

Як бачимо, особливо у ранній період творчості Франковими орієнтирами були раціоналізм, науковість, життєподібність і життєвідповідність, універсальний детермінізм, опора на факт (перевагою факту письменник вважав те, що він є «смертельним ворогом усяких комбінацій і неможливостей» [13, т. 35, с. 387]). Усе це зближувало його творчий метод із загальними тенденціями у розвитку світової літератури, особливо ж із способом зображення життя, виробленим французькими реалістами і натуралістами.

Елементи натуралізму знаходимо у класиків французького реалізму. Це й увага Стендаля до фізіологічних основ психіки; і задум Бальзака – створити у «Людській комедії» універсальну модель суспільства, в якій найрізноманітніші, найвіддаленіші явища дійсності перебувають у причинно-наслідковій єдності і все зображуване мотивується природними та соціальними чинниками; і проголошення Флоберового «об'єктивного методу» з його орієнтацією на науковість і авторське «невтручання». Е. і Ж. Гонкури в «Записках про літературне життя» висловлюють ідеї, котрі зараз вважаються невід'ємною частиною натуралістичної концепції. Серед них – тези про пізнавальну функцію мистецтва, про необхідність тісного зв'язку між літературою і сучасним життям, про органічне включення світу людини у світ речей. Брати Гонкури піднімають проблему естетики потворного в літературному творі; пишуть про необхідність тіснішого зв'язку між літературою і наукою, зокрема фізіологією; одними з перших починають вживати термін «людські документи».

Особливого розвитку ідея перенесення методів природничих наук у сферу літератури набула у теоретичних працях Е. Золя, про що свідчить

вже сама назва одного з програмових документів натуралізму – «Експериментальний роман». Проголошуючи концептуальні положення натуралістичної доктрини, Золя вказує на те, що «літературі дає напрямок наука».

Врахування концептуальних засад французького варіанту натуралізму важливе з кількох причин. По-перше, саме французьким теоретикам і практикам художньої творчості натуралізм завдячує своє виокремлення у самостійний напрям (інваріант світового натуралізму якщо і не тотожний, то дуже близький до французького варіанту); по-друге, для нашого дослідження важливо з'ясувати питання про вплив французької літератури, творчості Е. Золя зокрема, на творчий метод І. Франка. Сам факт існування такого впливу зафіксований у численних літературно-критичних працях українського письменника, в яких автор неодноразово звертається до ідейно-естетичних надбань французької літератури. Франко вважав Париж духовним і літературним серцем не лише Франції, а й цілої освіченої Європи [13, т. 29, с. 10]. Тим-то він не лише намагався відчувати пульс сучасної йому літературної епохи на периферії, а й безпосередньо прислухатися до биття її «серця».

Найбільшу цінність творів Бальзака, Флобера, Золя, Доде Франко вбачає у тому, що вони написані на науковій основі і є аналітичними [13, т. 26, с. 12]. Як представник культурно-історичної школи у літературознавстві Франко не міг також не зауважити детерміністських тенденцій у творчості французів. На його думку, «розуміння тієї істини, що людина – це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе... є заслугою французьких реалістів: Бейля-Стендаля, Бальзака та його наступників – Флобера, братів Гонкурів і насамперед – Еміля Золя» [13, т. 28, с. 180].

М. Ткачук підкреслює схожість творчих методів Франка і Бальзака: «Франко хотів виявити взаємозв'язки і єдність окремих картин дійсності, людей і природи. Він вважав, що всі явища в природі й суспільстві пов'язані між собою і становлять певну єдність, частини якої взаємозумовлюють одна одну. Він, як і Бальзак, був переконаний в існуванні «єдиного організму», монічного принципу єдності, що охоплює все різноманіття явищ» [12, с. 14]. Таке переконання у поєднанні з наполегливим бажанням Франка зображати життя «у всіх верствах» приводить його до висновку про необхідність створити епічний універсум на зразок «Людської комедії» Бальзака або серії «Ругон-Маккарів» Золя. У 1876 році в розмові з Барвінським Франко, який сам визнавав, що був тоді під впливом Золя, ділиться задумом змалювати суспільність у різних її верствах. «Барвінський виявив мені, – згадує Франко, – що й у нього укладається план цілої серії оповідань, яким він

хотів надати спільний титул «Галицькі образки» [13, т. 33, с. 398]. М. Ткачук відзначає відхід від діахронного нанизування творів у «бориславському циклі» до синхронного їх поєднання з огляду на одночасність протікання описуваних подій, пам'ятаючи, що сучасна епоха незавершена, перебуває в русі [12, с. 15]. Такий, сказати б, імпресіоністичний спосіб подачі матеріалу підкреслював мозаїчну структуру прозових і віршованих циклів творів Франка і водночас надавав своєрідності й оригінальності їхній побудові у порівнянні з конструкціями «Людської комедії» чи «Ругон-Маккарів». Якщо Е. Золя в «Ругон-Маккарах», за висловом самого Франка, «виříшив показати, з одного боку, галерею психологічних типів, пов'язаних між собою спільністю походження і, крім того, спадковою родовою хворобою», а, з другого боку, він задумав створити галерею соціальних типів, тобто показати життя найрізноманітніших суспільних «верств, серед яких обертаються члени цієї родини» [13, т. 28, с. 183], то Франко менше уваги приділяє проблемі спадковості, людській фізіології, а більше – дослідженню соціального середовища. Персонажі окремих його творів рідко пов'язані між собою родинними зв'язками, як у Бальзака чи Золя. Частіше їх об'єднує не однакова внутрішня натура, а спільність соціального походження, обставин зовнішнього середовища та історичного моменту. Однак у Франка, як і у французьких письменників, розрізнені на перший погляд твори утворюють епічну цілісність на рівні ідейно-тематичному, образному та жанрово-стилістичному.

Подібно до братів Гонкурів, Франко виступає за тісний зв'язок літератури з життям, за те, щоб письменник йшов у гущу життя задля правдивого його відображення.

У статті «Еміль Золя. Життєпис» Франко виявляє обізнаність із генезою творчого методу французького письменника, з авторитетами, на які той рівнявся і які значною мірою були орієнтирами й для самого Франка. Адже Золя «спочатку любувався в Вікторі Гюго, Байроні, Мюссе, а потроху й Ламартіні; аж пізніше прийшли Флобер, Тен і Бальзак і звернули його дух рішучо до реалізму і аналізування явищ щоденного життя» [13, т. 26, с. 111]. Спільність учителів та спільність позитивістської філософської основи у поєднанні з інтуїтивним відчуттям тенденцій у розвитку світового мистецтва стали запорукою схожості теоретичних постулатів Франкового «наукового реалізму» й «експериментального роману» Е. Золя. Головними моментами, що об'єднують ці дві концепції, є сцієнтизм, детермінізм, опора на факт, життєподібність описуваного. Але Франко не безкритично сприймає творчість французького письменника, а намагається виявити сильні й слабкі сторони його творчого методу. Вартість Золя і його творів Франко

бачить не в тому, в чому її «кладе» Золя, теоретик і доктринер, а в тому, що «на щастя, обік неособливого теоретика живе в нім великий артист і сильний прямий чесний характер, що кладе свою печать на всі його твори» [13, т. 31, с. 307]. «...Золя попри всі свої натуралістичні доктрини і дивацтва, – пише Франко, – є таки поет, великий поет, і хоча доктрина зробила його, як каже Леметр, «невольником одної епохи, одної сім'ї, одної породи людей і одної писательської методи», то проте він, виповнюючи свій план, творить так, що його твір набирає життя і пластики, пориває і зв'язує душу читачеву, опановує її подібно до сонної змори, кошмару» [13, т. 31, с. 71]. Симптоматично, що через деякий час літературознавці (М. Євшан, М. Зеров) почали так само протиставляти Франка-доктринера Франкові-митцю. Очевидно, доктринерство притаманне всім «реформаторам літератури», до яких належали і Е. Золя, й І. Франко.

До активу Золя Франко зараховував те, що поетична композиція у французького натураліста побудована на «чисто науковій заснові», що кожен його роман «великої артистичної і етнографічної стійності» [13, т. 26, с. 49], що у його творах «бачиш перед собою живих людей, не можеш відрізнити історичної правди від поетичного вимислу, бо цілі картини – це єдина історична правда» [13, т. 26, с. 99]. Український письменник відстоював французького колегу перед нападами критиків, котрі «безупинно галасували про голу неморальність, цинічну навіть правду картин Золя». Франко пише: «Їх обурює навіть дійсність, вони воліли б ідеальну брехню. Однак моральнішою справою є досліджувати причини занепаду, шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче, ніж фарисейським переконанням про свою цнотливість відвертатися з погордою від усього, що заздалегідь визнане осудженим і нікчемним» [13, т. 26, с. 101]. Але насправді ці палкі слова є більш адекватними щодо Франкового власного бачення натуралістичного методу, бо хоч Золя й описував життя «істот, котрі впали найнижче», та часто шукав у них не так «іскри божественного вогню, людського почуття», як доказів рабської залежності від матеріального світу й природних інстинктів.

Соціальна заангажованість притаманна творчості і Золя, і Франка. Обидва письменники зверталися до теми соціальних «низів» суспільства. Однак природа цього звернення була різною. «Золя дивиться на селян поглядом буржуа, міщанина» [13, т. 28, с. 194], – зауважив Франко. Соціальне походження українського письменника було підставою для палкої декларації: «Яко син селянина, вигодований твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові» [13, т. 31, с. 309].

Більшість натуралістичних творів світової літератури позбавлена дидактизму, моралізаторства, менторського тону. Автори намагаються сховатися за личинкою пасивного спостерігача явищ. Флобер висловлював думку про те, що автор у своєму творі повинен бути схожим на Бога у Всесвіті: має бути присутнім у всьому й водночас не видимим ніде. Такої ж точки зору дотримувалися і брати Гонкури, які вважали, що автор у своєму творі, як поліція в місті, повинен перебувати скрізь і ніде.

Франкові роль «пасивного спостерігача» не підходить, здебільшого він виглядає надто «прив'язаним» до старої школи літераторів, яка не уявляла завершеного твору без певної «позитивної програми».

Франко, як і Золя, не уникав у творах описів жажливих, бридких, драстичних картин дійсності. Однак Золя часто обмежувався роллю анатома людських душ чи суспільства (Франко неодноразово використовував це порівняння, характеризуючи творчий метод француза, а про деякі його повісті писав, що «се скоріше анатомічний театр, ніж живе, теплом авторського серця огріте життя» [13, т. 31, с. 305]); для українського письменника пріоритетною завжди була лікарська праця; він починав «розтин» тільки тоді, коли прагматична свідомість давала на це санкцію, коли була переконаність, що «праця в прозекторській» – не самоціль, а засіб для досягнення позитивного результату в лікарській практиці.

Зацікавлення натуралістів темними, дискомфортними, «брудними» сторонами людського життя у всі часи було джерелом претензій до них з боку літературної критики. Справді, якщо письменник – «чиновник на службі в істини», то дійсність – його безпосередній керівник. Саме вона надає йому матеріал для опрацювання, від якого він не має права відмовитися. Середовище, в якому живе і працює письменник-натураліст, факти його біографії відображаються на сторінках творів. Акцентація уваги натуралістів на патологічних явищах у цьому середовищі була антитезою до відбору ідилічних картинок з нього представниками ідеалістично-романтичних напрямів.

Письменники-натуралісти Західної Європи за допомогою «естетики потворного» намагалися гальванізувати притуплені смаки своїх читачів; українські письменники подавали читачам свіжі враження; і ті, й інші намагалися таким чином вивести читача зі стану байдужості, вразити його, примусити замислитися над прочитаним. У французькій літературі другої половини XIX століття увага до проблеми спадковості, фізіології людських пристрастей призвела до зацікавлення

психопатологічними явищами, а пізніше, у декадентів, трансформувалися у сприйняття психопатології як гарантії духовності.

Франко, який рішуче виступав проти занепадництва в літературі, тонко відчував ту межу, до якої наблизилися французькі письменники і за якою починався декаданс. Можливо, саме через це в статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» він застерігає: «Далі в тім напрямі йти вже нікуди, лишається хіба поворот – або клініка та дім для божевільних» [13, т. 31, с. 36]. На думку критика, Мопассан переступив через цю межу, а тому його, «так само, як і декадентів, розточують ті самі бацили: брак життєвих ідеалів (навіть при деякій безперечній «ідейності» в поодиноких творах), гіпертрофія власного «я», перевага матеріальних чинників життя над духовними» [13, т. 31, с. 37].

Франко виступав проти самоцільного і самоцінного захоплення у літературі як винятково «*красивим*», так і винятково «*потворним*». Він засуджував сучасне йому мистецтво так званого «садівництва», яке створює художні твори «за допомогою квітів і живих рослин, занехавши для цієї мети єдиний натуральний ґрунт, тобто природу, і нехтуючи ідеєю корисності вирощуваних рослин» [13, т. 27, с. 282]. На його переконання, життєвим потребам людини безпосередньо чи опосередковано повинні служити як естетика і краса, так і «антиестетика». Український теоретик намагався утвердити в літературі поетику потворного заради вищої, ніж потурання вульгарним смакам публіки, мети. Він заявляв: «<...> Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного... Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси <...>» [13, т. 31, с. 118]. Франко не заперечує право на існування у творах штуки «бридкого», навпаки, він на боці тих, котрі «силкуються прорубати в тій доктрині хвірточку для дійсності і говорять: бридке має настільки право доступу до штуки, наскільки воно потрібне для змалювання характеристичного» [13, т. 31, с. 117].

Необхідно також відмовитися від беззастережних звинувачень на адресу всіх, без винятку, представників натуралістичного напрямку в тому, що основною характерною ознакою їхнього творчого методу є «нездорове» зацікавлення темою фізіологічної зумовленості людських вчинків, проблемою психопатології. Все це, на переконання натуралістів, може бути корисним і для розвитку літератури, і безпосередньо для людства, якщо служитиме правдивому зображенню всіх сторін життя (зокрема й тих, котрі замовчувала донатуралістична література).

Оскільки у натуралістів не було жодних заборонених тем, то й не

диво, що саме вони вперше зняли табу з еротики і сексу в літературі. Звичайно, є частина літераторів, натуралізм творів яких обмежується «ультраеротизмом». Скажімо, І. Франко погоджується з негативною оцінкою Макса Нордау творчості Гі де Мопассана стосовно того, що увагу письменника привертають лише «явища сексуального життя в його найнижчих формах»; і з висновком, що психіатр пізнає у його творах «прояви глибоко хоробливого еротизму, яким ненастанно опанована була ця нещаслива людина» [13, т. 31, с. 38].

І все ж сексуальна заангажованість – не головна риса натуралістичного мистецтва. Поміркованістю у цьому сенсі відзначається більшість натуралістичних творів Гонкурів, Золя, Франка. Недоліки, на які вказувала натуралістам «з фарисейським переконанням про власну цнотливість» літературна критика, з сучасної точки зору можна вважати певним експериментом: зняття табу із заборонених тем сприяло демократизації літератури, розширенню її тематики. Проблеми сексу більшою мірою виступають у неонатуралізмі початку XX століття (В. Винниченко) та в модернізмі, ніж у натуралізмі XIX століття. У Франка інтерес до цих питань теж зростає на початку XX століття («Великий шум»).

Загалом, на вироблення творчого методу І. Франка французькі письменники-натуралісти справили значний вплив, проте немає жодних підстав зводити його винятково до «золяїзму», припускати, що український письменник у своїх ідейно-естетичних студіях спирався на здобутки лише французьких теоретиків літератури. Концепція Франкового «наукового реалізму», як і «експериментального роману» Е. Золя, зародилася на спільному для обидвох авторів позитивістському ґрунті у сприятливій атмосфері загальноєвропейського культурного розвитку. Тому зовнішньолітературні впливи на вироблення творчого методу І. Франка, зокрема на його натуралістичну на певному етапі спрямованість, слід шукати і за межами французької літератури.

В англійській літературі, як і у французькій, натуралістична течія зароджується у надрах реалістичного мистецтва. Неважко виявити елементи натуралізму вже в описовій манері викладу Діккенса, в його зверненні до теми нагромадження капіталу в одних руках і одночасного зuboжіння пролетаріату («Домбі і син»). Натуралізм у творах письменника дивним чином співіснує з ідеалізмом і навіть сентименталізмом (пригадаймо ідеалізовані образи дітей у Діккенса). Теккерей позбувається будь-якого ідеалізування у поглядах на людину і середовище, яке її оточує («Ярмарок суєти»). Його ідейно-естетична концепція була близькою до натуралізму (зацікавлення фізіологією пристрастей, усвідомлення нездоланності прірви між природою та

ідеалом). Зазначених письменників Франко вважає родоначальниками реалістично-натуралістичних тенденцій у світовій літературі.

Масштабні традиції російського реалізму, як і в літературі Франції, сприяли зародженню натуралістичного мистецтва. Не випадково (нехай і за посередництвом І. Тургенєва) деякі концептуальні положення теорії натуралізму, які в 1880 році ввійшли до книги Е. Золя «Експериментальний роман», ще раніше побачили світ на сторінках журналу «Вестник Европы».

Значний внесок у євроінтеграцію російської літератури зробив Іван Тургенєв, який особисто був знайомий із чільними представниками тодішнього французького мистецького бомонду. Тож тим цікавіші міркування І. Франка про європейські впливи на російський літературний процес, висловлені в літературному портреті «Іван Сергійович Тургенєв». Віддаючи належне творчості росіянина, Франко торкається також питань ширших контекстів і дискурсів. Зокрема йдеться про історію та характер європейських прагнень російської еліти: «На початку XVIII ст. могутньою рукою Петра Великого вирвана з вікового просоння і випхана в «Європу» тота упривілейована часть російської суспільності з горячковою сквапливістю кидаєсь хапати з західноєвропейської культури все, що блищить, що впадає в очі, що незвичайне і нове». Водночас Франко констатує, що «інтелігенція російська цивілізуєсь лиш поверха: під модною фризурою і модним фракком сидять давні варвари; культура припилла до них зверху, але не ввійшла в кість і кров; куплена за гроші, нахапана мимоїздом, по дорозі, сталась їх здобичею, але не власністю, не хлібом насущним. Але не кінець на тім: як та чужоземна бранка, введена в дім дикого варвара, хоч і не стала йому рідною, а все ж таки своєю красою сліпить його непривичні очі, каже йому забути про все, що діється в домі, а тільки на неї заглядатися, так і тут сталося. Для «культури», для «європеїзму» ніби образовані росіяни почали далеко живіше інтересуватися тим, що діялось в Парижі і в Берліні, аніж тим, що творилося в їх власнім домі». Звідси – «двоїстість в їх привычках» (Катерина листувалася з Вольтером і водночас дарувала козаків та їхні землі своїм коханцям) [13, т. 26, с. 293]. «Мов чорна нитка, тягнеться те внутрішнє роздвоєння в характерах російських інтелігентних людей аж до нинішніх днів. Воно становить основну ноту майже цілої російської літератури <...>», – переконаний Франко. Причому це недуга, «з котрої Росія і досі ще не видужала помимо тисячних і не раз навіть геройських ліків» [13, т. 26, с. 294].

Деякі твори російських письменників-натуралістів Франко перекладав українською мовою. Серед них – нариси бурси й бурсаків М. Помяловського. У «Передньому слові перекладчика» Франко

підкреслює прагнення росіянина «підчищеному чоловіцтву» протиставити правдиві студії забутого, погордженого, пропащого «подення суспільності».

Більш помірковано, ніж Е. Золя, І. Франко ставиться до фактографізму. Він застерігає «реальну» критику Добролюбова, Писарева від цілковитого нехтування «штукою», бо якщо для неї «важний поперед усього факт», то твір мистецтва матиме таке саме значення, як явище дійсного життя, отже, артистичне оповідання буде так само цінне, як газетярська новинка» [13, т. 31, с. 52].

У польську літературу, як і в українську, Е. Золя прийшов переважно з російських журналів і перекладів. І. Франкові належить польський переклад оповідання Е. Золя «Безробіття», яке було надруковане у робітничій газеті «Ргаса» (1879, № 2, с. 3). В. Матвійшин підкреслює, що «саме І. Франко першим у польській (як і в українській) критиці дав об'єктивну оцінку творчості Е. Золя, відмінну від висновків польських літературознавців, і таким чином, до певної міри, прислужився до його популярності у Польщі» [8, с. 54]. Тому в даному разі варто говорити не про міжлітературні *впливи*, а про міжлітературні *взаємовпливи*. І. Франко рішуче критикував польських письменників новітніх часів за «нахил до ідеалізування»; вказував на кризовий стан польської поезії у зв'язку з тим, що «великий скарб мотивів, картин і форм романтичної поезії вже давно вичерпаний» [13, т. 27, с. 257]. Прихід позитивізму в економічне і культурне життя Франко називає «великим поворотним моментом в історії культурного розвитку Польщі»; вважає плідним вплив позитивізму на літературу: «Він виховав такі великі таланти, як Сенкевич і Прус, під його непереможним впливом твори Еліза Ожешко; цілий ряд менш талановитих письменників, як Свєнтоховський, Дигасінський, Юноша та ін., йдуть слідами цих передових талантів». Заслугою позитивізму, за Франком, було також і те, що цей напрямок «почав ближче стежити за життям польського селянина» [13, т. 33, с. 377]. «Наскрізь дитиною позитивізму, ентузіасткою прогресу, науки і вільної думки й чину» називає Іван Франко Марію Конопніцьку в однойменній статті. Критик зазначає, що її «образи», де «змальовано польського селянина в усій його сумній дійсності, з наочністю і гіркістю колориту, які часто межували з брутальністю», «діяли, як вибух бомби»; «вони відразу зірвали ореол, що ним прикрасили постать селянина в польській літературі давніші письменники» [13, т. 33, с. 378]. Дещо раніше, у статті «Poezje Jana Kasprowicza», Франко звертає увагу на один, як йому здається, недолік у творах Конопніцької, котра, так само як і Золя, не інтегрована у життя простого народу: «На жаль, вона надто мало знає життя народу, – пише

Франко, – народившись у панському дворі, вихована оддалік від селянської хати, вона наблизилася до неї не під натиском свого таланту, наскрізь романтичного, а під впливом теорії, доктрини й переконання про необхідність такого кроку» [13, т. 27, с. 258]. Інша справа – Ян Каспрович. Його прихід у польську літературу викликав у частини читачів «інстинктивне відчуття, те таємниче тремтіння, яке інколи охоплює знервованих, випечених салонних ляльок, коли в їхньому товаристві ні з того, ні з сього з'явиться мужик – простий мужик у сіряку, у важких чоботях, з грубими руками, від яких відгонить сильним запахом землі, що його годує» [13, т. 27, с. 260]. У вступному слові до видання «Еміль Золя. Довбня» (1879) Франко описував подібну реакцію освічених, інтелігентних та ситих французьких буржуа, коли в «Довбні» вперше на їхні очі з'явився «робочий люд» у «правдивій, не ідилічній і не романтичній одежі»; коли «вони перший раз почули зблизка його бесіду, перший раз... занесло їх делікатні носи «запахом люду» [13, т. 26, с. 102]. Франко позитивно оцінював те, що «у Каспровича ми маєм справжній опис селян певної місцевості, селян з крові і кості, що живуть ще й досі або недавно померли» [13, т. 28, с. 153]. Український критик захищає право митця писати на будь-які теми: «Деякі польські критики попросту закидали Каспровичу, що він пише пасквілі на люд, малюючи самих п'яниць, злочинців або маніяків. По моїй думці, закид несправедливий. Можна малювати, що кому хочеться; головна річ в тім, як малювати» [13, т. 31, с. 403].

До недоліків творчого методу Я. Каспровича І. Франко зараховує «закоханість у чисто абстрактну поезію і філософські роздумування» [13, т. 27, с. 261]; подібний до золівського фаталізм («над цілим оцим «селянським світом» тяжить якась сіра хмара, якась фатальна безвихідь» [13, т. 28, с. 154]).

Франко був також добре обізнаним із творчістю багатьох німецьких натуралістів, серед яких можна назвати хоча б М. Кретцера, братів Ю. і Г. Гартів, А. Гольца. Л. Рудницький у статті «Франкові «Панські жарти» у світлі німецьких літературних теорій» пише, що Франко був співзвучно настроєний до ходу розвитку німецької літератури і застосовував деякі з естетичних принципів, розвинутих німецькими натуралістами, навіть перед висловленою Арно Гольцом теорією «абсолютного натуралізму» в його «Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze» в 1891 році. Франковими джерелами були найвірогідніше журнал «Kritische Waffengänge» (1882–1884), редагований братами Генріхом і Юліусом Гартами в Берліні, і в Мюнхені Конрадова «Die Gesellschaft», яку видавали з 1885 до 1902 року [15, с. 808].

Рецензуючи статтю у «Kunstwort'i» під назвою «Об'єктивність і

суб'єктивність у поезії», Франко дорікає М. Кретцерові за те, що той «різко і не зовсім слушно нападає на «описовий» метод Золя, протиставляючи йому аналітичний і психологічний метод росіян, особливо ж Достоевського, якого ставить значно вище Золя» [13, т. 27, с. 283]. Франко пише: «Це захоплення Достоевським, у чому Кретцера випередили інші німецькі «натуралісти», доводить тільки одне, а саме: великий занепад німецької літератури, яка <...> так далеко відійшла від правди, щирості і натуральності, так глибоко загрузла в шаблони і умовній фальші, що кожний правдивий вираз людських почуттів, хоча б і хворобливих, кожний правдивий опис дійсності діє на них захоплююче, як свіже повітря на звиклого до смороду і гнилизни в'язня» [13, т. 27, с. 283]. Вплив «патологічної музи Достоевського» вбачає Франко зокрема в драмі Гауптмана «Схід сонця» [13, т. 31, с. 145].

Український письменник був знайомий і з іншими національними варіантами літератури натуралізму, наприклад, з італійським веризмом. Він писав у статті про Джозуе Кардуччі, що останній «належав до творців напряму так званих веристів, якого головним репрезентантом зробився Д'Аннунціо зі своїм замилюванням до малювання з неможлимою точністю сцен брутального, фізичного людського терпіння <...>» [13, т. 37, с. 223].

Якщо пригадати, з якими труднощами доводилося Емілеві Золя відстоювати теорію «експериментального роману» у Франції, де його попередниками були Бальзак, Флобер, брати Гонкури, то можна собі уявити, на який спротив наштотхнулися Франкові натуралістичні експерименти в Україні, де глибоко й міцно вкоренилися сентименталізм, романтизм, бурлеск. «В таких краях усякі новатори подібні до тої господині, що силкується натопити піч мокрими дровами: і куриться, і сичить, і очі гризе, а вогню як нема, так нема» [13, т. 31, с. 378], – скептично висловлювався про подібну ситуацію сам Франко. І все ж йому вдалося-таки «натопити піч» літературної критики, нехай і дещо «мокрими дровами» скандалу; це сприяло «потеплінню» літературного життя в Україні, звільненню його з-під криги старих естетичних догм і приписів.

Значною мірою завдяки літературно-критичній діяльності І. Франко вберіг власні новаторські відкриття від несправедливих осудів, але натуралізм ніколи б не прижився на українському ґрунті, якби у вітчизняній літературі не було жодних сприятливих умов для цього. І до Франка деякі українські письменники використовували прийоми та засоби художнього зображення, котрі пізніше стали складниками поетики натуралізму. Дрібнопис фізіологічних нарисів Гребінки, романів Свидницького, Панаса Мирного, їхні детальні описи повсякденності

могли стати основою для натуралістичного фактографізму в творчому методі Франка. Фактографічну техніку, тематику суспільних «низів», емансипаційні мотиви зустрічаємо у творах Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького. У посмертній згадці про Марію Маркович Франко писав: «Оповідання Марка Вовчка найясніше і найпростіше зазначають емансипаційну тенденцію – не абстрактними мудруваннями, не зворушливими покличами, а простим, скромним та сердечним змалюванням щоденних фактів життя, від якого тільки по довším вчитуванні морозиться кров у жилах» [13, т. 37, с. 279]. У статті «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)» (1905) Франко, аналізуючи творчу манеру українського реаліста, зазначає, що в нього «зорові враження звичайно переважають, і артист інколи тільки стане та любить на ті постаті, сфотографовані його очима в усіх їх рухах та обстанові <...>» Критик вважає, що Нечуй схопив своїх героїв «живцем із життя», не скривив їхні контури, не переборщив із фарбами [13, т. 35, с. 375].

Поетика натуралізму різною мірою проявилася й у творах інших українських письменників. Зокрема О. Кониський, на думку Д. Наливайка, розвиваючи оповідну манеру Марка Вовчка «з народних уст», поступово приходить до об'єктивного живописання, зображення життєвого документу, до натуралістичного фактографізму, культивуючи такі жанрові різновиди, як нарис, подорожній нарис, «фотографії» з життя. Його пізній творчості «притаманна типологічна близькість до російського натуралізму, значною мірою вона протікала в спільному з ним річищі і має чимало спільних тематологічних і стильових ознак» [9, с. 126].

В. Поважна у монографії «Розвиток української літературної критики у 80–90-х роках ХІХ ст. (До проблеми критеріїв і методу)» (1973) детально досліджує натуралістичні тенденції в українській літературі останніх десятиліть ХІХ століття та літературно-критичну дискусію, яка точилася навколо них. На думку авторки, adeptами або й творцями натуралістичного напрямку в Україні різною мірою були В. Горленко, О. Кониський, М. Грушевський, А. Чайковський, Г. Бораковський, М. Павлик [11].

Леся Українка вбачала риси натуралізму навіть у творчості такої витонченої естетки, як О. Кобилянська. На її погляд, правдивий літературний талант Кобилянської – у поєднанні двох стилів: «дуже романтичного» і «чисто натуралістичного» [7, т. 9, с. 58–59]. Контрасне використання елементів протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами літературних напрямів критики помічали і в Е. Золя, і в І. Франка. Однак частіше ці екстремі зустрічаються у творчості неонатуралістів, до яких в Україні насамперед можна зачислити

В. Винниченка. Літературознавці пояснюють такі тенденції у розвитку натуралізму вичерпаністю раціоналістичних засад позитивізму на початку XX століття, зверненням письменників до іншої, ірраціональної філософської основи. «Вітаїзм Винниченка теж пов'язаний з недовір'ям до розуму й ірраціоналізмом. Як і в деяких течіях «філософії життя», зокрема в ніцшеанстві, тілесно-емоційні первні у Винниченка не менш суттєві й активні, ніж свідомість, рацію» [9, с. 128], – зазначає Д. Наливайко.

Отже, натуралістичний експеримент Франка таки мав деяке підґрунтя у традиціях національної літератури (як і перспективи для майбутнього розвитку); його проведення можна навіть вважати об'єктивно зумовленим, закономірним етапом у розвитку українського літературного процесу.

Що ж стосується впливу натуралізму на інтенсивний розвиток української літератури, то насамперед слід зазначити, що кожен літературний напрям має власну ієрархію культивованих ним жанрів. Найбільш вживаними у натуралістів жанрами стали повість, роман і новела. Завдяки своїй «малоформатності» новела являє собою зручний «майданчик» для апробації нових ідей і художніх принципів. Уже з новелістики експериментально перевірені теми переходять у романи або в епічні романні цикли. І. Денисюк схожу тенденцію підмічає у Франка: «<...> Іван Франко, що називав себе «мініатюристом та мікроскопістом», який звик знаходити «цілий світ у краплині води», новелістичну концепцію переносив і на повісті, які відзначаються інтенсифікацією подій в часі, стрімким розвитком сюжету, несподіваним зламом, що, наче той обвал у горах, розкриває різні пласти суспільного буття, розкриває характер у крайній ситуації, у сплетінні суперечностей дійсності» [4, с. 99].

Щодо натуралістичного роману, то теоретики літератури звертали увагу на його різноманітність у проблемно-жанровому плані. У ньому виділяли, наприклад, фізіологічний, соціально-критичний, символіко-містичний типологічні різновиди.

Наприкінці XIX століття в літературознавців були сумніви щодо можливості існування натуралістичної драми, бо коли роман орієнтувався на науковість, теорію середовища, соціальний дарвінізм, то драма більше тяжіла до неоромантизму. І. Франко вказував на жанрову специфіку творчості Е. Золя: «З природи своєї він епік – може, один із останніх великих епіків, силкувався перенести свої натуралістичні теорії на драму, але ті його концепції дуже наївні і поверхові і навіть не доторкаються суті драматичної творчості» [13, т. 31, с. 304]. Подібної точки зору свого часу дотримувалася й Леся Українка, яка була

переконана, що майже вся драматургія натуралістів не оригінальна, а складається з переробок романів, котрі не мали особливого успіху, якщо не враховувати «успіху скандалу» деяких з них. Поетеса доводила: «Із всіх «людських документів» натуральної школи виявилося так само неможливо створити драму, як неможливо було б за допомогою вирізки і наклейки скласти з фотографій картину. Справжній драматург може користуватися цими документами тільки так, як справжній художник фотографіями, – він може звертатися до них, щоби допомогти своїй пам'яті, але не підпорядковуватися їм» [7, т. 8, с. 235]. Однак багато драматичних творів Гауптмана, Винниченка, представників «Молодої Польщі» створено саме в натуралістичній манері. А мистецтво колажу доводить, що справжній художник може й за допомогою витинки й наліпки складати зі світлин картину. Пізніше й сама Леся (як доводить новознайдена стаття про драму Гауптмана) змінила свою думку. Справа тут не в документах. Докладність психологічного аналізу, наприклад, в «Украденому щасті» І. Франка йде саме від «дрібнопису» натуралістичного стилю.

У статті «Наш театр» Франко, констатуючи «кризу театрів руських», звертає увагу на деякі недоліки у вітчизняній драматургії, серед яких, зокрема, «склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом» тощо [13, т. 28, с. 283]. Однак письменник застерігав драматичне мистецтво і від інших крайнощів, від того шляху, яким пішов театр у Франції, де він «справді найповніше відповідає тому огидливому при всім своїм блиску малюнкові, який дав Золя в своїй «Нані». На думку Франка, театр зробився там «слугою порнографії та школою утонченої, а то й зовсім брутальної розпусти», «привчив Європу бачити в світі і в людському житті один центр – полові зносини». «І коли ХІХ вік бачив на різних кінцях Європи реакцію проти тої паризької порнографії, бачив репертуар Ібсена та Бйорнсона, Гауптмана та ще декого, то все се були спорадичні змагання геніальних одиниць, які досі не могли зламати переваги театральної порнографії, що, висилаючи свої загони з Парижа, знайшла собі адептів і в Німеччині (Зудерман, Шніцлер), і в Польщі <...>, і в Росії» [13, т. 35, с. 345–346], – резюмує автор статті «Львівський театр і народна честь».

Великою заслугою письменників-натуралістів слід визнати демократизацію тематики їхніх творів. Франко зауважив, що «коли давніше штука, а затим і поезія була власністю немногих вибраних одиниць, була немов привілеєм аристократів, в ХІХ віці вона чимраз більше демократизується, стається власністю широких мас народних» [13, т. 31, с. 501].

В огляді українського літературного життя за 1892 рік критик закликає письменників «раз у раз сходитися з людьми різних станів, різних професій, родів праці, різного ступеня інтелігенції і моральності, придивлятися їм в різні моменти їх життя» [13, т. 29, с. 9].

Відповідно до головних ідейно-естетичних засад натуралізму письменники цього напрямку вибирали й засоби художнього зображення. Зазвичай тогочасний роман творився за так званими «людськими документами», розказаними автору чи спостереженими у дійсності. Звідси беруть початок публіцистичність, документалізм, нарисовий характер натуралістичних творів. На подібність творчої манери Е. Золя та І. Франка на основі «густого публіцистичного наповнення» вказує М. Ласло-Куцюк у статті «Іван Франко і Еміль Золя». Вона пояснює цю публіцистичність тим, що «одержимість політикою, напевне, головна риса творчої особистості обох авторів» – їх цікавили злободенні проблеми суспільства, вони, як і Бальзак, намагалися висвітлити у творчості життя найрізноманітніших верств цього суспільства. Однак Франко ніколи не редукував натуралістичне мистецтво до рівня абсолютної публіцистики. І. Денисюк зазначає, що постулат «наукового реалізму» у Франка – це «створення того, що нині називають «літературою факту», – але з широкою естетичною програмою, яка передбачає поруч із соціологічними, постановку важливих психологічних проблем людинознавства» [4, с. 58]. Власне у цій широкій естетичній програмі, за всієї її відкритості й демократичності, на рівні мовному не було місця для численних штампів і шаблонів, характерних для публіцистики. Та й у творчості Золя український письменник цінує безпосередність, живість мови, яка, «як небо від землі, відрізнялася від заяжоганих правил стилістики і відзначалася надзвичайно нерідко дитячою простотою, аж до кострубатості» [13, т. 26, с. 97]. У статті «Літературна мова і діалекти» Франко зазначає: «Живий язык не має грамматики, тобто не зносить школярських, механічних і непорушних правил, диктованих ніби вченими. Живий язык можна і треба студіювати як живу рослину, але не можна і не слід засушувати і заковувати в мертві правила і формулки» [13, т. 37, с. 205–206]. В іншій статті Франко продовжує цю ж думку: «Мова росте елементарно, разом з душею народу і мало дбає на граматичні правила» [13, т. 37, 246–247]. У виборі мови персонажів художніх творів І. Франко рішуче відкидає манеру, за якою «молоді панночки розмовляють у стилі святого Фоми Кемпійського, молоді паничі – у стилі Фоми Аквінського» [13, т. 27, с. 172–173]. Для нього мова – засіб правдивої характеристики персонажа, важливий ідентифікуючий фактор. Тому він критикує «підчищену», «салонну українську мову» поезій Христі Алчевської, мову, позбавлену пластики,

багатства лексики й зворотів, які автори отримують від «безпосереднього підслухування простого народу» [13, т. 37, с. 273]. В українській літературі Франко високо оцінював мову творів І. Нечуя-Левицького: «Се вже не та поетична, декуди аж переборщено поетична та квітчаста мова Марка Вовчка, не штучна, силувана, академічно неповертлива мова Куліша, – се переважно буденна мова українського простолюду, проста, без сліду афектації, проте багата, колоритна і повна тої природної грації, якою вона визначається в устах людей з багатим життєвим змістом» [13, т. 35, с. 376]. Відсутність афектації Франко цінував і у творчій манері Детлефа фон Лілієнкрона: «Він не філософствує, не аналізує – рідкість між німцями, але уміє бачити ясно, виразно, як бачить тільки вправний стрілець; уміє схарактеризувати всяку ситуацію коротко і докладно, мов рапорт воєнного коменданта» [13, т. 31, с. 186]. Подібні риси Франко відзначає також у творчості Конрада Фердинанда Мейера: «Висловити кожну думку якнайпростіше, якнайясніше і якнайкоротше, – се був його девіз <...> Він розважав кожне речення, кожну фразу, скорочував, добирив найвлучнішого слова, переправляв до втоми» [13, т. 31, с. 427].

Однак і в мовному питанні Франко був поміркованим. Тенденції до ущільнення та спрощення мовних конструкцій абсолютизувалися у «секундному стилі» німецьких натуралістів, які принципово не використовували художніх тропів. Метафори, порівняння, епітети зустрічаються у них дуже рідко; в текстах переважають дієслова, що передають інтенсивність дії. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко скептично ставиться до таких експериментів у німецькій літературі, як до надуживань: «Під проводом Арно Гольца постала там купка поетів, котра, знов зводячи до абсурду певну доктрину, відкидає все, що досі називалося поетичною формою і мелодією, отже, не тільки риму, але й рівний розмір віршів, і ставить основним принципом нової поезії голе слово в його безпосереднім, первісним, несфальшованим значенні». Про цю нову «школу» Франко каже: «Взагалі, чим менші таланти, тим більше роблять шуму – стара історія» [13, т. 31, с. 96–97].

Важливого значення у творах натуралістів набувають діалоги та полілоги, завдяки яким передається вся багатоманітність розмовних інтонацій, домінує питально-відповідальна форма, насиченість окличними реченнями, емоційно забарвленою лексикою. «Застановитися ближче над секретом мужицького діалогу, над тим, що різнить його від нашого», закликав літераторів й І. Франко [13, т. 37, с. 8].

Щодо індивідуальних особливостей творчого методу І. Франка, то чи не найголовніша з них, на наш погляд, – синтезуюча здатність. Не як метод, а як елемент у структурі творчого методу Франка, натуралізм мів

значно прислужитися письменникові, адже завдяки високій «валентності» він легко утворював сполуки з іншими літературними напрямками. Цікавим є застосування елементів натуралізму в загалом реалістичних творах Бальзака, Флобера, Мопассана, Кретцера, сплаву натуралізму й імпресіонізму в братів Гонкурів, у Золя; експресіонізму та натуралізму в німецьких експресіоністів тощо. І коли для екстенсивного розвитку літератури важливим було вивести натуралізм у порівняно «чистому» вигляді (це сприяло, наприклад, «канонізації» реалізму як цілком поміркованого «центристського» літературного напрямку), то для інтенсивного її розвитку важливішими є можливість експериментування на жанрово-композиційному рівні; перспектива творчого застосування прийомів, вироблених натуралізмом, здатність елементів натуралізму доповнювати собою поетики інших літературних напрямів.

Отож, можемо зробити висновок, що І. Франко глибоко вникав у ідейно-естетичну сутність феномену натуралізму і як теоретик, і як історик, і як художній практик літератури. Його концепція «наукового реалізму» за своєю суттю збігається з основними положеннями світової доктрини натуралізму. Популяризаторська праця І. Франка щодо поширення натуралістичних тенденцій в українській і польській літературах, як, власне, і його художня творчість, переконливо доводять: натуралізм як явище світового літературного процесу відбувся і в українській літературі. Тож маємо всі підстави для спростування ще одного міфу про неповноту її «гатурнків».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. [Барвінський В.] В. «Молот» – галицько-українська збірка: рецензія. *Правда*. 1879. Вип. 11.
2. Гаєвська Л. «Коли обриваються пута...». *Слово і час*. 1992. С. 4–12.
3. Гаєвська Л. Натуралізм. *Українська літературна енциклопедія: В 5 т. Т. 3*. Київ: Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1995. С. 463–464.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. Київ: Вища школа, 1981. 214 с.
5. Купранець О. Творчість Івана Франка. *Світло*. 1956. № 12. С. 29–30.
6. Ласло-Куцюк М. Велика традиція. Бухарест: Критеріон, 1979. 216 с.
7. Леся Українка. Збір. творів: У 12 т. Київ: Наукова думка, 1977.

8. Матвіїшин В. Е. Золя в польсько-українських літературних взаєминах. *Укр. літературознавство*. 1972. Вип. 17. С. 52–59.
9. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі. *Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів*. Київ, 1996. С. 118–130.
10. Огоновський О. Історія літератури руської. Львів, 1893.
11. Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80-90 роках ХХ ст. (До проблеми критеріїв і методу). Київ: Вища школа, 1973. 268 с.
12. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка: Навчальний посібник. Тернопіль: Збруч, 1997. 64 с.
13. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
14. [Цеглянський Г.] Г.Ц. З вершин і низин [рецензія]. *Зоря*. 1887. Ч. 13–14.
15. Rudnytzky L. Franko's «Pański Żarty» in light of German literary theories. *Symbolae in honorem Volodymyri Janiw*. München, 1983. P. 800–809.

РОЗДІЛ 4

Іванна ДЕВДЮК, Тетяна МАРЧУК

МОДЕРНА ДРАМА В УКРАЇНІ ТА США: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, КУЛЬТУРНІ КОНТЕКСТИ

Кінець XIX – початок XX століття став періодом сутнісних змін у світовій культурі та мистецтві. Ці трансформації не минули й драматургію, яка жваво відгукувалася на складні соціальні, політичні та економічні процеси, осмислюючи їх у художній формі. Пошуки альтернативних форм вираження стали підґрунтям для формування нової (модерної) драми, яка відкидала традиційні моделі, натомість утверджувала новаторське, а подекуди й революційне бачення мистецтва. Художня значущість нової драми полягала не лише в її здатності віддзеркалювати об'єктивні суспільні зрушення, а й у глибокому зануренні у внутрішній світ особистості. Автори експериментували з композицією, мовою, драматургічною структурою, створюючи багатогранні психологічні образи, які передавали напругу й суперечливість доби.

Новітні ідеї знайшли відгук і в українському культурному середовищі. Драматурги кінця XIX – початку XX століття уважно стежили за європейськими художніми тенденціями, переосмислюючи канонічні жанрові моделі та розширюючи ідейно-тематичний спектр власної творчості. Така динаміка засвідчувала відкритість українських митців до новацій та їхнє прагнення інтегрувати модерністські естетичні принципи в національний контекст. Хоча літературознавче осмислення процесів модернізації української драматургії з відомих причин активізувалося відносно пізно, сьогодні маємо низку ґрунтовних досліджень, присвячених названій проблематиці. Це праці С. Хороба, В. Працьовитого, А. Матющенко, В. Панченка, Т. Свербілової, Н. Малютіної, Л. Скорини, А. Білої, Л. Залеської-Онишкевич, Л. Демської-Будзуляк та інших, у яких аналізується і загальноєвропейський контекст нової драми, і її національна специфіка в українській літературі. Водночас питання типологічної спорідненості української та американської драми кінця XIX – початку XX століття залишалося поза увагою досліджень. Незважаючи на розбіжності культурних контекстів, у яких визрівала українська та американська драматургія межі століть, між ними існує чимало точок дотику. Вони простежуються і в ідейно-тематичних акцентах, і в художньо-формальних рішеннях. Їхнє виявлення, зіставлення й інтерпретація є

предметом аналізу в цьому дослідженні.

Унікальні умови, у яких відбувалася модернізація драматургії в кожному з національних контекстів, визначили передусім темпи й особливості інтеграції мистецьких новацій. Прикметно, що в Україні цей процес розпочався раніше й був пов'язаний з активним становленням національної сцени та переосмисленням її ролі не лише як засобу художнього самовираження, а й як механізму суспільного впливу.

Підґрунтя для входження новаторських тенденцій у вітчизняний театральний дискурс були закладені представниками реалістичної драматургії: М. Кропивницьким, М. Садовським та І. Карпенко-Карим. Завдяки їхній ініціативі у 1882 році в Єлисаветграді (нині Кропивницький) був створений перший професійний театр, який став відправною точкою для розвитку національної драматургії та сценічного мистецтва. Необхідною вимогою, яку М. Кропивницький як режисер новосформованого соціально-побутового театру ставив перед трупною, було «грати, не помічаючи глядачів». Тут очевидна подібність із постановниками «нової драми», які заперечували гру на публіку, ставлячи вимогу внутрішнього переживання ролі. Після довгих триумфальних гастролей у Петербурзі «театру корифеїв», за словами Ю. Коваліва, «вдалося подолати міф про українську драматургію як провінційну, екзотико-етнографічну з недолугими та примітивними п'єсами» [3, с. 449]. На цьому тлі помітно виділялися п'єси М. Старицького – драматурга й режисера в одній особі. Письменник нерідко переробляв чи радше komponував спектаклі. На думку літературознавців, саме «інтертекстуальна практика Старицького розв'язала проблему репертуару українського театру» [3, с. 453]. Зберігаючи романтично-ліричний сюжет з елементами народної фабули, драматург осучаснив образи персонажів, надавши їм глибшого соціального змісту. Усе ж, попри певний поступ у розвитку новітніх тенденцій, на кінець XIX століття в репертуарі театру корифеїв переважали комедії та мелодрами, тоді як трагедії були поодинокими й зберігали традиційну стилістику.

Першим, хто насмівився заперечити суто розважальну функцію сценічного мистецтва, спрямовуючи його в русло модерністських пошуків, став Іван Франко. Його зацікавлення західноєвропейськими тенденціями зумовлювалося не лише ідейно-естетичними вподобаннями, а й географічною близькістю до культурних центрів Європи. Неабияке значення мала тісна співпраця І. Франка з професійним театром «Руська бесіда», який функціонував у Західній Україні з 1864 року. У програмовій статті «Наш театр» (1891) Франко висловив гостру критику на адресу тогочасної театральної сцени, вбачаючи її головним недоліком

схильність «до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом» [13, с. 284]. Він наполягав, що український театр не повинен зводитися до дешевої розваги, а має стати школою життя, пропагандистом «поступових і світлих думок» [13, с. 287], тобто виконувати культурно-виховну й націєтворчу функцію. Франко так само писав про потребу поглибленого психологізму в драматургії, вивчення «нутра» сучасної людини, передусім інтелігента, розкриття його ідеалів, прагнень, типів і характерів. У такий спосіб автор саттти фактично задекларував концепцію сцени як інтелектуального й морального осередку, здатного формувати не лише естетичний смак, а й громадянську свідомість. Така візія театру перегукувалася з модерністськими уявленнями про сценічне мистецтво як чинник суспільного й духовного розвитку.

Серед створених І. Франком драматичних творів («Сон князя Ярослава», «Кам'яна душа») найбільш новаторською вважається п'єса «Украдене щастя» (1893), у якій, за спостереженнями Т. Свербілової, соціальний детермінізм поєднано з модерною екзистенційністю [12, с. 5]. Це й вирізняє її з-поміж інших зразків української драматургії кінця XIX століття. П'єса містить притаманну Ібсену ретроспективно-аналітичну композицію, напружений драматичний розвиток і трагічну розв'язку з відкритим фіналом: доля головної героїні, подібно до жіночих образів норвезького драматурга, є відкритою для інтерпретацій. Сюжетні перипетії «Украденого щастя» ускладнювались завдяки введенню елемента таємниці. Це створювало простір для самоаналізу й позасвідомої мотивації поведінки персонажів. Автор таким чином переводив змодельовані ситуації в екзистенційну площину, увиразнену «лейтмотивом запроданства душі» [12, с. 16], який пронизує весь твір. За словами Володимира Матвіїшина, у «звинувачувальному пафосі «Украденого щастя», психологічній складності й глибині образів п'єси І. Франка яскраво виявився його творчий підхід до сприйняття найкращих досягнень світової драматургії та їх креативна трансформація на ґрунті нових національно-естетичних та морально-етичних реалій» [7, с. 162]. Отож, поєднуючи у своїх творах соціальний аналіз із глибоким психологізмом, І. Франко закладав фундаментальні засади модерної драми в Україні – художнього напрямку, який згодом знайде продовження у творчості молодшого покоління драматургів.

На відміну від української, американська драма в останні десятиліття XIX століття лише починала формуватися. Такий стан був зумовлений «культурно-історичними особливостями американської дійсності», поглинутої етикою бізнесу [6, с. 9]. Це відзначали й американські дослідники. До прикладу, Б. Меттьюз ще 1889 року

стверджував, що тогочасній американській п'єсі притаманна «застаріла будова та незграбна драматична дія» [19, с. 33]. Непоправну шкоду американській драмі нанесла пуританська ідеологія, яка ще із XVII століття, тобто від початку масової колонізації континенту, таврувала драму й театр як явища розпусти. І лише з відносним послабленням впливу пуританізму в XIX столітті театр зміг активно розвиватися. Не менш важливими були й суспільно-політичні зміни в США наприкінці XIX століття, що зумовили перетворення країни з фермерсько-селянської в урбаністично-індустріальну. Саме в цей період, завдяки розвиненій мережі залізничних доріг, активізується діяльність мандрівних театральних труп, комерційний успіх яких був незрівнянно вищий у порівнянні зі стаціонарними. І хоча у п'єсах порушувались актуальні проблеми, які хвилювали пересічних американців, як-от: життя у великому місті, боротьба за незалежність, злиденне становище бідняків, умови життя американських прерій тощо, – автори були радше «ремісниками, які вміли створювати розважальні ефекти, яких хотіла аудиторія, ніж митцями, які прагнули висвітлити стан людини або кинути виклик усталеним цінностям» [17, с. 156].

На Бродвеї, який став осередком театального життя в Нью-Йорку, особливій популярності набули мелодрами. Вони зазвичай зображували сентиментальні любовні історії або шахрайські афери на тлі динамічного міського середовища, незмінно завершуючись щасливим фіналом. Стереотипна структура п'єс та одновимірність персонажів, представлених переважно абсолютними доброчинами або безперечними лиходіями, не подавали надій на формування у США театру європейського зразка. Гастрольні трупи з Великої Британії демонстрували здебільшого п'єси В. Шекспіра, а також твори німецьких, англійських та французьких драматургів першої половини XIX століття, написані в традиціях так званих «добре зроблених» п'єс. Перенесення цих зразків із західноєвропейської на американську сцену надовго закріпило за ними статус еталону драматичної майстерності. Як зазначає американський дослідник Марк Браян (Mark Bryan), драма кінця XIX століття майже не зазнала змін від часів Громадянської війни [22, с. 6]. Окрім того, існуюча на той час «система зірок» передбачала пряму залежність драматургів від конкретного актора. Постановки здебільшого асоціювалися з виконавцем головної ролі, а не ім'ям автора. Актори та режисери переслідували комерційні цілі й не наважувались ставити драми нового типу, тож віддавали перевагу перевіреним п'єсам, які збирали повні зали. Постановки були далекі від технічної досконалості, траплялись випадки, коли декорації ламалися безпосередньо під час виступу. Як правило, актори мали одну-дві репетиції, що

унеможливило їхнє глибоке входження в образ. Проблема, яка стояла перед американською драмою, полягала в необхідності її одночасного створення й реформування. Звідси звернення до художніх принципів, які були відкинуті європейською новодраматичною революцією, як-от: загострений драматизм, сповнені патетики монологи, аристотелівська модель драми тощо.

У той час як американська драма шукала шляхи творення власної традиції, часто спираючись на застарілі естетичні форми, українські драматурги кінця XIX століття, навпаки, активно впроваджували модерністські пошуки, співзвучні з європейським театром. До когорти драматургів «порубіжжя», п'єси яких, попри наявну традиційність, містять модерні елементи, відносять Бориса Грінченка («Серед бурі» (1897), «Степовий гість» (1897)), Любов Яновську («Повернувся з Сибіру» (1897), «Олена» (1905)), Людмилу Старицьку-Черняхівську («Гетьман Петро Дорошенко» (1908), «Крила» (1913)), Антіна Крушельницького («Артистка» (1901)), Спиридона Черкасенка («Хуртовина» (1908), «Казка старого млина» (1913), «Про що тирса шелестіла...» (1918)) та ін. Творчість названих драматургів позначена поєднанням символістських і неоромантичних елементів, увиразнених психологічно-філософською домінантою, що дозволяє вважати їхній доробок перехідною ланкою у формуванні української модерністської драми. У цьому контексті показовою є орієнтація українських митців на загальноєвропейські тенденції осмислення свободи вибору «маленької людини» в умовах кризи традиційних вартостей. Саме в такому ключі розкриваються теми національного відродження (Л. Старицька-Черняхівська), занепаду дворянських родів (С. Черкасенко), подвійної моралі селянства та урбанізаційних викликів (С. Черкасенко), формування національно свідомої інтелігенції та її відчуження від народу (Л. Старицька-Черняхівська, Б. Грінченко). Таким чином, драматургія перехідного періоду ставала вагомим засобом трансляції світоглядних змін, що підсилювало роль театральньо-сценічного мистецтва та спонукало митців до інтенсивних творчих пошуків і художніх експериментів.

У цьому процесі центральне місце закономірно посідає Леся Українка, творчість якої є прикладом найбільш послідовного втілення засад «нової драми» в українському контексті. Як зауважує Т. Свєрбілова, Лесю Українку можна вважати «єдиним українським драматургом Модерну світового рівня» [12, с. 152]. У своїх творчих пошуках письменниця орієнтувалася на доробок Г. Ібсена, Г. Гауптмана та інших митців, зберігаючи при цьому оригінальність власного авторського стилю. За словами С. Хороба, Леся Українка «по-своєму

перетворила запозичені зі світової літератури мотиви та й значною мірою видозмінила форми подачі цих мотивів» [14, с. 89]. До ключових елементів доробку письменниці дослідник відносить чітко виражену концепцію індивідуалізму, наявні світоглядні та філософсько-психологічні засади еволюції людини, модерністські прийоми ідейно-естетичного вираження, зміну акцентів образної системи творів [14, с. 75].

Ілюстративною для розуміння жанрових трансформацій у драматургії є модель драми, розроблена Лесею Українкою. Її твори ґрунтуються на напруженій, внутрішньо сконцентрованій сюжетній лінії, яка зазвичай веде до катарсису, як, наприклад, в «Одержимій» (1901) та «Вавілонському полоні» (1903). У пізніших п'єсах («Руфін і Прісцилла» (1905), «Бояриня» (1912)) ця модель еволюціонує: драматичне напруження зберігається, однак розв'язка набуває форми відкритого фіналу, що загалом резонує з ліричною манерою письма Лесі Українки. Важливо, що письменниця пріоритетного значення надає інтелектуальній грі, яка стає не носієм, а «предметом експлікації певної ідеї» [9, с. 80]. Наведена особливість підсилювалась уведенням у ремарки образів-символів, які несли «відповідне смислове навантаження» [4, с. 25], до прикладу, поневоленого народу чи пасивної інтелігенції. Загалом, драми Лесі Українки, як і європейських майстрів, не давали готових рецептів вирішення проблем, а, навпаки, «наштовхували на роздуми, тобто у своїй основі були дискусійними» [23, с. 347].

Авторські новації Лесі Українки стали важливим підґрунтям для формування нового покоління драматургів. Знаковою постаттю в цьому процесі є Олександр Олесь, який, за спостереженням Р. Пархомика, «перший в українській літературі висловлювався мовою символів» [11, с. 9]. Впроваджена ним поетика символізму протистояла натуралізму та етнографізму, які мали місце в українській драматургії. В основі п'єси О. Олесь – конфлікт духовного і матеріального, особистості і ворожого середовища. Це зовнішнє зіткнення трансформується в глибоку внутрішню боротьбу, яка «постає у своєму внутрішньому осмисленні й підсилюється морально-етичним конфліктом у душі героя» [11, с. 28]. У композиційній структурі текстів О. Олесь важливу роль відіграють танцювальні й музичні елементи, кольорова гама, авторські ремарки з режисерськими настановами, п'єси заселені фольклорно-міфічними образами русалок, лісовиків, потойбічних істот тощо, які не лише поглиблюють символічний план творів, а й увиразнюють умовно-декоративну природу сценічної дійсності, надаючи їй метафоричної насиченості. Показовою в цьому сенсі є п'єса «По дорозі в казку» – твір із відкритим фіналом, напруженим психологізмом і казково-

метафізичною атмосферою. Отож, Олександр Олесь не лише вповні реалізував поетику символізму, а й передбачив естетику драми абсурду, поєднуючи модерністські експерименти з глибинними традиціями українського романтизму.

До когорти постатей, які визначали розвиток модерністських тенденцій в українській драматургії, належить також Володимир Винниченко. Прикметно, що саме звернення до жанру мелодрами в ранній творчості письменника стало тим художнім інструментом, який дозволив поєднати «форму масової культури з актуальними проблемами модерної історії та культури» [12, с. 81]. Демонструючи відкритість до міжкультурного діалогу, Винниченко сміливо інтегрував у свої драми художній досвід К. Гамсуна, Е. Золя, Г. Ібсена, А. Стріндберга. Репрезентативними є драми «Пригвожені» (1915) В. Винниченка та «Привиди» (1881) Г. Ібсена, між якими очевидні генетичні зв'язки: обом п'єсам притаманний гострий внутрішній конфлікт, акцент зроблено на психологічних таємницях зі схильністю до вкрай заплутаних моральних вузлів, носієм найвищої напруги є не зовнішня інтрига, а «радіше словесні поєдинки, репліки та рефлексії персонажів» [10, с. 78].

Дія п'єс Винниченка часто розгортається в реальному часі та в межах замкненого родинного простору, що перегукується з композиційними моделями А. Стріндберга. Така сценічна локалізація підсилює ефект психологічної камерності й загострює драматичне напруження. Персонажі живуть на сцені повноцінним життям, що створює ефект подвійної реальності. Їхня внутрішня боротьба, схильність до самогубства, до моральних експериментів (як у п'єсах «Закон», «Щаблі життя», «Великий молох») виразно віддзеркалює глибину й складність людської свідомості. Водночас особисті драми героїв часто нерозривно пов'язані з актуальним політичним контекстом. Як і в багатьох авангардистських творах початку ХХ століття, індивідуальне щастя у Винниченка перебуває в прямій залежності від громадянської активності персонажа. Це пояснюється не лише естетичними, а й автобіографічними чинниками: драматург сам був активним учасником суспільно-політичного життя. Герої Винниченка, які часто є носіями ідеологічних настанов, активно використовують засоби публічної промови: імперативні конструкції, риторичні запитання, гасла, короткі заклики тощо. Загалом, звернення українських драматургів початку ХХ століття до психологізму, філософської проблематики, умовної символіки, жанрових та композиційних експериментів не лише демонструють внутрішню динаміку українського театру, а й виявляють глибоку типологічну спорідненість із європейськими театральними трансформаціями означеного періоду.

Паралельно в драматургії США на початку XX століття також спостерігаються певні зрушення. Цьому сприяли так звані етнічні театри, з-поміж яких виділявся єврейський у Нью-Йорку. Єврейські іммігранти зламу століть, як висновує американська дослідниця Р. Штейр, привезли із собою «бували європейські театральні традиції» [19, с. 22], беззаперечним новаторством яких було використання міфологічних та біблійних алюзій, а також шекспірівських сюжетів («The Jewish King Lear» (1892), «The Jewish Queen Lear» (1894), «God, Man and Devil» (1900)), які пізніше стали невід'ємним структурним компонентом американської п'єси.

На цей період припадає початок творчості професійних драматургів, як-от Дж. Герна (James A. Herne), К. Фітча (Clyde Fitch), Д. Беласка (David Belasco), які вдавались до «художнього осмислення соціальної проблематики, висвітлюючи її у реалістично-натуралістичному ключі із широким залученням міфологічно-біблійних образів» [6, с. 10]. До прикладу, основним досягненням Дж. Герна було часткове впровадження методу драматичного реалізму, який він активно застосовував на театральній сцені Бостона. Саме п'єса «Маргарет Флемінг» («Margaret Fleming», 1890) Дж. Герна вважається шедевром американської драматургії «доонілівського періоду». Новаторством п'єси, на думку доктора П. Габрінера (P. Gabriner), було те, що в ній уперше фігурує «освічена американська жінка» [25], а також уведено відкритий фінал, який, ймовірно, був запозичений в Ібсена. За словами Марка Браяна (Mark Bryan), драма «Маргарет Флемінг» започаткувала новий етап у розвитку американської драматургії, вивівши її на новий, глибший і серйозніший рівень [22, с. 45]. Очевидними є паралелі між твором Дж. Герна та «Украденим щастям» І. Франка – п'єсою, яка, як уже зазначалось, стала знаковою для української сцени, актуалізувавши проблеми внутрішнього конфлікту особистості, морального вибору та критики суспільних норм. Водночас соціальна проблематика в американському театрі пробивалася крізь мелодраматичні схеми досить повільно. На відміну від української драматургії кінця XIX століття, де питання жіночої емансипації набували гостроти, в американських п'єсах цього періоду образ жінки переважно залишався стереотипним і одновимірним. Головна героїня була позбавлена глибини психологічного аналізу, а її внутрішній світ змальований фрагментарно, без детального розкриття емоційного досвіду й суб'єктивних переживань.

Певного поступу в цьому напрямі досягли американські драматурги зламу століть. З-поміж них особливе місце посідає Клайд Фітч (Clyde Fitch), якому належить провідна роль у впровадженні натуралістичних елементів у американську драматургію. Як зауважує Леонард Джейкобс (Leonard Jacobs), драматург «з одного боку, слідував

мелодраматичним смакам, а з другого – все ж просував натуралізм і реалізм на американську сцену» [26]. Особливо привабливими й психологічно довершеними постають створені письменником жіночі образи. Так, головними героїнями натуралістичних п'єс «Дівчина із зеленими очима» («The Girl with Green Eyes», 1902) та «Правда» («The Truth», 1907) стали молоді жінки з вродженими психічними вадами, позбавлені можливості влаштувати особисте життя. На відміну від європейських драматургів-натуралістів, зокрема Г. Ібсена й А. Стріндберга, К. Фітч уникає надмірної деталізації та зображення трагічних сцен, надаючи перевагу мелодраматично-щасливому фіналу. Такий підхід засвідчує його прихильність до усталених традицій американського театру та водночас увиразнює специфіку національної драматургії, зорієнтованої на глядацьке сприйняття й емоційне розвантаження.

Частково зачіпала соціальну проблематику п'єса К. Фітча «Місто» («The City», 1909), що була, як підкреслював М. Браян, «модерністською за духом» [22, с. 7], оскільки ілюструвала геополітичні зміни, які відбувалися на той час у США, а саме перехід від аграрного до індустріально-міського способу життя. Загалом, для американської драматургії на зламі XIX–XX століть характерне явище, яке дослідник окреслює як «мімікрію під реалізм» [22, с. 47], тобто стилізований, зовнішній реалізм, що обмежувався описами побутових деталей і колоритних типажів: вуличних продавців, настирливих репортерів у погоні за сенсацією, грубуватих золотошукачів, малограмотних фермерів тощо. Такий підхід знаходив відгук у глядача, проте ставав на заваді кардинальним змінам у драматургії. Театральний репертуар формували так звані «театральні синдикати» та «театральні антрепренери», які керувались в основному комерційними інтересами. Так, наприклад, п'єса Джека Лондона «Крадіжка» («Theft», 1910), котра вважається ранньою соціальною драмою, була знята з постановки, оскільки, як було сказано у вердикті, «сцена – не місце для нудних повчань» [16]. Револьюційним для розвитку сценічного мистецтва став внесок режисера Девіда Беласко (David Belasco), який, працюючи у Болдвінському театрі (Baldwin's Theatre) у Сан-Франциско, вперше звернув увагу на технічну сторону театру. Його постановки мали успіх завдяки вдалим технічним рішенням, конструкціям, які плавно доповнювали гру акторів. Беласко ініціював світлові ефекти, також детально облаштував інтер'єр сцени, завдяки чому вистави користувались помітним успіхом.

Попри відчутний поступ, американське театральне мистецтво кінця XIX ст. – першої декади XX ст. так і не змогло досягти рівня європейських зразків. Залишаючись обмеженим зовнішніми проявами

соціальних конфліктів, воно здебільшого було сфокусоване на зовнішніх аспектах суспільних процесів, як-от боротьба між класами або соціальне становище героїв. В американській драмі рідко зображувалися глибокі внутрішні суперечності персонажів або моральні та духовні дилеми, що були важливими складовими європейського модернізму. У порівнянні з українськими драматургами (Л. Українка, О. Олесь, В. Винниченко та ін.), які в той час активно досліджували у своїй творчості особисті кризи, філософсько-інтелектуальні пошуки та морально-етичні конфлікти, американські автори оминали складні питання вибору, самопізнання та екзистенційних переживань.

Ця тенденція, безперечно, була зумовлена не лише соціальними й культурними обставинами, але й географічною ізоляцією США від основних центрів європейської культури. Гастролі європейських театрів були рідким явищем, що значною мірою обмежувало доступ американських драматургів до новітніх тенденцій в театральному мистецтві. Відносна відмежованість американського театру, орієнтованого переважно на комерційний успіх, контрастувала з відкритістю європейських театрів до взаємообміну ідей і новаторських пошуків. Натомість українські драматурги, маючи більше можливостей для ознайомлення з надбаннями сучасної драматургії, активно інтегрували новітні естетичні явища у власний культурний простір, адаптуючи їх до національної специфіки.

Одним із найвиразніших прикладів такого творчого засвоєння можна вважати формування експресіоністської драми в Україні у 1920-х роках. Як зазначає С. Хороб, саме українські експресіоністи стали повноправними творцями драматургічно-літературного простору ХХ століття. У своїх творах митці прагнули поєднати нові риси індустріального світу з традиційним селянсько-патріархальним укладом, що відобразилося в глибокому аналізі образів, динамічному розвитку сюжету та несподіваних психологічних змінах настроїв героїв. Відмінною рисою українського експресіонізму було те, що його розквіт припав саме на 1920-ті роки, тоді як у Європі цей напрям поступово занепадав. Це дозволило українським драматургам органічно поєднати реалізм із натуралізмом, а також символізм з експресіонізмом, не просто наслідуючи європейські зразки, а «творчо переосмислюючи їх відповідно до українських традицій та суспільних реалій» [23, с. 348].

Каталізатором якісних змін та модернізації театрального мистецтва в Україні стали політичні події кінця 10-их – 20-их років минулого століття: Перша світова війна, розпад Австро-Угорської імперії та Українська революція. Вони активізували громадсько-політичну думку, стимулюючи творчу інтелігенцію та сприяючи національному

відродженню. В ідейно-естетичному наповненні драматургії можна виокремити дві складові, які доповнювали одна одну: з одного боку, починають діяти аматорсько-професійні театри, котрі намагаються донести до пересічного глядача п'єси корифеїв української сцени, з другого – творча інтелігенція звертає свої погляди на Захід, охоплений авангардистськими рухами, зокрема сюрреалізмом, експресіонізмом, футуризмом тощо. До когорти постатей, що формували авангардистські тенденції в українській драматургії, можна віднести В. Винниченка, Я. Мамонтова, І. Дніпровського, М. Ірчана, Л. Курбаса, М. Куліша та ін.

Знаковим явищем у цьому контексті вважається діяльність харківського театру «Березіль» (1922–1933), очолюваного Лесем Курбасом. Методологія молодого режисера полягала у формулі «від психологізму через перетворений психологізм і до громадянської доцільності та нової людини» [14, с. 286]. Л. Курбас здобув освіту у Віденському університеті, тож був близько знайомий з новаторськими пошуками європейських театральних діячів, зокрема експериментами австрійського режисера М. Рейнгардта (Max Reinhardt). Так, у статті «Нова німецька драма» (1919), висловлюючи особливе захоплення німецькою молоддю, «<...> сильною з м'язами, з високою культурою, з високою інтелігентністю» [5, с. 34], Курбас наголошував на спорідненості української та німецької молоді, сподіваючись на близький культурний вибух в Україні. Схвально оцінюючи експресіоністську «драму крику», Курбас підкреслює її новаторський ідейно-естетичний потенціал, який відкриває перед режисурою принципово нові можливості. Такий підхід свідчить про його глибоку зацікавленість європейськими театральними новаціями та прагнення інтегрувати ці художні здобутки у національний театральний процес.

Основну мету діяльності театру Л. Курбас вбачає у протесті проти «безкровного і в'ялого переживання старих традицій, без відваги і темпераменту» [5, с. 40], підкреслюючи потребу створити театр, здатний активно впливати на глядача. У листі до трупи Молодого театру, ділячись своїми планами, Курбас зауважує: «<...> театр майбутнього я бачу в театрі сценічних образів, де режисер буде драматургом, який даватиме сценарій вистави» [5, с. 144]. Як бачимо, Курбас акцентує на важливості режисерської автономії й незалежності від драматургічного тексту. Драма, за його задумом, повинна стати «матеріалом для театру, разом з яким театр отримує текстове лібрето для своєї мети, для своїх смислових видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій» [5, с. 538]. Все ж головну роль у постановках Курбас відводить акторові, який мусить «постійно розвивати свої средства», щоб його індивідуальність «змогла вільно проявити себе без чужої допомоги» [5,

с. 234] на сцені.

Режисерові вдалося створити театр акцентованого впливу, котрий спирався на активну позицію глядача та інтелектуальне співпереживання. Уже в перший сезон діяльності театру з успіхом пройшли п'єси В. Винниченка («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), О. Олеся («Драматичні етюди»). Реформуючи театр за європейським зразком, тобто «фокусуючи увагу на кризі міметично-реалістичного спадку і потребі оригінальної методології режисури» [1, с. 284], Курбас намагався якомога точно донести дійство на сцені до глядача. Із цією метою актори грали на звичайному підвищенні, були навіть випадки, коли вистави ставились на вантажівці посеред житлового кварталу, що було також характерно для постановок А. Стріндберга.

Беззаперечний успіх мала постановка п'єси німецького експресіоніста Георга Кайзера (Georg Kaiser) «Газ», здійснена у квітні 1923 року. За словами Леся Курбаса, її головною метою було «показати момент у чистому вигляді без будь-якої стилізації» [5, с. 571]. Відповідно до цього задуму, режисер застосував складні технічні й сценографічні прийоми. Щоб візуалізувати процес дегуманізації особистості, її перетворення на автоматичного виконавця соціальних функцій, Курбас побудував ритмопластичну композицію з рухів і фігур акторів. Кульмінаційна сцена – вибух газу – передавалася через символічну пірамідальну структуру, утворену з людських тіл. Власний підхід до сценічного втілення режисер характеризував як «експресивний реалізм, опертий на активне світоставлення та світосприймання» [5, с. 45].

Діяльність Леся Курбаса стала одним із чинників процесу українізації 1920-х років, коли наша культура виходила з периферії та починала займати належне їй місце в суспільному житті. У цей період активно формується національний мистецький простір, з'являється чимало професійних літераторів, акторів, драматургів і режисерів. Особливу роль у цьому контексті відіграє творчість Миколи Куліша, який намагався внести в національну драматургію свіжий струмінь. Визначальним для естетичного становлення Куліша-драматурга стало знайомство з Курбасом у 1925 році в інтелектуально-мистецькому середовищі Харкова. Саме ця зустріч сприяла, як зазначають дослідники, «переорієнтації Куліша на нову європейську драму» [14, с. 14].

Важливо, що творчий метод М. Куліша формувався не на тотальному запереченні традиційних форм, а на органічному поєднанні старого і нового в драмі, що дало змогу продукувати свіжі моделі художньої дійсності. У доробку письменника відчутний відгомін психологізму та інтелектуалізму драм Лесі Українки, європеїзму В. Винниченка, розмаїтої образності п'єс О. Олеся [14, с. 12]. Так,

трагедія Малахія, на переконання А. Матющенко, це модифікація відповідно до нових суспільних умов і логічне продовження пророчих шукань героїв Лесі Українки («Юда на полі крові»), а Марина з «Патетичної Сонати» реальна, а не міфологізована Касандра [8, с. 40]. Саме завдяки такому підходові письменник досягнув високої майстерності у сценічному мистецтві, яка може зрівнятися з кращими взірцями світової драматургії.

Хоча сюжетним стрижнем драм М. Куліша є, як правило, соціальний конфлікт, з розвитком дії він переростає в одвічно-філософське протистояння індивідуального «я» із зовнішнім світом. Головна ціль письменника – фіксувати не дійсність, а «процес її переживання» [1, с. 347]. Отож, зображуючи різні стани людини в різному середовищі, він передусім зосереджується на її душевних коливаннях та інтелектуальних пошуках, таким чином асоціативно прокладає шлях від «психічного стану героя до суспільних явищ та фактів» [14, с. 348]. Тобто, через колізію «маленької людини» автор розкриває «кризу людської особистості взагалі» [8, с. 70], що резонувало з провідними тенденціями світової літератури ХХ століття. З метою розширення смислової ємності тексту та надання йому умовності драматург вдається до складних прийомів та засобів, зокрема поетики сну-марення, гротескних узагальнень, християнсько-релігійної символіки, уривчастих діалогів та діалогів-сповідей. Саме завдяки діалогам автор досягає ефекту «комунікативного розриву» [14, с. 349], коли герої висловлюються, але нечують співрозмовника, що створює враження алогічності, а то й непотрібності «говоріння», адже тебе все-одно ніхто не чує, тож не розуміє твоїх проблем.

Персонажам п'єс здебільшого притаманне роздвоєння, а подекуди й розтрощення свідомості, що постає як наслідок необхідності зробити вибір у складних зовнішніх колізіях, коли вони опиняються «в епіцентрі соціально-історичної бурі» [8, с. 100]. Внутрішній конфлікт головного героя полягає у втраті не лише особистісної, але й національної самоідентифікації під тиском соціально-тоталітарної системи, яка встановлюється. Його протест виходить за межі особистого, перетворюючись на крик душі проти дегуманізації, насильства над індивідуальністю, зазіхання на її неповторність та унікальність. Стан внутрішнього сум'яття, у якому перебувають персонажі, віддзеркалює складну гаму почуттів і переживань самого автора. Недаремно більшість п'єс драматурга мають декілька варіантів фіналу, що, за словами А. Матющенко, свідчить «про трагічну духовну розірваність митця» [8, с. 90]. Показово, що багато гострокритичних думок автора озвучуються передусім негативними персонажами. Це дозволяло обійти цензурні

обмеження й водночас донести власні ідеї до читача. У цьому контексті особливо значущими є елементи маски та прийом очуження, яскраво втілені, зокрема, в образі Малахія. Його божевілля створює ефект відсторонення, внаслідок чого дійсність постає у своїй недосконалої. Режисеру таким чином вдалося змоделювати напівфантастичний світ, відтворений крізь призму свідомості Малахія.

Новаторським був і сам підхід до постановки вистав, у реалізації яких активну участь брав Леся Курбас, привносячи оригінальні художні рішення. Знаковим прикладом у цьому контексті є п'єса «Народний Малахій», яка завдяки сценічним нововведенням режисера набула виразного експресіоністського характеру. Саме Курбасу належала ідея одягнути божевільного Малахія в лікарняний халат, що в поєднанні з громіздкими меблями помешкання символізувало домінування рутинного, знеособленого побуту над індивідуальністю людини. З ініціативи режисера на сцені з'являється також реформаторська машина, сконструйована з різних знарядь праці, як-от плуга, рала, тракторних коліс. Саме в цю машину Малахій «закидає» людей, яких прагне реформувати. У момент запуску машини з неї йде дим, а згодом з'являються ангели з рожевими крилами й серцями на спинах, відлітаючи «у голубу даль». У п'єсі в метафізичному поєднанні співіснують побутова достовірність, романтична піднесеність і елементи фарсу, створюючи ситуацію гротеску, яка спонукає читача до активного осмислення подій і художніх образів.

Незважаючи на відчутний резонанс, викликаний п'єсою «Народний Малахій», критичні відгуки на неї були здебільшого негативні. Л. Курбас виступив на захист постановки, дорікаючи глядачам у поверховості. Він із болем зауважував, що «глядач розучився ставитися до спектаклю активно і поступово починає забувати, що в театр треба брати з собою мозок» [5, с. 721]. Паралельно із цим Курбас чітко окреслив і своє бачення ролі театру: нести неспокій, порушувати гострі, проблемні питання, а не механічно відтворювати самозрозумілі істини. Таке розуміння мистецтва істотно дисонувало з офіційною концепцією радянської культури кінця 1920-х років, орієнтованої на створення нової, «робітничо-селянської» літератури – максимально приземленої, простої й доступної масовому глядачеві. З метою посилення владного контролю в галузі літератури тоді було створено ряд організацій (Головліт, Головрепертком, Всеукраїнський театральний комітет), які мали виняткове право заборонити виставу до показу, якщо остання, на їхнє переконання, шкодила суспільній моралі. Саме такою в очах цензорів постала п'єса «Народний Малахій», її постановка поклала початок цькуванню театру «Березіль», а передусім Л. Курбаса й М. Куліша.

Надалі насадження методу так званого соціалістичного реалізму призводить до відчутного загострення стосунків між українськими митцями й більшовицькою владою, зрештою, до занепаду національної ідеї.

Прикметно, що початок періоду оновлення сценічного мистецтва в українському та американському театрах майже збігалися в часі. У той час як в Україні формувалися нові уявлення про роль театру в суспільстві, зокрема завдяки новаторським ідеям Л. Курбаса, у США також відбувалося переосмислення функцій драматургії. Наприкінці другої декади XX століття там активізувалися інституційні ініціативи, спрямовані на піднесення театру до рівня серйозного мистецтва й інтелектуальної практики. Нове покоління драматургів почало шукати способи підняти сценічне мистецтво на вищий художньо-інтелектуальний рівень. Епіцентром цих змін став Гарвардський університет, де під керівництвом професора Джорджа Пірса Бейкера (George Pierce Baker) було створено постійно діючий семінар із проблем драматургії. Навколо нього об'єдналися молоді прогресивні драматурги, серед яких Філіп Баррі (Philip Barry), Томас Вулф (Thomas Wolfe) і Юджин О'Ніл (Eugene O'Neill). Саме тоді О'Ніл написав свої перші одноактні п'єси, які пізніше були опубліковані у збірнику «Спрага та інші одноактні п'єси» («Thirst and Other One-Act Plays», 1914).

Семінар сприяв пожвавленню театрального життя, зокрема руху «малих театрів» – нечисельних об'єднань акторів, режисерів та драматургів, котрі не залежали від театральних антрепренерів та могли самостійно вибирати п'єси для постановок, саме вони найчастіше ставили експериментальні твори. Хоча такі колективи часто виступали в орендованих приміщеннях, які не були пристосовані для сценічного втілення, їхні вистави користувалися популярністю, і вже незабаром трупи ставали відомими. На переконання В. Голдфарба, «малі театри прагнули змагатися з незалежними європейськими театрами» [16], їх боротьба проти комерціалізованого Бродвею є аналогом європейської новодраматичної революції проти «добре зроблених п'єс». Як і в Європі, «малі театри» Америки протиставляли себе популярним: нехтуючи фінансовим успіхом, прагнули до якісно вищого художньо-естетичного рівня вистав. За даними Кембриджської історії англійської та американської літератури, до 1917 року на території США налічувалось близько 50 таких театрів. Найбільшої популярності набула група «Актори Провінстауна» (The Provincetown Players). Зосередивши навколо себе молодих талановитих драматургів та зробивши ставку на продуманий репертуар для мислячого глядача, трупа швидко завойовувала популярність. Провінстаунці категорично заперечували

Бродвейську систему зірок, пропагували свіжі соціально-значущі ідеї молодих американських драматургів, зокрема Ю. О'Ніла, С. Гласпел (Susan Glaspell), Ф. Дел (Floyd Dell) та інших. Важливо, що «Актори Провінстауна» принципово не ставили п'єс корифеїв європейської «нової драми», оскільки свідомо спрямували власні зусилля на розвиток національної драматичної школи. При цьому активно вводили прийоми та засоби «нових драматургів», надаючи постановкам оригінальності, що в подальшому відрізнятиме американську драму від європейської.

Характерною рисою театральної труп Провінстауна, на відміну від європейських експериментальних театрів, була відсутність програмних документів чи маніфестів. До її складу входили здебільшого аматори без професійної театральної освіти – журналісти, художники, прозаїки, мало обізнані зі специфікою сценічного мистецтва. Колектив також не мав чітко окресленого лідера, що відрізняло його, наприклад, від українського театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса. Водночас саме відсутність програмної заданості стала одним із ключових чинників, який сприяв «різновекторним творчим пошукам учасників трупи, відкриваючи простір для експериментів та нетрадиційних художніх підходів» [6, с. 10]. Фактично, «Актори Провінстауна» розпочали «нову еру американської драми» та розчистили шлях для «високохудожніх вистав на серйозні теми» [15]. За час свого існування трупі вдалось поставити по-справжньому новаторсько-авангардистські п'єси, у яких у різних формах порушувались важливі політичні, соціальні та етичні проблеми.

Вже під час першого театрального сезону провінстаунці поставили п'єсу Юджина О'Ніла «Курс на схід на Кардіф», яка мала чималий успіх, ознаменувавши, за словами Н. Висоцької, «день народження драматичного жанру на території США» [2, с. 70]. Завдяки діяльності трупи глядачі мали змогу познайомитися з такими шедеврами О'Ніла, як «Імператор Джонс», «Анна Крісті», «За небокраєм», «Волохата мавпа», «Крила дані всім дітям Божим» та іншими, які помітно відрізнялися від типових зразків американської драми того часу. Зокрема, Юджин О'Ніл відмовився від традиційної інтриги як основного рушія драматичного сюжету, натомість зосередившись на внутрішньому драматизмі, що постає з напружених і суперечливих взаємин між персонажами. Він також відкинув схематичний поділ героїв на «позитивних» і «негативних», залишаючи глядачеві можливість самостійно оцінити глибину їхньої провини. Натомість драматург увів у структуру п'єси категорії співчуття та розуміння – принципово нові для американської сцени того часу.

У відомому циклі морських п'єс, які стали візитівкою О'Ніла,

вперше введено образи американських низів: моряків, солдатів, працівників порту, вантажників, барменів, офіціантів, жінок легкої поведінки, як називав їх автор, «пасинків долі», чий життєві ідеали «розбилися через жорстокий бар'єр суспільних умовностей» [29]. Трагедія таких персонажів полягає не лише в тому, що їхні мрії не збулися, але й у тому, що «суспільство заперечує право на мрію, на все особисте, інтимне» [29]. На переконання самого драматурга, саме серед цих людей відчувається справжнє життя, щирі емоції, колоритні реакції. У ранніх п'єсах О'Ніл, за словами Т. Богарда (Travis Bogard), продемонстрував здатність творити складні характери з мінімальним використанням діалогів, проте із сильним відчуттям місця дії [20, с. 59]. Метод спускання вниз по соціальній драбині дозволив драматургу «зрозуміти людські стосунки» [20, с. 58] та окреслив коло проблем, які надалі будуть висвітлюватися у найрізноманітніших художніх варіаціях, визначаючи тематику та напрямки розвитку американського театру XX століття.

Велику увагу Ю. О'Ніл приділяв жанру трагедії, черпаючи натхнення у класичних грецьких авторів. Із цього приводу він писав: «Я думаю, значення трагедії – це те, що в неї вкладали греки <...> Грецька мрія про трагедію – найвища мета на світі» [29]. Возвеличуючи античну традицію, О'Ніл убачав шлях до оновлення американської культури саме через розвиток високого драматичного мистецтва. Поєднуючи піднесеність грецької трагедії з естетичними надбаннями європейських модерністів, зокрема Г. Ібсена й А. Стріндберга, він прагнув наповнити власні твори пафосом духовного оновлення, якого, на його переконання, бракувало американській сцені. Цій меті драматург підпорядковував конфліктну структуру, систему образів, концепцію героя та мовно-стильові засоби. Центральним конфліктом у його п'єсах є протистояння людини і зовнішнього світу, у якому герой постає «функцією великого організму» [21, с. 215] та заздалегідь приречений на поразку. Зіткнення свідомого і підсвідомого в межах особистості спричиняє внутрішню драму, яка виявляється в постійному метанні між крайнощами – головному засобі розкриття психологічної правди. Гостро ставлячи проблему розриву між мрією та дійсністю, О'Ніл зображує неминучий крах особистості, життя якої будується на ілюзіях. При цьому драматург не намагається «згладити кути» [21, с. 240], навпаки, повсякчас їх загострює, посилюючи контрастність.

Індивідуальний шлях О'Ніла, позначений зверненням до античної та європейської драми, був частиною ширшого руху модернізації театру, що охопив й інші культурні контексти. Одним із найяскравіших виявів цього процесу в українському мистецькому просторі стала діяльність театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса у творчій співпраці з

Миколою Кулішем. Обидва явища, попри різні культурно-історичні контексти, виявились точками прориву, які оновили національні театральні традиції. Їх об'єднує прагнення до глибокого психологізму, експеримент з формою та послідовний пошук нових засобів сценічного вираження. Разом із тим, українські митці, перебуваючи в умовах зростаючого політичного тиску, демонстрували навіть більш радикальний авангардний потенціал – і в площині естетичній, і в прагненні до створення синтетичної театральної мови. Театр «Березіль» не лише експериментував зі сценічною формою, а й формував альтернативну культурну парадигму, яка відкрито суперечила ідеологічним стандартам радянської системи. Саме ця несумісність з доктриною соціалістичного реалізму зумовила згорання театального авангарду наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років, апогеєм чого стали репресії проти Леся Курбаса і Миколи Куліша. Натомість американська драматургія, насамперед у творчості Юджина О'Ніла та його послідовників, входила у фазу інтенсивного розвитку та міжнародного визнання. Промовистою в цьому сенсі виглядає історична розбіжність у долях творців: у 1937 році Миколу Куліша й Леся Курбаса було розстріляно в урочищі Сандармох, тоді як 1936 року Юджин О'Ніл став першим американським драматургом, відзначеним Нобелівською премією з літератури. Така невідповідність в культурній динаміці двох традицій засвідчує не лише вирішальний вплив зовнішніх (передусім політичних) чинників на хід мистецького процесу, а й обсяг втраченого потенціалу українського театру, який уже тоді мав усі підстави стати повноцінним учасником загальноєвропейського театального дискурсу.

Отож, розвиток української та американської драми кінця XIX – першої третини XX століття відбувався у динамічному діалозі з модерністськими тенденціями європейського мистецтва, проте ці процеси мали відмінні внутрішні ритми, умови реалізації й типологічні акценти. В українському контексті драматургія розвивалася як складова національного відродження, тяжіючи до побутово-психологічної проблематики та моралістичного пафосу. Згодом вона еволюціонувала у напрямі соціального та філософського драматизму (І. Карпенко-Карий, І. Франко, Леся Українка), виявляючи потяг до складніших художніх форм і осмислення національної ідентичності в умовах культурного тиску імперії. Натомість американська драма цього періоду лише формувала власну естетичну парадигму, тяжіючи до комерційного театру та соціально-побутових сюжетів у реалістично-натуралістичному ключі. Проте саме в межах цих пошуків починає визрівати стиль майбутніх реформаторів американської сцени.

Початок XX століття позначився формуванням перехідного етапу

– періоду пошуку нових виражальних засобів. В українській драмі відчутним стає вплив символізму, умовності, інтелектуалізованої драматургії (О. Олесь, В. Винниченко), що розширює тематичні обрії та відкриває шлях до модерністської парадигми. Водночас у США, попри перевагу комерційного театру, зароджується рух малих сцен, де американські драматурги, як-от К. Фітч, Дж. Герн та ін., починають активно адаптувати європейські новаторські моделі до власного ґрунту, наближаючись до соціально ангажованої драматургії.

Наступний етап – 1920–30-ті роки – позначений радикальним зламом у двох традиціях. В Україні політика так званої українізації сприяла виникненню унікального модерністського феномену – театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса. У тісній співпраці з драматургом Миколою Кулішем було здійснено спробу створення синтетичної сценічної мови, яка поєднувала експресіонізм, символізм, фольклорні структури, кіномонтажні техніки й соціальний гротеск. Українська сцена активно включалася в загальноєвропейський авангард. Проте на початку 1930-х років репресивна політика радянської влади щодо українського театру й драматургії призвела до поступового згортання художніх пошуків і звуження простору для творчого самовираження. Натомість у США театральне мистецтво, навпаки, входило в період інтенсивного розвитку, відкриваючи нові можливості для митців. У середовищі незалежного театру утверджується феномен Юджина О'Ніла – драматурга, який поєднав експресіонізм із фаталізмом античної трагедії й соціальною критикою, визначивши перспективи розвитку національного театру США. У 1936 році письменник отримує Нобелівську премію, і це символізує утвердження американського модернізму в глобальному контексті.

Загалом, типологічна спорідненість модерністських тенденцій в українській і американській драмі простежується і в схильності до експерименту, і в намаганні осмислити кризу модерної особистості. Проте політичні чинники зумовили асиметрію в реалізації цих потенцій. Сьогодні ж, у контексті переосмислення національного канону й деколонізації культурної пам'яті, відкривається можливість переосмислення масштабу мистецьких пошуків українського театру 1920-х років із відповідним його утвердженням у світовому гуманітарному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія. Донецьк : Донецький Національний університет, 2004. 445 с.

2. Висоцька Н. Сучасна драматургія США. *Сучасна американська література. Проблеми вивчення та викладання*. Миколаїв : Видавн. ЧДУ імені Петра Могили, 2002. С. 15–55.
3. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – початок XX ст.: у 10 т. Київ : Академія, 2013. Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. 512 с.
4. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі XX століття : монографія. Кам'янець-Подільський : Oium, 1997. 268 с.
5. Курбас Л. Філософія театру / упорядн. М. Лабінський. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. 918 с.
6. Марчук Т. Типологія та поетика драматургії М. Куліша та Ю. О'Ніла : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.05. Івано-Франківськ, 2017. 22 с
7. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм. Київ: «Академія», 2009. 264 с.
8. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття. Київ : ПЦ «Фоліант», 2004. 125 с.
9. Одарченко П. До генези «Блакитної троянди» Лесі Українки. *Леся Українка. Розвідки різних років*. Київ : Вид-во М. П. Коць, 1994. С. 72–81.
10. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами. URL : <http://library.kr.ua/books/panchenko/p1.shtml>
11. Пархомик Р. По дорозі в казку українського модернізму : монографія. Запоріжжя : Дике поле, 1996. 124 с.
12. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 595 с.
13. Франко І. Наш театр. *Іван Франко. Зібр. творів: У 50 т. Т. 28*. Київ: Наукова думка, 1980. С. 279– 292.
14. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія. Івано-Франківськ : Плай, 2002. 412 с.
15. A History of the Provincetown Playhouse. URL : <http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>
16. American theatre and drama. URL : www.infoplease.com/encyclopedia/entertainment/drama-western-twentieth-century-drama.htmlw.
17. Berkowitz M. Gerald American Drama of the Twentieth Century. New York : Taylor & Francis, 1992. 434 p.

18. Bigsby Ch. The Cambridge History of the American Theater : Vol. 2: 1870–1945. Cambridge University Press, 1999. 269 p.
19. Bloom S. Student Companion to Eugene O'Neill. Connecticut : Greenwood Press, 2007. 565 p.
20. Bogard T. Contour in Time. New York : Oxford University Press, 1972. 440 p.
21. Bryer J. American Drama. New York : Facts on File, 2004. 310 p.
22. Bryan M. E. American Drama 1900–1915. *Krasner D. A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005. P. 3–18.
23. Devdiuk I., Marchuk T. Ukrainian Modernist Drama in the European Context. *Forum for World Literature Studies*. 2022. No. 2. P. 343–356.
24. Dickinson Th. Playwrights of the New American Theatre. New York : The Macmillan Company, 1995. 656 p.
25. Gabriner P. 20th Century American Drama: A Background for Albee and Others. A Lecture by P. Gabriner, University of Amsterdam. URL : <http://media.leidenuniv.nl/legacy/lezing%2020th%20century%20american%20drama.pdf>.
26. Jacobs L. Who Was Clyde Fitch? URL : <http://www.clydefitchreport.com/who-was-clyde-fitch>.
27. Krasner D. A Companion to Twentieth-Century American Drama. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005. 550 p.
28. Londre F. H. Many-Faceted Mirror: Drama as Reflection of Uneasy Modernity in the 1920s. *Krasner D. A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005. P. 69–91.
29. O'Neill Eu. Letters. URL : <http://www.eoneill.com/references/88990.htm>

**ТИПОЛОГІЯ МОДЕЛЮВАННЯ ХАРАКТЕРІВ У
ТВОРЧОСТІ С. ПШИБИШЕВСЬКОГО,
В. ВИННИЧЕНКА, В. ПАЧОВСЬКОГО**

Дуже важко сьогодні говорити про дорогого Вчителя, великого науковця, чудової, чуйної Людини, інтелігента, дипломата **Володимира Григоровича Матвіїшина (1935-2012)** у минулому часі. Велика без перебільшення особистість, патріот України, який завжди залишатиметься для нас, учнів, справжнім прикладом високого лету науковця, який жив університетом, Україною, наукою, нами – учнями.

Знавець багатьох мов, Володимир Григорович все ж надавав перевагу порівняльному літературознавству і нас, своїх аспірантів, також зацікавлював цією галуззю літературознавчої науки. Предмет наукових інспірацій професора В. Матвіїшина фіксує потужний діапазон роздумів і досліджень із проблем компаративних осмислень значення і місця творчості українських письменників у контексті європейського (і не тільки) літературного процесу: творчість Т. Шевченка, М. Зерова, О. Кобилянської, В. Стефаника, І. Франка та ін. українських митців у їхніх взаємозв'язках із зарубіжними письменниками та європейських майстрів слова: Дж. Байрона, О. де Бальзака, В. Гюго, А. Доде, Е. Золя, Гі де Мопассана, Ж. Ж. Руссо, Й.-В. Фріча та ін. у їхніх реляціях із українськими літераторами, мовознавцями, а монографія «Український літературний європеїзм» стала важливою настільною книгою не тільки викладачів, учителів, а й студентів та учнів. Бо ж Володимир Матвіїшину було притаманне стратегічне мислення, далекоглядність, планування на крок у майбутнє, саме тому Його праці особливо є цінними сьогодні, адже проблеми діалогізму, співпраці стають першорядними для України у важкі воєнні часи, у період складних глобалізаційних процесів у світі.

Мене Володимир Григорович власним прикладом надихнув до глибшого дослідження проблем українсько-польського культурного і літературного діалогу різних епох, зокрема часів особливо складних – виборювання українцями і поляками своєї незалежності. Саме тому маю за мету в окресленому розділі дослідження на типологічному рівні проаналізувати своєрідність характеротворення у творчості польських та українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття. Сьогодні, у ювілейний рік пам'яті про Володимира Григоровича Матвіїшина, низько вклоняюся дорогому Учителеві, молюся за упокій Його душі, щиро дякую за все.

Проблема «Станіслав Пшибишевський, Володимир Винниченко, Василь Пачовський» до тепер не була об'єктом спеціального літературознавчого дослідження, хоча принагідні важливі зауваги щодо прози й драматургії письменників на початку XX століття висловлювали М. Вороний [5], Т. Гундорова [7], Л. Мороз [12], С. Павличко [13], В. Панченко [15], Н. Паскевич [17], С. Хороб [24].

Деякі особливості типологічного підходу з'ясовувала Т. Гундорова: «На початку XX ст. в українській літературі спостерігається не лише наслідування, як це було наприкінці XIX ст., а й відштовхування від літературності того різновиду, в становленні якого значну роль відіграла і в польській, і українській літературах «школа» Пшибишевського <...> Модерне розуміння мистецтва прийшло в українську літературу саме під гаслами Пшибишевського <...>» [7, с. 18]. Отож інтерес до цієї проблеми є закономірний, адже очевидними й безсумнівними є генетико-контактні зв'язки між письменниками. Тим паче, що основні сентенції польського митця наявні в щоденникових записах Володимира Винниченка та є свідченням глибокої обізнаності українського теоретика «чесності з собою» із творчістю автора «Confiteor» («Визнаю»): «Людина будучности» – Ст[аніслав] Пш[ибишевський]. «Штука є відтворенням того, що вічне. Штука не має цілі. «Абсолют душі». Пшибишевський є виразом того, що робить сучасне життя. Він є змістом того, чим повинен бути сучасний чоловік» [4, с. 42].

Хоча три літератори творили не зовсім в один час (порівняймо дати життя: 1868–1927 (С. Пшибишевський), 1878–1942 (В. Пачовський), 1880–1951 (В. Винниченко)) на теренах відповідно української і французької, німецької і польської літератур, усі вони в молодості захоплювалися революційною діяльністю, їхня творчість мала скандальний резонанс у світі, вони намагалися розкрити внутрішню сутність особистості крізь призму теорій фройдизму і ніцшеанства, їм притаманний відхід від класичної естетики, відмежування від раціонально-прагматичного світогляду, поєднання реальності та ірреальності, глибокий психологізм, модерністський дискурс тощо.

Окрім формальних чинників, що зумовлюють типологічний підхід до осмислення творчості письменників, важливо виявити внутрішньозмістові ознаки, на основі яких можна говорити про типологічну спорідненість явищ і рис, характерних для літератур двох слов'янських народів на зламі XIX–XX століть. Подане дослідження зосереджене на трьох репрезентативних текстах: драмах «Сніг» Станіслава Пшибишевського та «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» Володимира Винниченка, а також на оповіданні «Жертва штуки» Василя

Пачовського – творах, які, попри належність до різних літературних контекстів, демонструють спільні моделі художнього мислення. Предметом аналізу є вияв естетичних стратегій, концепцій особистості та художніх прийомів, актуалізованих у межовий період становлення модернізму.

Спільною для творчості зазначених авторів є проблематика, що охоплює питання моралі, шлюбу й сім'ї, взаємодії емпіричного і метафізичного, влади інстинктів, психологічної глибини внутрішнього світу особистості, а також гендерних аспектів. Якщо герої С. Пишибшевського підкоряються абсолютній безмежній владі підсвідомості, яка їх спонукає до гріхів, катарсис же настає після численних страждань, то герої В. Винниченка й В. Пачовського часто перебувають на межі між раціональним та ірраціональним, не можуть узгодити свої суперечливі ідеали, а тому нерідко стають заручниками ідей, настанов, переконань. Однак їхні вчинки піддаються логічній, психологічній мотивації, дії ж героїв творів автора «польської модерни» радше виводяться із впливу якихось трансцендентних сил, а тому й впадають у розпачливий містицизм, віддаються волі стихії, що виростає з глибин їхнього ества. У драматургії обох письменників складність внутрішнього світу героїв поєднується із експериментаторством над собою і очікуванню несподіваного результату. Модерністи тяжіли до психологічних експериментів над собою і своїми рідними, адже втілення гасла «мистецтво заради мистецтва» і полягало у цілковитій жертвовності і підпорядкуванню високому мистецтву, яке часто закінчувалося фатальністю.

Польський теоретик «нового мистецтва» у праці «Про драму і сцену» («О драматизме і сцені») зауважив, що «Герой античної драми є іграшкою в руках богів; герой сучасної драми також є іграшкою, але власних інстинктів <...>»¹ [36, с. 283]. Синкретизм земного і вічного, трансцендентного, експериментування над процесом їхнього співіснування – це чи не найважливішим завданням творчості письменників різнонаціональних літератур.

Драми українських драматургів переповнені образами-символами, які є полісемантичними. М. Вороний вдало помітив: «Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту – і вже має дві постаті, що раз у раз впливають одна на одну» [5, с. 234]. Очевидно, продиктований часом факт аналогічного конструювання образів і В. Винниченком, подібно як «розщеплював» своїх героїв Г. Ібсен. Автор

¹ Тут і далі переклад з польської наш – Т.Т.

«Снігу» виклав власну позицію стосовно нового способу творення героїв у драматичному творі в програмному нарисі «Про драму і сцену» («О драматизме і сцені»): «Вилочую з душі діючої особи усе те, що є трагедією її життя і творю нову постать, творю проекцію внутрішньої боротьби і неспокою, і маю одразу дві сильні постаті, що безперервно впливають одна на одну» [36, с. 297]. Польський драматург вказує, що у певний момент ця постать втрачає свою символічність і стає приятелем (як, скажімо, у його драмі «Мати»), незнаним, прихованим на дні душі потягом, що міститься у наших снах, мареннях і передчуттях, чи страшним гостем (як, приміром, Макрина із драми «Сніг»), що в серці людини (Бронки) розмістився. Їх символізм на мить редукується з метою створення в глядача враження реальних осіб і водночас розуміння їхньої таємничості, глибокої, прихованого змісту.

Такими постатями-символами є нянька Макрина – образ містичний, оскільки з’являється несподівано зі спогадів Бронки, Єва, подруга Бронки, колишня любов Тадеуша, персоніфікує внутрішні конфлікти, що відбуваються у душі Тадеуша, одвічна туга, його «alter-ego». У ній багато таємничого, цей персонаж за способом характеротворення є тотожним із Сніжинкою з драми В. Винниченка. І Єва, і Сніжинка є суперницями головних героїнь, які намагаються зберегти домашнє вогнище, обидві готові служити своєму обранцеві, натомість Тадеуш та Корній намагаються бути байдужими по відношенню до них, однак усвідомлюють, що позиція цих жінок відповідає їхнім життєвим канонам, а тому позірно, заперечуючи їм, все ж погоджуються. Відповідно Тадеуш іде з Євою (драма «Сніг» С. Пшибишевського), Корній після смерті дитини в стані відчаю теж готовий слідувати за Сніжинкою, при цьому Рита, усвідомлюючи, що він не повернеться, бо ж “обірвалась нить”, що їх єднала, отруєє його, а полотно розрізає (драма «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка). Бронка ж чинить самогубство, не зумівши врятувати власне кохання. У В. Пачовського подібний герой відсутній, однак аналогічну функцію у творі виконує невідомий голос, який є проявом внутрішніх неусвідомлених бажань Івана.

В оповіданні присутній образ-символ Лікаря. Поява його мотивується суперечками між молодого парою та самотністю героїні, її розпачем. Цей персонаж постає дещо схематичним і мовчазним, однак саме його присутність стає поштовхом до необдуманих учинків Івана, як-от побиття Ганни з ревнощів. Автор не приділяє уваги зовнішності персонажа, навіть не дає йому імені, однак приналежність до лікарської професії вказує на те, що він належить до кола інтелігенції, а саме письменники-модерністи тяжіли до зображення у творах людей

інтелектуальної праці. Проте виникає питання, чому лікар, а не представник іншої професії? Очевидно тому, що душі героїв є «хворими», у них панує хаос і невизначеність, а отже, він міг би їх вилікувати. Якщо Сніжинка, Ева, Джоконда є свосередним відлунням тих прагнень, що містяться в душі відповідно Корнія, Тадеуша, то Лікар уособлює душевні пориви Ганни до звичного сімейного щастя. Подібним містичним героєм є нянька Макрина, що, на думку Л. Еустахевича, є «мерехтливим прометейсько-невловимим символом» [28, с. 138]. Її прихід продиктований хворою уявою Бронки, спогадами про дитинство. Бронка, подібно до Ганни, перебуває під владою невимовних внутрішніх переживань: у її випадку – це реакція на недавню смерть сестри, яка потонула в ставку. Її поведінка є ірраціональною, зумовленою підсвідомими імпульсами. Самотність Ганни, своєю чергою, настільки всеохопна, що поява Лікаря виглядає сюжетно обґрунтованою, хоча сам персонаж має фантомний характер – він раптово з'являється й так само несподівано зникає. Український драматург, на відміну від польського, подає окремі риси його портрета, в той час як автор «Снігу» такі подробиці вважає зайвими. Його більше цікавить внутрішня колізія в душі головної героїні. Образ няньки, який її вихованка пам'ятала з дитинства, викликав великі враження, і, хоч несвідомо, став спонукую до суїциду. М. Вороний таких героїв схильний вважати «живими символами». Із цим варто погодитись, оскільки Лікар є символом туги Ганни за щасливим жіночим життям, нянька Макрина – минулого Бронки, її зраненої душі, скаліченого підсвідомого. Нянька має багато ідентичного із Ганною Семенівною, матір'ю Корнія, хоча їх функціональне значення у фабулі творів є різним. У «Снігу» Макрина раптово з'являється наприкінці четвертої дії і стає необхідним компонентом у ланцюгу подій, без якого не наступила б розв'язка, натомість в українській драмі персонаж присутній вже на початку першої дії. На перший погляд її роль є мізерною, проте вона є героєм-резонером, який намагається внести в життя сім'ї закони логіки, розміреність і спокій, народну мудрість, оскільки є її втіленням. Отож, образи-символи мають надзвичайно містке семантичне навантаження, за їх допомогою виразнюються характери героїв, підкреслюється суперечливість їхніх позицій, вони є виявом авторського дуалізму, де закодовано голос письменника, що розчиняється у своїх персонажах.

Ганна Семенівна є виразником ідей мас, пересічних людей. Конфлікт зміщується у площину «матір-син», набуваючи масштабу «miteць-маси». Несумісність між поглядами матері і сина можна співвіднести з конфронтацією, яка виникає між творчою особистістю і суспільством. Ідентичну проблему, як відомо, піднімав великий Й. Гете у

«Фаусті», вона очевидна в польських поетів-романтиків, зокрібна Ю. Словацького, такі думки були показовими для митців зламу століть. Винятком не є і С. Пшибишевський, який чи не найбільше наголошує на цьому у своєму дослідженні «З психології творчої особистості. Шопен і Ніцше» (1892) («Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche» німецька версія «Zur Psychologie des Individuums») [32]. Акцентуючи на винятковості митця й мистецтва, він підкреслює, що мистецтво, створене для простого народу, є «Біблією для убогих» («Biblia pauperum»).

Якщо Макрина сприяє розв'язці, стає її провісницею, підштовхуючи Тадеуша до прийняття рішення, то Ганна Семенівна – тісно вплетений у сюжетну канву образ. Вона є мудрим радником, проте на прийняття рішень не впливає, а отже й на розв'язку конфлікту. У цьому, на наш погляд, і полягає різниця у побудові конфлікту.

Над героями польського драматурга тяжіє доля, невідворотний фатум, доленосний момент у житті людини, який у давньогрецькій міфології означав невинуватну катастрофу, наслану на неї злою долею, яка детермінує вчинки героїв. У В. Винниченка такою силою є особистісна філософія, ідея, принцип кожного з героїв, які він не зраджує. Образ Макрини є провісником цієї злої долі. Над персонажами українського письменника тяжіє обов'язок перед Вічністю (у кожного свій), їх силу важко переоцінити, ніхто не залишається у виграші. Вони не знаходять точок дотику, а тому гинуть. В. Пачовський вчинки свого героя пояснює впливом незнаних позаземних містичних сил, і це зближує його з польським модерністом. Така однотипність фіналів прикметна для модерних творів, скажімо, чеський модерніст К. Главачек, (до речі, один з апологетів творчості С. Пшибишевського у Празі) зазначав, що одна лиш смерть «спроможна дати нам порятунок, лише вона одна є нашим благодійником», чи Ф. Сологуб (представник російського символізму), який називає смерть «ніжним другом», що дарує свободу людині. Для Бронки суїцид є порятунком, для неї другорядним залишається те, що буде з її душею, і це нагадує вчинок Пантери, яка отруїла чоловіка й себе; чи, приміром, Івана, який жорстоко вбиває кохану дружину. Кожен із них відстоює своє право на внесок у майбутнє і зазнає фіаско. Однак Рита, хоч і перебуває у стані розпачу, як вона твердить, «наче сну», все ж чітко знає, що робить: її мета – бути разом, оскільки за Кіплінгом (пряма ремінісценція), «ми всі троє – одно», тобто основою її мотивації є біологічне начало. Бронка свідомо власної мети вчинити суїцид, оскільки наказує прибрати сніг і вирубати ополонку, проте С. Пшибишевський мотивує її поведінку хворобливим знеціненням, психічним розладом. На Івана чинили тиск невідомі сатанинські сили, у стані помутніння розуму до нього приходить «спокуса злочину». Невідомі сили, що

містяться в його підсвідомості, переслідують і наполягають на вбивстві дружини. Вони перебувають у всьому: деревах, морі, горах. Чоловіком керує розгубленість, хвороблива маячня, коли людина втрачає контроль над власними вчинками й свідомістю. Відбувається процес оголення душі, її підсвідомих поривів. Така мотивація поведінки героїв скеровує до творів Гі де Мопассана та Г. Д'Аннунціо, які акцентують на тих чинниках поведінки людей, які виходять за межі волі й розуму. Герой останнього роману — Тульйо, якого можна вважати «невинною жертвою», у своїй поведінці нагадує «хижого звіра». Подібність можна простежити з образом Івана у творі «Жертва штуки», адже обидва персонажі перебувають під фатальним впливом «вищих сил». Цікаво, що назви цих творів також перегукуються: у романі італійського автора жертвою стає дитина, тоді як у нарації молодомузівця — дружина й дитя в її утробі, що підкреслює масштаб трагедії й фаталізм їхніх долі. Лексема «жертва» вимагає додатка в родовому відмінку, який уточнює причину жертви. В українських майстрів слова таким пояснювальним додатком є слово «штука», що означає «мистецтво», тоді як у Г. Д'Аннунціо — «ревності». Залежним словом у цьому словосполученні виступає прикметник «невинна», що вказує на непричетність персонажа до злочину. Саме такими є герої драматичних творів відповідних авторів, тож розглядувана лексема «жертва» виступає спільним об'єднуючим елементом їхніх творів.

Драми польського та українського драматургів пронизані музичним ритмом: під звуки Шопенових мелодій (відомо, що С. Пшибишевський обожнював Шопена) падає сніг, який є образом-символом із полісемантичним емотивно-експресивним значенням; звуки скрипки, що «грає серед мертвої тиші», де помирає молода сім'я («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), у В. Пачовського таку ауру смерті створює «романтична природа», яка є суб'єктивована, співдіє з героєм: «<...> вив вітер невгавачим понурим шумом в саду» (на використанні музики як традиційно-новаторської риси в українській модерній драмі кінця XIX — початку XX століття наголошує С. Хороб [25]). Спільним є звернення С. Пшибишевського та В. Пачовського до мотивів неоромантичної природи, як от рев бурі чи сніг, що так само спостерігаємо в романі «Записки Кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка.

Мотив «туги» має екзистенційне походження. Душа Івана в «Жертві штуки» сповнена тужливих відчуттів, однак її природа є іншою, має амбівалентну природну джерельну основу: у С. Пшибишевського туга розуміється як екзистенція людини в світі, туга сама в собі, у В. Пачовського — це туга за красою, що є результатом творчості, яка виражає трансцендентну ідею й постає як втіленням вітальності:

«Дивиться він, дивить, туга доймає його серце, смуток вистилиє душу та якісь дивні радощі та веселощі промінням сиплють ся з очий – вона така гарна, така гарна!» [19, с. 5] Корнія ж проймає бажання відтворити рисочки страждання людської муки: «Рита. Ти б, може, навмисне муки ці зробив би, щоб намалювати? Живі муки тобі тільки як “чудові рисочки?» [3, с. 244].

У драмах часто алогізм слова співвідноситься з гіперболізацією почуттів, близьких до істерії, що призводить до невмотивованого сміху, а часто й панічного стану. У такому стані перебуває Бронка перед самогубством, що яскраво ілюструють слова: «Ха-ха-ха – без заповіту, без заповіту...Ти готовий?» [43, с. 51]. Аналогічною є реакція Рити на абсурдність пропозицій Сніжинки стосовно себе чи своєї сім'ї. Істеричний сміх протягом розвитку дії драми стає невід'ємним елементом реплік Рити, що підкреслює антагонізм позицій героїв: Рита: «Ха-ха-ха! Розумієш, Корнію, цю умову? Я поїду, а ти лишишся тут, і в тебе не буде вже жінки і сім'ї» [4, с. 245] Сміх містить нотки іронії й сарказму щодо «сучасних» стосунків у сім'ї, суть яких полягає у «вільному» поводженні молодих. Рита: «Ха-ха-ха! А ти боявся йти сюди, думав, що я до мужа побіжу. Ну, от мій муж. Ну і що ж?Біжу? Га? Ха-ха-ха! Ми сучасні супруги!..» [3, с. 228] [підкр. – Т.Т.]. Словами Рити В. Винниченко висловлює власний протест проти аморальних стосунків у родині, відкидає будь-яке експериментаторство стосовно моралі. Прозорою є проблема природного закону. Згадаймо, приміром, експлікацію цієї теми в драмі «Закон», де йдеться про закон, який панував споконвіків і який людина порушувати не може, інакше зазнає покарання. Будь-які спроби людей переступити межі біологічного призводять до летальності. Необхідність катарсису усвідомлює Бронка, яка з-поміж інших героїв є ангельською, її совість і помисли нічим не запламовані, однак чомусь саме на її долю автор покладає численні страждання. Своєю смертю вона спокутує гріхи чоловіка й подруги Єви, тим самим рятуючи їхні душі, однак знищуючи власну, а також Казимирову. В українського майстра слова роль судді виконує Рита, звана Пантерою. Польський письменник як апологет ніщества й сатанізму (однак на схилі літ переконується у хибності власних позицій) у творах надає перевагу силам зла чи героям, які є їхніми репрезентантами на землі, сповідуючи антиморальність, монархізм, деструктивні ідеї. Саме в цьому полягає причина їхнього домінування й перемоги у творах.

Система образів аналізованих творів є ідентичною. Порівняймо: головна героїня Рита у В. Винниченка, Бронка в С. Пшибишевського та Ганна у В. Пачовського. Тадеуш, Казимир, Корній – творчі особистості,

індивідуалісти. самотні в душі, оскільки часто незрозумілі для інших, незадоволені власним життям і, подібно до Фауста, знаходяться у пошуку його сенсу, прагнучи до самопізнання. У цьому їм допомагають жіночі образи, так звані «femme fatale». Проте тут можна простежити розбіжності. Якщо Сніжинка декларує власні деструктивні для загалу думки відкрито, і її позиція є зрозумілою, то Єва, прийшовши в життя Тадеуша із аналогічною метою, приховує від Бронки свою істинну сатанинську сутність. Вона чинить підступно, оскільки переконана, що Тадеуш заради неї покине свою дружину. Водночас Ганна, героїня оповідання В. Пачовського, ненавидить образ жінки, і, як це не парадоксально, звичайне полотно вважає суперницею, а тому пізніше, знищивши його, породжує до себе ненависть з боку Івана. С. Пишибшевський і В. Винниченко задля кращого відтворення внутріособистісного конфлікту роздвоювали своїх героїв на різні постаті, які виражали протилежні аспекти їхніх думок, душевних колізій, переживань і, таким чином, створювали нові, на перший погляд незалежні особи. Приміром Єва є віддзеркаленням підсвідомих інтенцій Тадеуша, Сніжинка – Корнія, вони є проєкцією внутрішнього «я» чоловіків. Отже, Єва та Сніжинка є постатями-символами, в яких автор кодує власні думки й погляди. Такими символами у драмі «Задля щастя» є Зджарський, в «Золотому руні» – Рушиць, у «Матері» – Товариш.

Наступний сюжетний ланцюг формують чоловічі образи, які закохані в головну героїню та прагнуть її звабити або заманити у власні тенета, часто під приводом підтримки чи втіхи. У драмі українського драматурга таким персонажем є Мулен, який, нібито бажаючи допомогти сім'ї та придбати полотно Корнія, насправді прагне заволодіти Ритою, оскільки переконаний, що Корній не погодиться продати свій твір. Медвідь, у свою чергу, пропонує Риті заради сина й мистецтва віддатися Муленові. У польського драматурга подібні функції виконує Казимир, брат Тадеуша, який закоханий у Бронку й бажає їй щастя. Він настільки відданий їй, що навіть після рішення жінки здійснити суїцид, іде на смерть з нею, щоб бути разом у вічності. У В. Пачовського аналогічні функції виконує Лікар, який то з'являється, то зникає, викликаючи своєю поведінкою ревності в Івана. Проте автор наголошує, що Ганна і Лікар обмінювалися лише поглядами та поодинокими репліками. Така реакція художника підтверджує вразливість душі головного героя-митця, про що писав і С. Пишибшевський у дослідженні «Шопен і Ніцше». Розмову дружини Іван розцінив як пряму зраду. Ганна перед смертю (причиною її стає укус змії, кинutoї Іваном її під ковдру) навіть просить прощення в Івана, доводячи, що між нею та Лікарем не було зв'язку і що він став лише способом викликати ревності в коханого: «Я провинилась, я не

щирувала, я ізза неї тебе дровича доктором, та я чиста, я невинна, Ваня!» [19, с. 41]. Іван та Корній визнають свою провину, на відміну від Тадеуша, вони важко переживають: «В ателіє блиснуло світло – на серед нього стояв Іван, як демон пустелі. Страшний був, блідий та старий, наче літа пережив за три дні – посивів як голуб! Лице поморщене помуріле, а сумне, таке сумне, тільки очі сияли дивно <...>» [19, с. 44].

«Корній. А за Лесика ти простиш мені?

Рита. Просто, просто, єдиний мій, за все просто... Ти любиш мене, скажи?» [3, с. 267].

Дещо осторонь перебуває п'ята особа, своєрідний резонер: Ганна Семенівна («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка), Макрина («Сніг» С. Пшибишевського), Оксана («Жертва штуки» В. Пачовського). Отже, письменники послуговувалися ідентичними прийомами характеротворення, і в системі образів аналізованих творів є споріднені ознаки.

У драмах В. Винниченка і С. Пшибишевського роль фабули дещо послаблена, оскільки увага авторів зосереджена на психології персонажів, а внутрішні чинники, що стали причиною конфліктів, є важливішими, ніж зовнішні обставини й життєві перипетії. Польський драматург у своїй праці «Про драму і сцену» наголошував, що новітня драма ігнорує зовнішні фактори: «Усе відбувається в душі героя, в його серці є початок і кінець драми <...> Драму не творять, як і раніше, зовнішні стосунки, але її людина створює собі сама» [36, с. 283]. Людська душа, на думку автора, є відцентровою: усе, що в ній відбувається, скеровується назовні, при цьому зовнішні чинники є наслідком душевних змін, а тому саме душевні колізії мотивують зовнішні фактори, а не навпаки. Така позиція знайшла своє практичне втілення в драмах різнонаціональних письменників, що стало основним важелем у формуванні характерів персонажів, які здебільшого є інтелектуальними людьми з чітко усталеними життєвими принципами, цілями, цінностями, а тому для них суттєву роль відіграє самоаналіз. Завдання ж автора будь-якими засобами показати складність психіки героїв через розкриття процесу самоаналізу. Здійснюють це письменники шляхом введення численних діалогів, що органічно переходять у монологи. Намагаючись розв'язати життєві конфлікти, герої, даючи відповіді на поставлені їм запитання, вдаються до монологів, озвучуючи внутрішні переживання, суперечності й навіть парадоксальні ідеї. Це підкреслює невизначеність їхніх позицій, заплутаність. Часто-густо діалоги є виявом авторських інтенцій, навіть у випадках їх взаємозаперечення. «Авторське «я» – за В. Панченком, – ніби розщеплюється, роздвоюється, і в цьому зв'язку слід говорити про Винниченкову амбівалентність» [16, с. 12]. На нашу

думку, тут сміливо можна додати прізвище польського містика, який не був послідовним у своїх ідеях та переконаннях. Відомо, що він засуджував багато ідей Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, після чого сам собі суперечив у власних критичних статтях. Таку непослідовність йому закидали польські літературознавці.

У процесі типологічного аналізу творів польського та українських авторів простежується схожість у способах дослідження моральності людини. Скажімо, Корній не може покинути сім'ю, при цьому він відкидає пропозицію Сніжинки іти з нею, водночас вважати її домінантною в своєму житті теж не хоче. Чоловік вбачає вихід у переосмисленні ролі сім'ї, що виявляється в апелюванні до «переоцінки цінностей» Ф. Ніцше.

«Корній. Колись вона (сім'я – уточн. наше Т.Т.) була головна, а тепер чоловік виріс. (Чи не натяк це на ідею надлюдини, запропоновану німецьким філософом?) Годі. Сім'я мусить нову форму придбати. От» [3, с. 247].

Чи Рита, шукаючи причин конфліктів у сім'ї, виходячи з позицій християнства, повчає Корнія: «Життя, Нію не в красі, краса в житті, в любові, ось в цьому» [3, с. 238].

Проте навіть такі монологи не є цілісними й семантично завершеними чи логічно вмотивованими. Натомість вказують на імпульсивність героя, непримиренність його позиції, намагання будь-яким шляхом досягнути своєї мети. Цим продиктований і своєрідний синтаксис: сповнені експресії уривчасті незакінчені речення, що передбачає необхідність домислення реципієнтом, вказують на існування глибинного ідейно-конфліктного підтексту, який замінює текст діалогу, де теж авторська позиція взаємодіє з голосами персонажів. Порівняймо: суперечливість у душі митця Казимира роздвоює його ество, що є причиною невизначеності героя, перипетій його душі, які він висловлює у формі монологу. Зрештою, діалоги дійових осіб «мають характер якихось монологів, не зв'язаних у ціле, ніби кожна особа зовсім не цікавиться іншими й промовляє лише до себе» [21, с. 34], а такі риси, за спостереженням С. Савченка, є стильовими ознаками експресіонізму й загалом модерністських п'єс, на чому акцентує і С. Хороб. До прикладу, в діалозі з Бронкою Казимир вдається до монологу, тим самим ухиляючись від теми розмови, начебто підтримуючи діалог з нею, віддаляється в мікросвіт власної душі. Що важливо, Бронка цих слів не чує, про що свідчить її наступна репліка, яка семантично й логічно не впливає з вищесказаного. Героїня підкреслює смуток Казимира, замислюючись над його причиною, і тут виникає парадокс, оскільки у монолозі Казимир висловив причину власного смутку. Отже, можна

припустити, що слова були лише думками, на що не вказано в репліці. Такі невідповідності в драматичних творах свідчать про відсутність у них причинно-наслідкових зв'язків, вмотивованості, раціональності.

Казимир. Виснажило мене то вічне поневіряння по цілому світі. З рештою це все благо. Мистецькі враження, музеї, театр, цирк, Італія, Париж – це блаженство. Тільки щоразу більша нудьга. Усюди одне і те саме. І так людина поневіряється з кута в кут з тією безперервною нудьгою...

«Бронка. Казю, Казю, якийсь ти сумний. Такого бездонного смутку я ще не бачила [38, 19].

На думку С. Хороба, «письменник таким способом передає не лише усамітненість драматургічних персонажів, порушений зв'язок між ними, але й їх абсолютно особистісну «приховану сутність» характеру, їх далеко не байдужу позицію у відстоюванні тієї чи іншої проблеми, що, на перший погляд, ніби й не потребує якоїсь незвичайної реакції (оскільки й сам автор, і його герої розуміють, що ніякого остаточного рішення тут бути не може) <...>» [25, с. 332].

Корній та Іван перебувають у стані невизначеності. Для них те, що є досконалістю, теж стає нудним і нецікавим. Перед Корнієм постає дилема, яку він хоче вирішити: що є домінантним: сім'я чи мистецтво. Однак після смерті сина трагічно у відчаї констатує: «<...> Я знаю, що єсть два... ні, три трупи в хаті... От це я знаю <...>» [3, с. 256]. Отже, його експеримент зазнає краху. Без сина життя для нього втратило сенс, адже полотно, якому він віддав усі свої сили, за таких обставин не могло б бути завершеним. Подібна дилема отруює життя й Івана. Чи жити звичним сімейним життям із красунею Ганною, заробляючи з продажу ікон, чи віддатися справжньому мистецтву, але при цьому, як підозрює автор, хтось повинен стати жертвою. (Назва оповідання В. Пачовського дає відповідь двом іншим митцям про майбутній результат їхніх експериментів: смерть людини, «краса потребує жертв»). Такими жертвами заради великого мистецтва стають рідні людей, що присвятили себе великій «штуці». Отже, і в оповіданні В. Пачовського знаходить підтвердження сентенція несумісності мистецтва і сім'ї: Корній, подібно до Івана, продавав власні твори. В. Пачовський вдається до деталей, описуючи ті матеріальні цінності, які виручив герой, продавши образ Матері Божої з дитиною (Ганна Семенівна теж наполягала на тому, щоб син малював ікони до церкви): крашу «Заплатили три сотні – купив жінці футро і золоту брошку і ще нову сукню замовив – таку пишну, дорогу, крашу за всі у місті» [19, с. 11]. Проте речі емпіричного світу не додають оптимізму Івану, як і Корнію: «Я продавав для вас свій мозок, свої нерви, тіло й душу, а ти продай тільки тіло от і вже <...>» [3, с. 249]. У підтексті

творів прочитується чітка ідея: митець не повинен витрачати свої творчі сили на задоволення потреб матеріального, буденного світу. Так, після близькості з дружиною та занурення в побутові справи до Івана звертається його внутрішній голос – вияв творчого сумління: «Ти геть звівся, ледарюєш, непотріб ти, не творець!» [19, с. 11]. У спробах зрозуміти причину власного творчого застою – зокрема, нездатність «уловити ту... глибоку тугу за утраченим щастем?!» [25, с. 6] чи відтворити «рисочки страждань» (як у випадку з Корнієм) – герой чує голос дівчини, що прямо вказує на джерело перешкод: «Твоя жінка! твоя жінка!» [19, с. 6]. Отож, найбільшою перешкодою для вільної діяльності творчої особистості, на думку українських і польських письменників, є буденне, мирське. Водночас без сім'ї їхня діяльність приречена бути безрезультативною: вирок полотну Корнія виносить Рита, попередньо отруївши коханого, тим самим підтверджуючи його пророцтво: «Ви думаєте, вона мені простить Лесика? (чудно посміхається). О, Чорна Пантера за дітей не прощає нікому... і вона права. Вона права... а я теж правий... Хто ж винен...» [3, с. 259]. Крах ідей у творах свідчить про моральну настанову письменників і підкреслює невідворотність відповідальності за власні вчинки. Внутрішні суперечності, що розгортаються в душі Корнія, ілюструють глибоке занурення автора у психологічну сутність свого героя, у його «я». Саме цей інтерес до внутрішнього світу особистості є характерною рисою модерністської драми.

Персонажі зазнають внутрішнього бичування, зрештою, і загибелі, однак кожен сягає вищої істини, еволюціонує, виходячи на новий рівень становлення у своїй трагічній долі. І цей висновок автора має велике значення для суспільства, є повчальним. Письменники випробовують на життєвість альтернативні ідеї, крах яких є вагомим показником для нащадків. У модерністській драматургії, на думку М. Кореневич, абсолютно змінюється «комунікативна ситуація, створена спілкуванням персонажів. Тож гротескова деформація відбувається не на фізичному, зовнішньому рівні, а на рівні акту комунікації. Має місце мовленнєво-зв'язковий розрив, коли персонажі висловлюються, але не розуміють один одного» [10, с. 35]. Внаслідок такого прийому створюється ефект алогічності діалогів, конструється їх метафорично-алегоричне наповнення:

«Єва. <...> Ти є останнім з того великого роду конквістадорів, яким примітивного закутка, під назвою Європа, було замало.

Відповідно Тадеуш не розуміє метафорики Єви:

Тадеуш (огризаячись). Дуже дякую за ті нові світи, які можу здобути тим, що вижну якесь невинне, примітивне стадо баранів.

Єва. Це не те. Треба насамперед море полонити, розкопати гори, треба пройти усі бузугарні й усі розкоші, щоб той новий світ перед очима відкрився, а те, що випадково такий конквістадор залізною ногою наступить на якийсь цвіт, (у даному випадку “цвіт” уособлює ніжну Бронку – підкресл. і коментар наш –Т.Т.), що з того, що зрубається хоч би найкращий ліс, щоб очі свої новим і незаним ще чудом напоїти <...>». [38, с. 63].

Тадеуш не розуміє задумів Єви щодо нього. Для неї, як і для Сніжинки, мета виправдовує засоби, у їхніх життєвих принципах домінує власне «єго», вони є втіленням таємничих сил, що вирують у душі Тадеуша і Корни.

«Сніжинка. Медведю, я думаю, що якби ви пішли до мене, я б дала вам все те, що вам треба, те нове, що ви хочете й не знаєте... Медведю, ходім? Га? [3, с. 260]. На думку Єви, як і Сніжинки, смерть однієї людини заради творчості, досягнення універсальності, є виправданою. Порівняймо: Єва. Треба...залізною стопою розчавити якийсь цвіт...» [38, с. 63] Сніжинка по смерті Лесика, який для неї є “м’ясом”, висловлює анархічні думки: «...В кожному поганому єсть часточка доброго... Ви зате можете бути тепер вільним... І навіть добре, що так сталося!.. вам, може й не нещастя це, а щастя» [3, с. 258].

Отже, для обох представниць жіночої статі та «містичного голосу», чужим є усе емпіричне, матеріальне. Їхня філософія є наскрізь деструктивною, хоч працює на “вічність”. Письменники створюють новий тип жінки, для якої сім’я, дім – речі другорядного гатунку. Цю думку висловлює Рита: «<...> ви ні того, ні другого не розумієте. Вам бульварні чуття тільки зрозумілі» [3, с. 246].

Функції, ідентичні до Єви та Сніжинки, у В. Пачовського виконує глухий пророчий голос, що промовляє до Івана. Як і героїні польського та українського драматургів, він висловлює нігілістські ідеї, називаючи продовження роду шляхом дітонародження «червами» та пророкуючи йому забуття, а це для Івана рівнозначне смерті: «Згинеш як ті, що на дні, оставивши кілька червів з тіла свого, вигрітих з жінчиною і пропадеш безслідно, гірш метеора часового чину» [19, с. 36]. Принагідно зауважимо, що метеором «Молодої Польщі» називали С. Пшибишевського в літературних колах Польщі. Знайомство В. Пачовського із творчістю поляка підтверджують його щоденникові записи, що виключає можливість випадкового збігу, він, на наш погляд, є закономірним.

Аналогічно, як Сніжинка та Єва, невідомі сили кличуть героя, гіпнотизуючи його свідомість. У словах Єви присутній символ гір як тяжіння до перемог, подолання перешкод, прагнення до неба, позаземних

вимірів. Порівняймо, чи не нагадує цей «пророчий голос» заклики Єви та Сніжинки: «Ходи за мною назад на гори, покинь низові теплі опари, сину світового зарання, друже мій!» [19, с. 36]. Звідси випливає така продуктивна аскеза, яка також є любов, але не до плотського як виразника суб'єктивного «я», а до духовного – безкінечної субстанції всього сущого, любов не до творення, але до Творця, який є «*maximum absolutum*». Гори й низини скеровують до ідентичних символів, типових для романтиків, зокрема ліро-епічної поеми Дж. Байрона «Паломництво Чайльда Гарольда». Однак ці символи дещо семантично змодифіковані: від символу свободи і рабства до конфронтацій між матеріальним і духовним.

Водночас рисою, що вказує на відмінність творчої манери письма драматургів, є введення С. Пішибішевським ускладнених діалогів, що, на наш погляд, є виправданим, оскільки вони допомагають глибшому розумінню усієї складності конфліктів, які виникають у душі персонажів, сприяють динамічному розвитку дії, увиразненню сенсу екзистенції, свобода якої виявляється й реалізується в трансценденції кожного з них. Натомість В. Винниченко досягає подібного ефекту за рахунок нетривкої, ледь окресленої словесної структури, якій годі втриматися від шаленого спротиву підтексту» [25, с. 322].

Завдяки такому способу вираження інтенцій, польські та українські письменники, як і митці західноєвропейської модерністської драматургії, створюють особливу атмосферу, що сприяє заглибленню в суб'єктивне «я», розглядають людський спосіб буття під кутом зору таких фундаментальних визначеностей, як екзистенція, час, свобода, трансценденція. Екзистенцію витлумачено як конкретну людську особистість (різною є екзистенція Рити, Бронки, Ганни, Єви, Сніжинки; Івана, Корнія, Тадеуша, Казимира) у своєму бутті і небутті, у здатності трансцендувати з окреслених виявів людської часовості в позачасове, вічне. Саме до вічності, як було відзначено, прагнуть Корній – Тадеуш – Іван. Як екзистенція, що трансцендує себе з існуючого буття в істинно суще, людське буття є вільним. Свобода кожної екзистенції виявляється й реалізується в її трансценденції [28, с. 241]. Персонажі прагнуть до свободи. Допомогти їм у цьому мають Єва, яка хоче звільнити Тадеуша від невідомої «туги за тугою», що почала руйнувати його душу зсередини, та Сніжинка, яка прийшла «<...> од всяких зв'язів увільнити Білого Медведя» [3, с. 261]. Пророчий голос в оповіданні В. Пачовського прагне звільнити Івана від всюдисущого, від «мілини», врятувати «Генієве сім'я» від руйнації «матерії» [19]. Драматурги фокусують увагу читача на феномені людського буття як свого роду перетину тих його зрізів, які стали домінантними у філософських концепціях М. Шелера,

М. Гайдеггера, Ж. Сартра. Зрештою, письменники сягають у своїй творчості підходу, який можна окреслити як екзистенційно-антропологічний. Його сутність полягає в націленості на розкриття неоднозначності, драматичності, а почасти й трагічності людського способу буття. І тут постає проблема, яка є центральною в аналізованих творах. Екзистенція обертається екзистенційною неузгодженістю, часовість – жагою за вічним, свобода – свободою межових ситуацій. Скажімо, у житті Корнія невизначеною залишається межа вибору: сім'я чи мистецтво, життя ще ненародженої дитини чи увіковічення індивідуалістського «я» в мистецькому полотні. Подібні межові ситуації постають у бутті Тадеуша, який стоїть перед вибором: присвятити себе вічному (тобто мистецтву або ідеї) чи залишитися в межах родинного життя. Ідентичні причини зумовлюють і роздвоєння особистісного «я» Івана. Можна говорити про амбівалентність людського світовідношення, його суперечливість, яка у межових виявах виступає антиномічністю. Така парадигма оприявнюється у ситуації вибору між кінечністю та безкінечністю, сенсом та парадоксальністю, життям і смертю, Еросом і Танатосом. Буттєва неузгодженість персонажів породжує ідеали, які, на думку В. Табачковського, є «духовні трансцендентні буттю форми виявлення тих глибинних антропокультурних смислів людського існування, які містять у собі волю до життя, що в своєму межовому вираженні постає як заперечення оточуючого (обмежуючого), в тому числі й самого життя» [22, с. 242]. У процесі їх укорінення в буття виникають суперечності, і це є проблематичним. Причиною фундаментально-екзистенційної неузгодженості героїв стає криза самоідентичності – порушення складових людської життєдіяльності, втрата традиційно усталених, раціонально вивірених орієнтирів в універсумі людського буття (скажімо, погляди на сім'ю, дитину, жінку). Саме це закидала критика творчості Володимира Винниченка та Станіслава Пшибишевського.

Виходячи з концепцій З. Фрейда, вказуючи на сублімативні особливості культури, доречним видається запропоноване філософом В. Табачковським поняття автентичної і неавтентичної сублімації, де перша – то сублімація життєствердних інстинктів, друга – життєруйнівних. Складність у тому, що ці види сублімації постійно переплітаються та переходять одна в одну. Проявом віталістичних інстинктів є зачата дитина Іваном та кохання до Анни; син Корнія Лесик та любов до Рити; любов Тадеуша та ушасливлення юної дружини Бронки. У певний період такий вид сублімації поляризується на життєруйнівну: свідченням переплетення цих явищ в житті Івана є перманентні суперечності в глибині душі: бути з дружиною чи

присвятити своє життя творчості, при цьому рішення зміщується на користь останньої. Іван вагається, чи потрібна йому Ганна, мимоволі у ньому прокидається любов до неї, і це заспокоює героя, проте за мить настрій, внаслідок «боротьби індивідуума з самим собою...», «страшливого образу кривавого побоїща в душі людини» [5, с. 233], хвилеподібно змінюється, що стає спонукою до її вбивства. Логічного пояснення цьому автор не дає, причому інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план, а це дає підстави стверджувати, що автор послуговувався модерною манерою письма. Корній любить і жаліє сина, але поступитися й звести нанівець справу свого життя не хоче. Зіткнення двох начал, що були домінантою екзистенції персонажа, стало причиною мученицької смерті дитини.

Тадеуш, створивши сім'ю, не зумів подолати внутрішні конфлікти, забути минуле, що й призвело до суїциду дружини й брата. Отже, проблеми, сформульовані у драмах письменників, так і залишаються невирішеними, бо не існує однозначного підходу до їх розв'язання. Однак автори створили широке поле для їх роздумів. Польський та український модерністи застосовують вільну чи монтажну форму подієвої композиції, що характеризується повним порушенням часово-просторових і причинно-наслідкових зв'язків між подіями. Порядок подій та принципи їх групування в даній композиційній формі не підпорядковані ні часовим відносинам, ні їх логічній взаємозумовленості, зв'язаність між окремими епізодами сюжетної дії тут радше асоціативно-емоційна, аніж логічно-сміслова. Жодної логіки чи послідовності в драмі не спостерігається. Українські творці, на відміну від С. Пшибишевського, є більш послідовними, однак конфлікти, розглянуті ними, є значно складнішими, надривними, їх розв'язання не є простим завданням. Якщо ж звернутися до конфлікту, то варто зауважити, що у західноєвропейській літературі на межі століть відбулася зміна типів художнього конфлікту. Конфлікт, типовий для міщанської драми, боротьба між протилежними характерами, що представляли полярні соціально-історичні сили, переставав бути актуальним і модифікувався у внутріособистісний. Попри існуючі подібності у веденні конфлікту, у драмах польського та українського модерністів спостерігаються й розбіжності: у С. Пшибишевського домінуючим є конфлікт-самоаналіз (втілений у монологах), натомість у В. Винниченка простежується конфлікт між персонажем та ворожою дійсністю, що стає перепорою до утвердження власних принципів. Натомість суперечності в душі героя автор виражає через недовомовленості в його висловлюваннях, перманентну невизначеність. Приміром, Казимир і Тадеуш у внутрішніх монологах, які перебувають в органічній

суп'язі з діалогами, чітко пояснюють причину власних суперечностей, тоді як проявом перипетій у душі Корнія є надзвичайні діалоги, де репліки останнього є «відкритими», незавершеними, що розраховано на діалог із читачем. Погоджуємося з думкою, що «<...> домінуючим у п'єсах польського драматурга є містичний символізм [як і в оповіданні В. Пачовського – доп. наше – Т.Т.], який був чужий Винниченкові» [36, с. 130].

Варто звернути увагу й на титули драм, які є наскрізь символічними. Сніг символізує примарність щастя головних героїв, яке закінчиться так швидко, як тане сніг. Водночас цьому символу за своєю метафоричністю відповідає образ Бронки, яка наче сніг, своєю присутністю у бутті Тадеуша «припорошила» усі проблеми останнього. Лексема «сніг» у стилістичній системі драми є стрижневим елементом, який становить складову мовлення усіх персонажів, об'єднуючи їх навколо однієї проблеми, проте її смислове навантаження трактується героями по-різному. Тлумачення снігу створює картину контрасту в мовленні Бронки й Єви. Для останньої сніг конотує холод, мертвотність, є алегорією її душі, яка є така ж холодна, проте це не створює дискомфорту, а навпаки – є домінантним у її житті та ознакою привабливості. Більш влучним ім'ям для героїні було б ім'я Сніжинка з драми В. Винниченка, воно більше відповідало б її сутності, і в цьому теж помітний перегук із С. Пішибішевським. Натомість Бронка є настільки морально чистою, ніжною і жіночною, що для неї сніг, як це не парадоксально, є засобом розігрівання холодних сердець Єви і Тадеуша. Сніг конотує гарячу вдачу й чуйне серце Бронки («Ох, яка розкіш брести снігом, розривати його грудьми і ногами» [38, с. 25]), що суперечить фізичним властивостям цієї речовини, а тому переносить сніг із ряду звичних образів до символічно-метафоричних, підсилюючи експресію персонажів та створюючи між ними контраст. У такий спосіб статичний образ снігу трансформується в динамічний і виконує важливу функцію глибшого розкриття характерів героїнь:

У словах Бронки сніг набуває важливого гносеологічного значення: він породжує життя, сприяє проростанню озимини, є символом діалектики буття, що походить із діалектики Г. Гегеля. Бронка. «<...> щоб тільки швидше проросла та мертва, а тепер вже віджила озимина <...>» [38, с. 117] «Ходи, любя Євцю, ти ж така зимна, так змерзаєш, а я тебе так у снігу розігрію, повними снігу долонями буду розтирати твоє обличчя, буду мити снігом твоє волосся, ох, якби ти знала, як сніг вміє притулити, відживити, розігріти замерзлі руки і заморожене серце». Потужність снігу, з погляду його емоційного значення, шквально зростає, нагромаджуючи експресію, що вказує на його важливість і незамінність. Адже митець міг би замінити це слово займенником “він”, проте не

робить цього. І це не є стилістичним недоліком, за допомогою повторів, він досягає максимального ефекту впливу на читача. Таким чином сніг здійснює функцію катарсису, і як наслідок, породжує спокій у душі героїв, приміром Тадеуша, проте тільки до появи Єви. Єва. «Ні, Бронко, (завше з тою таємничою усмішкою) я не потребую снігу, мені добре з моїми промерзлими руками і замороженим серцем. Моєї душі ще жоден сніг не намагався припорошувати, щоб обігріти» [38, с. 118].

Сніг для Бронки одночасно є і порятунком, і ознакою краху життєвих надій, відчаю, усвідомлення власної другорядності в житті Тадеуша, який використав її чистоту задля втечі від життєвих проблем. Проте вона є сильнішою особистістю, ніж він: хоча Бронка й чинить суїцид, все ж не вдається до лицемірства, зберігаючи почуття власної гідності. У цьому образі мимоволі прочитується дотримання вірності ідеї «чесності з собою», сформульованої В. Винниченком. Адже маючи Тадеуша за чоловіка, вона могла насолоджуватися власним щастям, проте усвідомлювала, що воно є химерним. Для неї важливо було з'ясувати, чи підтвердяться її здогади стосовно потаємних бажань чоловіка, саме тому вона запрошує Єву до її з Тадеушем будинку, знаючи можливі наслідки. Для цієї жінки важливою є правда, незважаючи на її гіркоту. Коли ж припущення героїні підтверджуються, то вона, не бажаючи перешкоджати, відходить в інші світи, чим, згідно з принципами християнської моралі, занапащає свою душу. Символ снігу від меланхолійності й спокою з неймовірною швидкістю набуває конотації життєдайності з ознаками трагізму. Він складається з усіх, доступних людському сприйняттю відчуттів і вражень: із зорових, слухових, споглядальних, дотикальних та інших переживань Бронки, яка помічає сніг і звертає увагу на нього інших. В експозиції твору увага зосереджується героїнею на незвичній хуртовині, що передвіщає хаос і невизначеність у житті усіх героїв. Вже в першій фразі героїні окреслюються основні емоції, які викликає сніг: страх і жах. Спочатку це зорові враження: «Але бійся Бога, Казю, чи ти не бачиш, яка хуртовина? Майже цілий день сипле і сипле» [38, с. 15]. Сніг є символом неспокою й Казимира, його нещасливого життя, оскільки його душа поневіряється, не знайшовши спокою поряд із чистою Бронкою, він страждає від нерозділеного кохання: «<...> Ох, коли ж той сніг падати перестане! (Повертається до Тадеуша) Ей, Тадеуше, який же ти щасливий, що сніг не засмучує твоєї душі <...>» [38, с. 44]. Сніг на сторінках драми стає “живим символом”, таких символічних образів у драмах польського драматурга чимало: скажімо, символи води (джерельце, глибини), високі гори і низини (поєднання гір із стихією води спостерігається як в українській так і європейській драмі), рідше вогню (пожежа у «Матері»).

На вогонь дивляться герої «Снігу» протягом усього твору в процесі спілкування між собою. С. Пшибишевський розширює простір драми параболami: оповідь Бронки про смерть сестри, яка втопилася у ставку (звідси символ ставка) чи Рембовського про фонтан, що б'є вином, і про містечко в Піренеях із «Золотого руна». Це й символ сакрального індійського возу, що символізує призначення людини у світі; звичай у ацтеків, який полягає у вирізанні серця з грудей людини («Гості»); осліплений кінь з клейнодами замість очей («Месник»). Наявні також алюзії із «Саду страждань» Мірбо – оповідання про щурів, що вгризаються в тіло; окремі образи запозичені з творчості Й. Гюїсманса чи В. д'Орєвільї. Окрім такої палітри, С. Пшибишевський оперує мотивами, глибоко закоріненими в літературі епохи. Важливим є мотив танка, присутній у драмах обох митців, як-от «Гостях», «Матері», «Тополі». Найбільш характеристичного змісту він набуває у «Меснику» через уведену у твір народну легенду про хлопця, який вбив свою кохану й закопав тіло в stodолі, після чого одружився з іншою, однак під час танцю відізвалося з гробу серце замордованої, що глухо билося. Згадаймо шалений, дикий танок Чорної Пантери. Така полісемантична символіка свідчить про наявність у художньому стилі письма польського модерніста елементів символізму й експресіонізму, які по-різному проникають одна в одну. Польські літературознавці помітили й відзначили існування змішаних форм авторської художньо-естетичної свідомості у творах С. Пшибишевського, а його драми окреслювали як синтетичні. М. Подраза-Квятковська [40] віднаходить у його манері письма реалістично-символічні риси, натомість Л. Еустахевич – натуралістично-символічні, а такий тип драми називає синтетичним [28], Р. Таборський наголошує на модерністських домінантах у драмі «Сніг» [38, с. 11]. Синтетичною і символічною драматургію польського письменника вважає І. Щигельська: «Із впевненістю драматургію Пшибишевського можна назвати синтетичною, яка, поєднуючи в собі класичну форму із новим змістом, творить новий тип драми» [42, с. 25].

Такою ж символічною є назва драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Проте тут її основу складають символічні імена героїв, а не явище природи. Назва драми Винниченка засвідчує вплив натуралізму, а імена героїв містять ремінісценції з творчості Р. Кіплінга, який акцентував на тваринних рисах людини, її фізіологічних і біологічних властивостях. Інстинктивність у певних межових ситуаціях стає домінантною у поведінці людини (названі риси характерні й для героїв «Снігу», а це ще одна спільна домінанта художньої манери письма драматургів). Недарма головні герої наділені подвійними іменами, що символізує дуалізм їхнього ества – боротьбу між загальнолюдським і

тваринним початками, підпорядкованими діянням біологічних законів спадковості. Показовим є образ Рити, яка захищає свою дитину й родинне вогнище. Вона, мов пантера, інстинктивно відчуває небезпеку й перетворюється на справжнього хижака. Саме цим можна пояснити її поведінку після смерті дитини у фіналі драми. Агресивність героїні помічають Сніжинка й Корній – це відбивається в їхніх репліках, а також акцентується авторськими ремарками. Скажімо, побачивши прихід Сніжинки, Рита стає більш рішучою. Її тваринна поведінка підсилена прислівниками «дику», «люто», «різко», а також порівняльним зворотом «неначе збирається стрибнути на неї». Інстинктивну агресію Рити підтверджує також репліка Сніжинки: «Що з вами? Ви, дійсно, як Пантера, готові кинутись на мене. Я прийшла на хвилинку <...>» [підкреслення наше – Т.Т.]. Після втечі Рити до Мулена Корній зауважує: «Мама твоя дика-дика, безумна, але вона вернеться» [3, с. 111]. Вчинок Рити можна тлумачити як спробу викликати ревності в чоловіка та вплинути на його почуття.

Застосувавши у титулі твору лексеми із семантикою кольору чорного і білого, автор досягає різкого контрасту, що створює багатий підтекст, який містить вказівку не тільки на колірну різницю, яка спостерігається через споглядання, будуючи зорові асоціації, а й передбачає протилежність характерів, зіштовхування антиномічних філософій, типів мислення, темпераментів. Як бачимо, слов'янські письменники в основу назв драм поклали складні, динамічні образи-символи, глибокий психологізм яких прочитується в складних поведінкових реакціях, філософській позиції, світоглядних орієнтирах.

Герої драм переживають крах власного космосу і відчувають наближення апокаліптичної руїни, та перешкодити цьому ніяк не можуть: «Це був той стан, коли «більше немає світу», а є лише уламки зруйнованої Всесенної» [3, с. 277–373].

Отже, розкутість авторської уяви, свобода художнього самовияву, ідеї індивідуалізму, занурення в душевні суперечності людини, максимальна настроєвість, підсилена контрастами, насичена кольористика з потужною конотацією, експресивність у вираженні почуттів, полісемантична символіка, свідчать про наявність у палітрі письменників рис модерністського стилю.

Творчу манеру письма В. Винниченка вирізняє більша надричність, експресивність, яка спостерігається вже в першому акті драми. Натомість у С. Пшибишевського статика змінюється динамікою за принципом наростання внутрішньої напруги. Герої першого керуються ідеями, другого – прагнення цілковитого щастя, єднання із Всесвітом, пошуком способів власного самовдосконалення, що, у

зіткненні з дійсністю, породжує страждання, «тугу за тугою». Водночас, якщо над образами польського драматурга тяжіє метафізичність, фатальна напередвизначеність, невідомі містичні сили, то герої українських авторів діють згідно з власними переконаннями. Винятком є образ Корнія, поведінка якого також зумовлена ірраціональними імпульсами, витлумаченими крізь призму мистецтва. Під впливом внутрішнього «голосу» він вдається до абсурдних учинків: намагається змалювати риси страждання з тіл мертвої дитини та Рити або наказує розпеленати смертельно хворого сина заради вищої мети — увіковічення болю в мистецькому шедеврї. Подібне містичне начало присутнє і в оповіданні В. Пачовського, де художника переслідує таємничий, позасвідомий голос, що зумовлює його поведінку. Митців об'єднує прагнення проникнути у глибини підсвідомого, заглибитися в ірраціональне як ключ до розуміння людської поведінки. У творчості всіх трьох авторів причина неосаяжності життя й суперечливості людської натури криється в моральних конфліктах. Індивід постає багатогранною істотою, яка вміщує в собі кілька «я», кілька душ, які він, подібно до героїв творів Германа Гессе, не здатен пізнати або гармонізувати між собою.

Кожен із письменників, вирішуючи подібні проблеми, що були центральними на «зламї століть», ішов цілком оригінальним шляхом, проте світи творів письменників відображають найважливіші риси загальноєвропейського літературного процесу. Переступивши межі трансцендентних вимірів, С. Пшибишевський, В. Винниченко, В. Пачовський створили власну стильову манеру, яка розширила горизонти польської та української літератур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брайко О. Драма В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь”: характери героїв твору. *Українська мова та література*. Ч. 4. 1997. С. 5.
2. Веселовська Г. Драматургія Станіслава Пшибишевського на сценах київських театрів 1900-х рр. *Українсько-польські культурні відносини XIX – XX століття: Наукове видання* / Гол. ред. О. Федорук. Київ, 2003. С. 154–171.
3. Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь. В. Винниченко. *Вибране*. Київ: Школа, 2002. С. 197–268.
4. Винниченко В. Щоденник. 1911-1920. – Едмонтон – Нью-Йорк: Вид-во Канадського Інституту Українських Студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка. Т. I. 499 с.
5. Вороний М. Драма живих символів. Твори. Київ: Дніпро, 1989. 407 с.

6. Гаккебуш В. В сучасному польському театрі. Київ: Мистецтво, 1972. 203 с.
7. Гундорова Т. Модернізм як еротика “нового” (В. Винниченко і С. Пшибишевський). *Слово і час*. №7. 2000. С. 17–25.
8. Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах Володимира Винниченка. *Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії*. Нью-Йорк, 2005. С. 40–50.
9. Клепиков О. Творчість: Істина, краса, благо. Київ: Знання України. 1991. 46 с.
10. Кореневич М. Маска справжня й уявна / Гротесковість драматургії Миколи Куліша. *Слово і час*. № 11. 2000. С. 35–48.
11. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. 327 с.
12. Мороз Л. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. 206 с.
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
14. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. 679 с.
15. Панченко В. Володимир Винниченко – Гі де Мопассан – Габріеле д’Аннунціо: кілька паралелей. *Сучасність*. № 9. 1997. С. 120–133.
16. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902 –1920 р. та художні течії початку ХХ ст. *Слово і час*. № 7. 2000. С. 12–24.
17. Паскевич Н. Про поетику конфлікту драматургії В.Винниченка в контексті “нової драми”. *Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії*. Нью-Йорк, 2005. С. 126–132.
18. Паскевич Н. Внутрішньо-контактні зв’язки В. Винниченка-драматурга з С. Пшибишевським. *Слово і час*. № 7. 2000. С. 50–52.
19. Пачовський В. Жертва штуки. Львів, 1906. 46 с.
20. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Львів: Діло, 1936. 438 с.
21. Савченко С. Експресіонізм у німецькій драмі. *Експресіонізм та експресіоністи*. Київ, 1929. С. 34–39.
22. Табачковський В. Антропокультурне та соціокультурне у людським світовідношенні. *Філософська і соціологічна думка*. 1996. № 3–4. С. 241–244.
23. Fromm E. *Sztuka kochania*. Nowy Jork: Harper & Row, 1956.
24. Хороб С. Структура діалогу й драматичної дії у драмах

Володимира Винниченка та Миколи Куліша. *На літературних теренах*. Івано-Франківськ: Вид.-дизайнерський відділ ЦІТ, 2006. С. 321–331.

25. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ: Плай, 2002. 413 с.

26. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Переклад з німецької. Київ: ВЦ "Академія", 2005. 288 с.

27. Шоу Б. Квінтесенція ібсенізму (1891). *Вступ до літературознавства. Хрестоматія: Навч. посібник*. Упоряд. Н. І. Бернадська. Київ: Либідь, 1965. С. 118–119.

28. Eustachiewicz L. *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890 – 1918*. Warszawa: PWN, 1982. 457 s.

29. Dybel P. *Urwane ścieżki: Przybyszewski – Freud – Lacan*. – Kraków: Universitas. 2000. 326 s.

30. Lombroso C. *Genio e folia*. Mediolan: Giuseppe Chiusi. 1864. 376 s.

31. Matuszek G. *Der geniale pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*. Kraków: Universitas, 1996. 283 s.

32. Moskwin A. Stanisław Przybyszewski i dramat rosyjski początku XX wieku. *Litteraria*. XXVII. 1996. C. 179–190.

33. Nicolaus Cusanus. *De docta ignorantia*. I. S. 2–4.

34. Nikolaew N. *Teatral'nye zametki. "S'nieg". Kievljanin*. № 21/21. 1904. S. 3–5.

35. Przybyszewski S. *Confiteor. Wybór pism*. Opr. R. Taborski. Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. S. 81–160.

36. Przybyszewski S. *O dramacie i scenie. Wybór pism*. Opr. R. Taborski. Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. S. 37–80.

37. Przybyszewski S. *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche. Wybór pism*. Opr. R. Taborski. Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. S. 3–36.

38. Przybyszewski S. *Śnieg. Wstęp i przypisy* Roman Taborski. Warszawa: Czytelnik, 1987. 154 s.

39. Przybyszewski S. *Wybór pism*. Opr. R. Taborski. Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. 347 s.

40. Podraza-Kwiatkowska M. *Dramat realistyczno-symboliczny: Stanisław Przybyszewski. Literatura Młodej Polski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. S. 118–123.

41. Rogacki H. *Żywoł Przybyszewskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. 395 c.

42. Szczygalska I. *Przybyszewski, jako dramaturg*. Porznań, 1936. 96 s.

**TO THE ORIGINS OF FUTURISM
AND ITS INFLUENCE ON UKRAINIAN AND OTHER
NATIONAL VARIANTS OF FUTURISM**

The first third of the 20th century was marked by a series of profound upheavals: the First World War, the rise and fall of totalitarian regimes, the emergence of new states, and more. These events irrevocably altered the course of human life, sowing unease, uncertainty, and fear of the future – factors that left an indelible mark on cultural and literary processes. The geopolitical map of the world was reshaped, with new states emerging, often burdened with the weighty and unwanted legacies of their predecessors. These young nations sought to quickly assert their significance on the shifting global stage. Such was the spirit of the early 20th century: a time when the past was deemed undesirable, the present held little promise, and the future loomed uncertain. In this climate, Futurism and the broader avant-garde movement found fertile ground to thrive. As one scholar aptly noted, «Futurism gave small nations an impetus for attaining political and artistic significance» [6, p. 87].

It was during this time that modernism and avant-gardism appeared on the global cultural stage, serving as umbrella terms for the literary and artistic processes that reflected the dynamic realities of the era. The conditions for the development of radical artistic movements, such as Futurism, were remarkably useful. Futurism's primary objective was to identify the societal factors contributing to the prevailing state of affairs and to propose solutions to the pressing problems facing humanity. As T. Michka observed, «Futurism arose during a period when the old continent, torn by ideological contradictions and struck by technical and political changes, had not yet determined a clear direction for its development» [14, p. 33].

The Italian Futurists, led by Filippo Tommaso Marinetti, sought to chart a course for the future of art. By founding this revolutionary artistic movement, Marinetti, along with fellow pioneers such as Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, and Gino Severini, not only introduced new ideas and methods but also crafted a Futurist worldview. This worldview comprised a set of models that, in turn, decoded the content-driven and intentional manifestations of this avant-garde direction.

The Polish scholar G. Gazda, analyzing the development of early 20th-century literature, notes that this period was characterized by «a multitude of diverse -isms that could not fail to captivate Marinetti, editor of the newspaper *Poesia*, and inspire him to «create his own literary and ideological movement,

which he named Futurism» [7, p. 144]. The previous century was marked not only by the abundance of «-isms» but also by the fact that «each of the newly formed trends fought for the right not only to singularly represent what was new but also to claim exclusive originality for its own program» [6, p. 15]. This raises the question of the genesis of the term «Futurism».

Among the various potential names for artistic movements circulating at the time, Filippo Marinetti chose the one that most aptly reflected his philosophy and best represented his ideology. G. Gazda and L. Litvak argue that Marinetti, in a somewhat exaggerated manner, dared to reinterpret many of the slogans proclaimed by the Spanish writer and political figure G. Alomar [7, p. 145; 10, p. 592]. Meanwhile, G. Sansone asserts that the Italian artist independently introduced the concept of «Futurism» and defined its key principles [17, p. 189].

We believe that the issue of whether Marinetti borrowed the term «Futurism» remains open and warrants further investigation. In our view, Marinetti could have borrowed not only the name but also certain foundational concepts for his movement. As a skilled manager, he successfully launched and popularized Futurism, which he fanatically believed in, making it both ideologically and commercially successful. In doing so, he possibly incorporated principles, postulates, and methods suggested by G. Alomar and G. P. Lucini.

The early 20th century was characterized by the rapid acceleration of human life. One reason for this was the capitalist mode of production, which aimed at constant acceleration. This was particularly evident in urban areas. Cities became symbols of the era, with automobiles and trams appearing on streets and telephone communication expanding. It can be said that for Futurists, life was imagined primarily through the lens of technological progress.

At the end of the 19th and the beginning of the 20th century, Italy was a country with an underdeveloped economy, brought to this state by its relentless colonial wars in Africa. During this period, ideas emerged about the revival of a once-powerful state and the birth of a «strong personality» – a leader capable of achieving this goal. In this context, Nietzsche's doctrine of the *Übermensch* (superman) gained particular relevance, as the persistent stagnation in all spheres of life.

Futurism, as an avant-garde movement, turned out to be more than merely an artistic phenomenon; it can be regarded as a cultural epoch in the countries where it developed. It not only encompassed the «beautiful» as understood by the Futurists but also sought to embrace all aspects of human existence. Arnold J. Toynbee wrote, «Futurism is an attempt to break free from the shackles of tedious modernity by leaping to a different point in the temporal flow, without abandoning the earthly plane of human existence» [4, p. 499]. Indeed, Futurism, according to its leaders, was the only movement capable of lifting the burden of contemporary life.

The dissemination of Futurism began in Italy, as declared in its first

manifesto: «We hurl this manifesto of raging, violent extremism into the world today, establishing 'Futurism' because we want to liberate this country from the stinking gangrene of professors, archaeologists, art critics, and antiquarians. For too long, Italy has remained a market of rag-pickers» [2, p. 114]. Futurism emerged in Italy not by coincidence; this «museum-country» with its rich history, stood on the brink of a cultural revolution. Filippo Marinetti described the situation at the time as follows: «We live in a giant sarcophagus, tightly sealed to prevent fresh air from entering» [2, p. 114].

Considering the cultural and historical realities of the early 20th century, Marinetti began developing a Futurist worldview, which consisted of numerous models, each finding theoretical justification in the many manifestos of Italian Futurism. From the very first manifesto, the Futurists began advocating for a new model of life. In their view, this required society to forget everything created before the advent of Futurism. The movement's primary focus was on young cultural figures. The past – and consequently, the artists who had created before the Futurists – was not acknowledged. Instead, the ranks of the movement were to be filled with very young masters of word and brush. However, ambitious young artists who joined the Futurists often did not stay long. After becoming more acquainted with the movement, they realized it was alien and incomprehensible to them. As G. Gazda noted: «Each new artistic proposal, decisively rejecting the past, simultaneously convinced its adherents that its program was the only contemporary and original one. The problem of naming – of finding a term to label the movement – was not only a reflection of its originality but also a cornerstone of its literary strategy. The goal was to eliminate competitors in the artistic marketplace, thereby securing space within contemporary culture» [6, p. 17].

The Futurists celebrated the beauty of contemporary and future life, expressing fascination with automobiles, airplanes, technological progress, and, consequently, shaping an urbanistic model. In the manifesto «The Electric War», F.T. Marinetti juxtaposed the aesthetics of grand locomotives, tunnels, armored vehicles, torpedo boats, and racing cars against the palaces, cathedrals, and medieval cities that had historically served as centers of life [12, p. 99]. Their writings often extolled the automobile, train, and electricity. As I. Maidan noted, «Every technological achievement became an object of poetic admiration for the Futurists. This is precisely why the Futurists declared war on everything old, particularly nature, which resists being subjugated by human culture and technology» [1, p. 107]. The ideal of beauty evolved into the beauty of speed.

Thus, Marinetti and other representatives of Italian Futurism managed to unsettle the entire contemporary world with their worldview, which found theoretical justification in models that fundamentally transformed nearly all human values. These models influenced not only art but also other spheres of

human existence.

Manifesto «Destruction of Syntax – Imagination without Strings – Words-in-Freedom» was written in 1913 by manifesto F. T. Marinetti. In this work, Marinetti challenges traditional literary forms and advocates for a radical transformation of language to express the dynamic development and chaos of the modern world. Key concepts of Futurism included rejecting grammar, punctuation, and sentence structure to allow words to flow freely, reflecting raw emotions and impressions; encouraging creativity and spontaneous expression. «Words-in-Freedom» – a style where words are visually arranged on the page, incorporating typography and layout as part of the artistic expression. It also embraces sounds, neologisms and emotional experiences. This manifesto is foundational to the Futurist movement, embodying its fascination with speed, technology, and the rejection of traditional aesthetics.

Futurists approached syntax in a highly experimental and non-traditional way, seeking to break from established linguistic conventions to reflect the speed and fragmentation of modern life. Futurists often abandoned conventional sentence structures, creating disjointed sentences to convey the chaotic, fragmented experience of modern existence. This could involve incomplete sentences, or a lack of clear syntactical connections. Futurists frequently employed parataxis, which is the placing of clauses or phrases together without the use of conjunctions or linking words. This created a sense of rapid-fire thoughts, mimicking the speed of modern life. The typical order of words in a sentence was often altered for expressive purposes. Futurists experimented with the word order to suggest motion, or create visual effects within the text. Syntax was also influenced by sound, with Futurists incorporating onomatopoeic words or sounds directly into their poetry and texts. This approach aimed to evoke the experience of modernity, such as the noise of machines, engines, or the urban environment.

The Futurists often treated language as a visual art, experimenting with typography and spatial arrangement of text on the page. Words and letters might be scattered, stacked, or distorted in ways that contributed to the overall impact of the work. Futurist texts sometimes employed spontaneous word associations, reflecting the inner workings of the mind in an unstructured and fluid manner. Overall, Futurists sought to create a new linguistic and syntactical approach that mirrored their aesthetic values of speed, technology, and the break from tradition. They aimed to push the boundaries of language, reflecting fast-paced nature of modern life.

Futurism embraced the excitement and dynamism of modern life, particularly industrialization, technological advancements, and urbanization.

Futurists sought to capture the energy and movement of the modern world, emphasizing the depiction of motion and rapid change in their art, music, and literature. Futurism rejected past artistic conventions and traditional values,

advocating for a break from classical art forms and institutions. Futurists celebrated technology, machines, and industrial progress, seeing them as symbols of strength and innovation. Artists experimented with different materials, new perspectives, and dynamic compositions. This included fragmented shapes, distorted forms, and the representation of time and space.

Futurist artists and writers often used manifestos to express their thoughts, making bold declarations about the future and their rejection of the past. Futurism opposed the the past and human experiences, instead focusing on the raw energy of modern life. Futurists advocated for a synthesis of different art forms – such as painting, sculpture, music, and literature – into a unified artistic expression. The Futurists often celebrated aggression, conflict, and war, viewing them as forces that would bring about renewal and progress. Their works frequently depicted the bustling energy of cities, factories, and technology, aiming to reflect the rapid changes occurring in society. The focus on multiple perspectives anticipated the fragmented, non-linear styles of modernist and postmodernist literature (e.g., James Joyce's «Ulysses»).

Futurism blurred the lines between art and life, spanning literature, painting, theater, music, and politics. Literature became performative, incorporating movement and sound, anticipating 20th century performance art and experimental theater. Futurism's greatest gift to literature lies in its spirit of experimentation and revolt against convention. While its celebration of technology and speed shaped early modernism, its typographical experiments and embrace of chaos had long-lasting influences on poetry, narrative form, and other different arts.

The process of the invasion of Futurism into European countries at the beginning of the 20th century can be analyzed through various approaches and methods offered by comparative literature studies. All aspects of Futurism's representation in different national literatures provide an opportunity to explore this movement in a prospective perspective using the genetic-contact approach and the contactological method. These tools allow us to trace the development of Futurism and its interactions within the interliterary space and time, as well as to examine its direct connections with other national literatures.

External and internal contacts, sometimes imposed by the adherents of Futurism, enabled the movement to popularize this new avant-garde direction through extensive expansion and to influence the literatures of various countries. By employing the aforementioned method and approach, along with the synchronic typology proposed by D. Đurišin, it becomes possible not only to trace the evolution of Futurism but also to compare its various mutations to gain a more comprehensive understanding of the development of this avant-garde artistic movement against the backdrop of the global literary landscape of the 1910s–1920s.

Due to socio-typological similarities in the developmental processes of European countries during the 1910s–1920s – arising from comparable socio-historical circumstances such as the First World War, the growing self-awareness of nations, and their pursuit of artistic independence – as well as internal literary processes, including the emergence of various movements, currents, and schools, Futurism had every opportunity to secure a prominent place in the national literatures of many European countries. However, the reception of Italian Futurism, whose representatives boldly and actively engaged with European artists, was naturally shaped by national characteristics. In some cases, even the term «Futurism» was abandoned, giving way to national variations to define this avant-garde movement.

In every country where Italian Futurism was introduced through performances, exhibitions, and other events organized by its adherents, it became a catalyst for the creation of radical movements and currents. This was evident in England, Spain, and Portugal. Futurism acted as an intermediary between the recipient literature and the broader cultural trends of the early 20th century. It served as a transmitter of modern ideas, enabling national literatures to integrate into the global literary process while also fostering a degree of artistic independence.

Filippo Tommaso Marinetti aspired to transform each national literature into a branch of Italian Futurism. To achieve this, he deliberately «dashed across European cities, shocking and provoking audiences with paradoxical ideas, torrents of offensive words, and the temperament of a madman» [3, p. 118]. Upon arriving in each country, Marinetti sought to establish connections with local artistic circles through personal ties. In countries like England and Germany, Marinetti and other members of Italian Futurism used direct contact with representatives of national literatures, employing various methods of presentation to not only popularize Futurism but also position it as a dominant movement that would embody the worldview of Italian Futurism.

The French artist Guillaume Apollinaire showed interest in this avant-garde movement, which is reflected in his book *L'antitradition futuriste* («The Futurist Antitradition»), despite the fact that Apollinaire did not like to associate his work with various «-isms» as he recognized their limitations. Following the poets of the late 19th century (e.g., Charles Baudelaire, Paul Verlain, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud), Apollinaire believed that the main path of development leads to the creation of a synthesis of the arts – music, painting, and literature. In his program «*Esprit nouveau*», he proclaimed the need to search for new forms, formal experiments in poetry, the freedom of free verse, the introduction of various typographic techniques, and the use of the «visionary» technique. All of this was meant to create a synthesis of many arts. Thus, Futurism intrigued Guillaume Apollinaire, influencing his creative work, and we can observe that the slogans of the

French poet were in harmony with Futurist models.

Notably, the French representative of Futurism, V. de Saint-Point, proposed a distinctive image of a woman that defied traditional views.

In 1911, her book with the prophetic title «La Guerre» affirmed her praise for the white race and her call to sacrifice the weak to allow the emergence of Surhommes (Supermen), but also «Surfemmes», a term she coined. She contrasted the sentimental feminine essence with the concept of the «sur-femme» («super-woman»). This concept not only resembles Nietzsche's idea of the Übermensch (superman) but is also typologically similar to the «centaur-man» image developed by Italian Futurists, which is likewise genetically linked to Nietzsche's teachings.

On the Iberian Peninsula, Futurism spread through translations of its manifestos and correspondence between Marinetti and modernist artists from Spain and Portugal, as noted by A. Anderson [5, p. 151]. This influence led to the publication of articles on the movement and the emergence of Futurist-oriented magazines. In Portugal, two issues of the journal «Orpheu» (1915) and a single issue of «Portugal Futurista» (1917) were released, while in Spain, several issues of «Prometeo» were published.

Through direct contacts, including geopolitical factors and travel, Futurism actively penetrated the literatures of England and Germany. Between 1910 and 1914, Marinetti visited England at least three times, participating in various Futurist performances and presentations. The Italian leader viewed the English artistic scene as fertile ground for establishing a Futurist branch. Marinetti articulated his reasons for considering England a pivotal stage in the development of global Futurism: «We admire your untamed and aggressive patriotism, which sets you apart from others; we appreciate your sense of national pride, which drives the formation of a powerful nation; we are drawn to your generous and rational individualism, which aligns with our own values» [13, p. 70].

In England, Marinetti relied on printed periodicals as a key medium for introducing Futurism, mirroring his strategy in other countries. These publications played a crucial role in popularizing Futurist ideas. One notable event occurred on June 7, 1914, when Marinetti, together with other supporters led by C. R.W. Nevinson, published a manifesto titled «A Futurist Manifesto: Vital English Art» in «The Observer» newspaper. The document bore the signatures of Marinetti, Nevinson, and several prominent artists, including L. Atkinson, D. Bomberg, and P. W. Lewis. However, the manifesto became scandalous when it was revealed that many of these signatures were forged, as the artists had not seen the document.

Upon declaring their lack of involvement, the implicated artists pursued their own direction, forming an experimental group [16]. Though indirectly influenced by Marinetti, this marked the emergence of a distinctly English avant-garde

movement: Vorticism. Its members aimed to infuse their own country with the rebellious spirit and modernist ethos of the European avant-garde.

The term Vorticism was coined by writer Ezra Pound, who published an essay titled «Vortex» in the inaugural issue of *The Blast* in 1914. Pound described the term as follows: «A vortex is the point of maximum energy. In mechanics, it represents peak efficiency» [15]. Key figures at the core of the movement included David Bomberg, Percy Wyndham Lewis, Christopher Richard Wynne Nevinson, and Ezra Pound. Together, they founded «*The Blast*», a journal that published only two issues (1914 and 1915). The primary aim of the magazine was to establish a sense of identity with the European avant-garde while synthesizing its elements into something uniquely English.

Vorticism shared genetic ties with Futurism and Cubism, incorporating the cutting-edge trends of the early 20th century. However, as the movement evolved, Vorticists began diverging from these influences to forge a uniquely English avant-garde. Unlike their Futurist counterparts, they were less focused on transforming the world and more intent on creating art that was distinctively their own. Vorticists rejected the naturalism of the Impressionists, the radical optimism of Futurists, and the fascination with machines and motor sounds that defined much of early Futurism [11].

Unlike economically and culturally developed England, Germany, particularly Berlin, «could hardly aspire to replace Paris or London as a cultural center» [18, p. 42]. Marinetti's decision to hold public lectures exclusively in capital cities is understandable. However, his interest in Berlin stemmed not from its role as a hub of German culture but rather from the presence of Herwarth Walden (real name Georg Levin), a renowned German writer, publisher, musician, and literary critic. Walden was a passionate advocate for 20th-century German avant-garde art. This highlights Marinetti's deliberate strategy of fostering connections to promote Futurism.

Personal acquaintances, as a form of external networking, were frequently used by Futurists to popularize their avant-garde movement. This approach proved to be an effective way to find like-minded individuals within artistic circles across different countries and to quickly introduce the public to emerging cultural trends.

Nonetheless, the cautious nature of German artists limited the penetration of Futurism into the country's culture. Upon familiarizing themselves with the proposed Futurist models and worldview, German artists showed less enthusiasm for the Italian movement. Futurism in Germany faced particularly reserved reactions from local artists, especially writers. Its most notable impact was in the visual arts, where it introduced new ideas, techniques, and motifs. At the same time, Expressionism was thriving, and its proponents showed interest in Futurism primarily as an opportunity for cross-disciplinary dialogue and the exchange

of perspectives on European cultural development.

Between 1909 and 1915, Futurism gained recognition in 15 countries, from Portugal to Japan, China, and the United States. Marinetti and other Futurists conducted their promotional campaigns using contemporary PR methods: press articles, brochures, literary evenings (which rarely ended peacefully), street actions (such as distributing informational booklets, reciting parts of manifestos from cars, etc.), performances, and exhibitions.

After the release of Futurism's debut manifesto, translations quickly followed in Spanish, Portuguese, and German, among other languages. In Marinetti's vision, Futurism was meant to become the «monopolist» of human existence. However, as subsequent events revealed, the countries exposed to this «revolutionary» movement either rejected it entirely or selectively adopted specific ideological elements.

Traces of Futurist influence can also be found in the art of Hungary (Lajos Kassák, Béla Uitz, Sándor Galimberti, János Mattis-Teutsch, Sándor Bortnyik), Romania (Arthur Segal, Nicolae Dărescu), Bulgaria (Geo Milev), China (Hu Shi, Guo Moruo, and the writers' group associated with the «Hsin Ch'ing» journal), Japan (Seiji Tōgō and the «Nihon Mirai-ha» journal), the United States of America (Arturo Casarini, James Henry Daugherty, Joseph Stella) Ukraine (Mykhailo Semenko), Poland (Bruno Jasiński).

The worldview developed by Futurism was inherently incapable of existing within the confines of a single national literature. This limitation would have contradicted the movement's core essence. By launching a broad campaign to popularize Futurism across various national literatures and actively utilizing external connections, its participants, through public performances, exhibitions, and other efforts, became catalysts for the emergence of genetically related literary movements such as Vorticism in England, Ultraism in Spain and Argentina, Stridentism in Mexico, and Creationism in Chile (from the Latin *creatio* – «kind» or *creationis* – «creation»). Despite the declared disavowal of any links between these emerging literary trends and Italian Futurism, the direct and indirect influences of Marinetti and his peers, along with extensive information campaigns and active travels, spurred the formation of modernist tendencies in national literatures.

Futurism was not only a product of its era but also one of the few movements promoted through what we would now call PR, underscoring its «brand-like» nature. However, such active promotional efforts did not always yield the intended results. Undoubtedly, the literatures of Spain and Portugal felt the impact of Futurism. But while France, England, and Germany experienced Futurism primarily through direct contacts between Marinetti, other Italian Futurists, and local artists, its influence on the Iberian Peninsula was mediated through translations and correspondence.

The development of national literature was shaped by two key factors: the readiness of artists to embrace new trends and active intercultural dialogue. These elements ensured both the uniqueness of national literary traditions and their specific paths of growth. In turn, they influenced the broader patterns of literary evolution for individual nations within the context of global literary progress. These dual dimensions, national literary development and its interaction with the international literary scene, played a central role in shaping Polish and Ukrainian Futurisms. As H. Zaworska suggests, comparing various national iterations of Futurism, whether synchronous or not, could reveal «a fascinating array of intellectual and aesthetic interpretations of life and art» [19, p. 83].

During that period, Poland and Ukraine were not central players in shaping European cultural life. However, certain individuals from these nations actively engaged in European cultural development by adopting new trends from abroad, including Futurism. This movement acted as a driving force for avant-garde ideas in the Slavic world, starting in Russia and later influencing Poland, Ukraine, and other countries. The rise of Futurism in these regions was closely linked to a network of external and internal connections, such as geopolitical factors, linguistic knowledge, exposure to works of art, and cultural exchange. These interactions enabled the rapid spread of information and the promotion of innovative trends that emerged in the early 20th century, a time when, as B. Jasiński observed, «only what is new and original matters» [9, p. 30].

The early 20th century marked a new cultural chapter for Poland and Ukraine, driven by the rise of revolutionary movements and growing national awareness. These developments fostered a clearer distinction between artistic and ideological directions while opening up new opportunities for the evolution of national culture.

Ukrainian literature of the period between 1910–1920 saw the coexistence of established literary masters (such as V. Vynnychenko, M. Voronyi, O. Kobylanska, O. Oles, V. Stefanyk, H. Chuprynka, and M. Filyansky) alongside a new generation of writers (including D. Zahul, M. Rylsky, Ja. Savchenko, P. Tychyna, and P. Fylypovych). In the early 20th century, the Europeanization of literature intensified, fostering active exchanges of ideas and the adoption of Western innovations, while also producing original contributions reflective of the time. A variety of «-isms» emerged, reshaping European literary discourse. This period, as A. Gutnikiewicz notes, was marked by the blending of different art forms, the lyrical and theatrical stylization of prose, the musicalization of language, and the integration of visual arts into literature [8, p. 418]. It was also characterized by diverse ideological and artistic trends, which led to the formation of numerous literary groups. These groups played a crucial role in shaping

national literatures, often articulating their visions in manifestos that formalized their principles.

Starting in 1918, Mikhail Semenko began the revival of Futurism. His goal was to unite all radical cultural forces to form a cohesive futurist movement. The consolidation of futurist forces in Ukraine reflected similar social and cultural trends: engaging in reinterpreting the past while searching for future directions for artistic development.

At the same time, as Mikhail Semenko was influenced by modernist trends from the pre-war period and directly impacted by Russian Futurism, Mikhail Semenko started moving away from imitating more established national forms of Futurism. He initiated the creation of his own distinct version of Futurism – Ukrainian. This approach was in line with the core principles of Futurism and the shifts that followed the influence of Italian Futurism across Europe. The radical views and futurist models that Filippo Marinetti, as the Italian representative, adhered to were not always easily accepted by other nations due to differences in national consciousness. What worked for Marinetti, as an Italian, was not necessarily suitable for others. Consequently, after familiarizing themselves with the key tenets of Futurism, Ukraine went through a phase of selective borrowing, resulting in unique artistic movements that proclaimed their distinctiveness and independence from Italian Futurism.

The reception of Futurism in Ukrainian cultural context had a distinctive feature: unlike other literary traditions influenced by Futurism, in Ukraine never translated any of the Italian Futurist manifestos into Ukrainian language. Instead, as Filippo Marinetti's vision for spreading Italian Futurism across Europe and beyond unfolded, Ukraine culture relied on individual reviews, commentaries, and articles, as well as intercultural dialogues with European countries.

Futurism, which championed radical change and fresh perspectives on familiar ideas, encouraged the reevaluation of deeply ingrained norms through various creative domains such as literature, visual arts, theater, cinema, music, architecture, and fashion. By fostering this comprehensive Futurist vision of life, the movement became a key focal point of interest in Ukrainian cultural space. The widespread fascination with early 20th-century artistic innovations highlights the readiness of this national context to embrace Futurism as one of the major avant-garde movements.

REFERENCES

1. Майдан І. Поезія як мистецтво. *Антологія журнальної літературної критики 20-х років ХХ ст.* Миколаїв, 2007. С. 96–120.
2. Марінетті Ф. Т. Маніфест футуризму. *Всесвіт*. 2009. № 9–10. С. 112–117.
3. Педан Ю. Маніфест, який збурих світ. *Всесвіт*. 2009. № 9–10. С. 118–

4. Тойнбі А. Дослідження історії. Київ : Основи, 1995. Т. 1. 614 с.
5. Anderson A. Futurism and Spanish Literature in the Context of the Historical Avant-Garde. *International Futurism in arts and literature*. Berlin, New-York, 2000. P. 144–182.
6. Gazda G. Awangarda, nowoczesność i tradycja: w kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w. Łódź : Wydawnictwo Łódzkie, 1987. 290 s.
8. Gazda G. Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. 767 s.
9. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002. 483 s.
10. Jasiński B. Utwory poetyckie, manifesty, szkice. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1972. 256 s.
11. Litvak L. Alomar and Marinetti: Catalan and Italian Futurism. *Revue des langues vivantes*, 1972. XXXVIII. P. 585–603.
12. Long Live The Vortex. The Blast. *CPCW: The Center for Programs in Contemporary Writing*. URL: http://writing.upenn.edu/library/Blast/Blast1-1_Long-Live-the-Vortex!.pdf (дата звернення 19.11.2024).
13. Marinetti F. T. Electrical War. *Futurism: an anthology*. New Haven & London, 2009. P. 98–104.
14. Marinetti F. T. Futurist speech to the English: given at the lyceum club of London. *Futurism: an anthology*. New Haven & London, 2009. P. 70–74.
15. Miczka T. Czas przyszły niedokonany: o włoskiej sztuce futurystycznej. Wyd. 2 uzup. Katowice : Uniwersytet Śląski, 1994. 20 s.
16. Pound E. Vortex. *Poetry Foundation*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69480/vortex>
17. Prudente T. Italian Futurism and English. *The Modernist Journals Project*. URL: <https://modjourn.org/essay/italian-futurism-and-english-vorticism/>
18. Sansone G. E. Gabriel Alomare il Futurismo italiano. *Lettere italiane*, 1976. XXVIII. P. 176–198.
19. White J. Futurism and German Expressionism. *International Futurism in arts and literature*. Berlin, New-York, 2000. P. 39–75.
20. Zaworska H. O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922. Warszawa : Państwowy instytut wydawniczy, 1963. 292 s.

**АКСІОЛОГІЧНІ ВЕКТОРИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ
ОЛЕНИ ПЧІЛКИ ТА ЕЛІЗИ ОЖЕШКО
В КОНТЕКСТІ ЕМАНСИПАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ**

Дослідження специфіки втілення емансипаційних ідей в українському і польському письменстві другої половини ХІХ – початку ХХ століття, зокрема у доробку Олени Пчілки та Елізи Ожешко, є важливим складником розуміння сутнісних особливостей формування ціннісної парадигми культурно-мистецьких явищ та суспільно значущих процесів у національних контекстах та їхньої імплементації у світовий історико-літературний дискурс, адже, як доречно зазначив Д. Наливайко, «<...> національні літератури не розвиваються самі по собі, а існують у певних контекстах і системах (регіональних, зональних, європейських тощо), у зв'язках і взаємобміні з іншими літературами, <...> їм притаманні спільні закономірності й структури їхнього руху» [7, с. 25].

Компаративні студії зосередженні на вивченні типологічних сходжень художньо-естетичних моделей і образів у національних літературах, визначенні їхньої самобутності й унікальності, що дає можливість простежити співіснування універсального та оригінального (індивідуального), як взаємодоповнювальних складників у полікультурному просторі світової словесності. Вагоме значення у процесі формування інтерпретаційних стратегій і зіставлення художніх явищ різних літератур має вивчення історико-культурних контекстів, на тлі яких постають тексти, а автори крізь призму художніх образів транслиють у світовий простір традиції, світовідчуження, рефлексії народу, його національні й індивідуальні світоглядно-ментальні та духовні цінності, бо, на слушну думку В. Матвіїшина «Література завжди органічно пов'язана з долею народу і ніколи не розвивається ізольовано» [6, с. 3].

Володимир Матвіїшин, філолог, автор кількох підручників з французької мови та багатьох наукових праць з літературознавства, присвятив чимало своїх досліджень вивченню саме взаємозв'язків української літератури з іншими літературами, і в монографії «Український літературний європеїзм», констатуючи важливість осмислення літературних явищ на тлі міжнаціональних зв'язків крізь призму порівняльного підходу, зазначив: «У дослідженні місця української літератури у світовому контексті важливі не вишукування ремінісценцій – відгомону тих чи інших національних літератур у творах українських письменників, не з'ясування впливу на українське

письменство різних явищ зарубіжних літератур, а передусім пізнання складного процесу взаємодії самобутніх національних літературних систем, в якій українська література відіграла важливу роль» [6, с. 3].

Оприявлення емансипаційних ідей у літературно-критичній творчості Олени Пчілки та Е. Ожешко відбувалося на тлі соціокультурних пошуків другої половини XIX – початку XX століття та актуалізації таких тенденцій, як «...ідеї суспільної рівноправності двох статей, вимога надати жінкам повноцінні громадянські, зокрема політичні, права, практичні кроки в справі розширення сфери професійної діяльності жінок, критика патріархальних засад сімейно-шлюбних відносин» [5, с. 210], тому важливим напрямком літературної діяльності обох письменниць стало переосмислення ролі жінки у світі, де домінують патріархальні традиції, боротьби за паритетні можливості у різних сферах: освіті, праці, суспільно-громадської діяльності, де жінка є рівноправною партнеркою, а не залежною від чоловіка, її творчої і кар'єрної реалізації, а також штучним переконаннями з боку імперської пропаганди про національну меншовартість українців і поляків. Крім того, емансипаційні концепції Олени Пчілки та Е. Ожешко щодо відстоювання принципів рівних прав людей обох статей у суспільстві тісно перепліталися з любіюванням ідей національного відродження та державної самостійності.

Олена Пчілка, Ольга Петрівна Драгоманова, у заміжжі Косач (1948-1930), народилася у Гадячі на Полтавщині. Батько майбутньої письменниці, Петро Драгоманов, здобувши освіту правника, працював на посаді юриста у Петербурзі, знав декілька європейських мов (німецьку, французьку і англійську), багато читав, цікавився світовою літературою, опублікував кілька власних творів і перекладів: «На сторінках петербурзьких журналів час од часу з'являлися його літературні твори – елегії, балади, пісні, вірші, переклади з німецької, французької, англійської мов» [2, с. 14], крім того, цікавився українським фольклором і збирав етнографічні матеріали. Саме батько заохочував до знань, формував культ читання та підтримував ініціативи вивчення мов, сприяв всебічному інтелектуальному розвитку своїх двох талановитих дітей, Михайла та Ольги, які невдовзі стали речниками української національної ідеї, непересічними особистостями в українській історії, літературі, науці і культурі. Єлизавета Драгоманова, мати Олени Пчілки, хоча була дочкою «опетербурженого українця» [2, с. 15] Івана Цяцьки і розмовляла російською, не цуралася українського слова, цитувала напам'ять твори І. Котляревського, зокрема «Енеїду».

Початкову освіту Олена Пчілка здобула вдома, а 1861 року в супроводі свого брата М. Драгоманова, студента Київського університету, поїхала на навчання до київського пансіону для шляхетних дівчат. На той час це був один з найкращих навчальних закладів для юних вихованок:

«Пансіон мадам Нельговської давав різнобічні знання. Хоч і був напівзакритим закладом, проте пансіонерки почувалися там значно вільніше, ніж будь-де. Читали лекції випускники чоловічих гімназій, викладали, зокрема, історію, географію, словесність, велику увагу приділялося вивченню іноземних мов і літератур» [2, с. 20].

Роки навчання Олени Пчілки у київському пансіоні збіглися з національно-визвольними рухами (січневе повстання 1863-64 рр.) на польських землях, що перебували під окупацією російської імперії, та були придушені царською владою. Численні арешти та переслідування безпосередніх учасників і тих, хто таємно надавав будь-яку допомогу повстанцям, стали показовими і жорсткими, щоб іншим патріотично налаштованим полякам показати імперську силу, залякати польський народ і попередити будь-які прояви непокорі. Однією з тих, що підтримали цю боротьбу польського народу за незалежність, була Е. Ожешко. Саме вона у домі свого чоловіка організувала нелегальний пункт допомоги повстанцям та переховувала керівника повстання Ромуальда Траугутта. Про цей непростий період для польського суспільства згадувала й українська письменниця, оскільки бачила і знала про скрутну ситуацію молодих дівчат-польок, яких перевели до закладу, де навчалася юна Ольга Косач:

«Після розгрому повстання, стали в Києві закривати польські школи. Закрили й великий польський дівочий пансіон дірєктора Ленц. В початку весни ученицям польським дозволили перейти до нас, щоб кінчити їх курс, усього скільки місяців. <...>

Хоч які невеличкі права давали – атестат у нашому пансіоні про сконче[ння] в ньому курсу, а все ж таки давав право бути домашн[о]їй виховател[ь]ниц[о]ю, себто гувернанткою, а це все ж було щось. Тим то частина дівчат учениць-полёк з останньої кляси пансіону Ленц таки перейшла до нас. Наша тактовна «ловка» дірєкторка, Агата Осіповна Нельговская охоче пішла на се, бо для неї ця справа була таки вигідна.

Одночас треба сказати, що польські дівчата добували свої останні місяці в тих таки в досить не вигідних умовах. Вони слухали уроки в старшому нашому класі, але учителі не викликали їх і не питали пройденного курсу, бо польки зовсім не могли відповідати по рос., бо вони справді зовсім не знали і не хотіли знати сієї мови» [14, с. 245–246].

Після закінчення навчання у пансіоні (1866) Олена Пчілка прийняла рішення залишитися у Києві під наглядом брата М. Драгоманова та з його допомогою інтенсивно продовжувала своє навчання шляхом самоосвіти та поглиблення знань у колі української інтелігенції. Завдяки братові вона познайомилася з такими членами «Громади», як О. Кониський, Т. Рильський, І. Рудченко (Панас Мирний), М. Ковалевський, О. Русов, а також молодим інтелектуалом, майбутнім

чоловіком, Петром Косачем. Після весілля (1867) подружжя Косачів переїхало у містечко Звягель, де родина прожила 10 років та народилися Михайло, Ольга і Лариса. Тут молода дружина і мати О. Косач продовжила досліджувати український фольклор й етнографію, оскільки серйозне вивчення цього сегмента української культури розпочала ще у Києві під впливом брата та громадівців. Саме на Волинській землі вона записала та опрацювала чималу кількість народних пісень, обрядів, звичаїв, зібрала та упорядкувала добірку зразків народного орнаменту, що стали об'єктом її майбутнього наукового дослідження. Завдяки скрупульозній і клопіткій праці Олена Пчілка підготувала монографію «Український народний орнамент»², яка вийшла друком 1876 року, та стала однією з перших українських жінок-науковиць, яка втілювала емансипаційні принципи на практиці. Вона не чекала кращих часів і майбутніх змін, а реалізовувала їх сама: 1903 року опублікувала фундаментальну розвідку «Українські колядки»³, 1907 року – «Відродження кобзи», а 1925 року стала першою жінкою, що отримала звання члена-кореспондента Академії наук.

Квінтесенцією емансипаційної діяльності Олени Пчілки була спільна праця з Н. Кобринською над збіркою «Перший вінок», опублікованою 1887 року у Львові. Обидві авторки вклали багато сил і власних коштів у цей новаторський для другої половини XIX століття проєкт: «<...> дуже оригінальне видання: альманах із творів самих тільки авторок-жінок і на теми виключно з жіночого життя» [11, с. 33], що засвідчив консолідацію українських літераторок навколо важливої проблеми – висвітлення «жіночого питання» та утвердження можливості інтелектуальної і творчої діяльності жінок у царині літератури. На шпальтах альманаху було опубліковано 49 різножанрових текстів сімнадцятих авторок із Галичини і Наддніпрянщини, з-посеред яких Олена Пчілка та її дочка Леся Українки – чи не наймолодша авторка, твори якої увійшли до «Першого вінка». Спеціально для першого в українській літературі жіночого альманаху Олена Пчілка підготувала повість «Товаришки», а також разом з Н. Кобринською редагувала й упорядковувала видання, власноруч переписувала і надсилала І. Франкові твори для остаточного затвердження.

Редакторсько-видавничий досвід та письменницький хист стали у нагоді для подальшої діяльності Олени Пчілки. Її запросили редагувати тижневик «Рідний край», що виходив друком у Полтаві, проте через два

²Оригінальна повна назва праці Олени Пчілки «Украинский народный орнамент: вышивки, ткани, писанки». О. П. Косачева, Киев, 1876.

³Дослідження Олени Пчілки «Украинские колядки (текст волянский)» було опубліковане у 1903 році на шпальтах часопису «Киевская старина» (№ 1, С. 152–175; № 4, С. 124–160; № 6, С. 347–394).

роки (1907) він був заборонений. Письменниця вирішила самотужки продовжити публікувати часопис, у якому друкувала твори українських письменників, а невдовзі почала видавати додаток до цього часопису – журнал для дітей «Молода Україна».

Олена Пчілки у юному віці ступила на шлях самовідданого подвижництва щодо утвердження та пропагування українського письменства, історії, культури і ніколи не звернула з цієї дорого, незважаючи на небезпеку переслідувань: 1903 року на відкритті пам'ятника І. Котляревському у Полтаві виголосила промову українською мовою в умовах цензури і утисків українського слова, а 1905 року увійшла до складу української делегації, члени якої поїхали до Петербурга на зустріч до міністра освіти з вимогою скасувати заборону викладання предметів українською мовою у школах.

Олена Пчілка організовувала різні зібрання та заходи задля консолідації представників молоді інтелігенції навколо національної ідеї та її практичного втілення. Вона була однією із співзасновниць Українського клубу⁴ у Києві, де 1910 року виступила з доповіддю про Е. Ожешко, ушанувавши пам'ять про польську письменницю. Це одне з перших українських критичних досліджень, про польську авторку у нашому письменстві. Наукова цінність цієї розвідки полягає як у здійсненому аналізі творчості, так і представленні біографічних фактів, які українська письменниця з'ясовувала у тих, хто знав особисто Е. Ожешко: «Дещо взято мною з друкованих джерел, а дещо, на мій погляд, дуже інтересне, переказано мені її одноплемінниками, що були їй близькими» [14, с. 242].

Еліза Ожешко, Ельжбета Павловська (Elżbeta z Pawłowskich, 1941-1910), народилася у невеликому містечку Мілковщина на Гродненщині. Її батько, адвокат Бенедикт Павловський, помер, коли доньці було два роки. Хоча письменниця його майже не пам'ятала, проте часто у своїх спогадах наголошувала, що саме від батька успадкувала палку любов до

⁴ «Український клуб – укр. національно-культ. заклад, 1910 створений у Києві, мав замінити закрите того ж року Київське товариство "Просвіта" імені Тараса Шевченка. Численні деполітизовані клуби в цей час грали роль своєсідних осередків укр. нац. руху. У.к., головою якого був М.В.Лисенко, містився в центрі Києва по вул. Володимирській, 42. Клуб відвідували укр. інтелігенція, робітники, молодь. У.к. спеціалізувався на читанні публічних лекцій про життя і творчість видатних укр. письменників, визначних діячів нац. руху, а також проведенні екскурсій пам'ятними істор. місцями. У.к. перебував під наглядом поліції, 11 жовтня 1912 закритий, оскільки в його 6-ці знайшли кілька номерів укр. газ. "Свобода", видрукованої в Америці. Ліквідаційні збори У.к. передали майно і приміщення т-ву "Родина") URL: http://www.history.org.ua/?termin=Ukrainkyj_klub (дата звернення: 28.09.2025).

книжок і невпинне бажання здобувати знання. Бенедикт Павловський був інтелектуалом, цікавився іноземними мовами, любив читати художні і філософські тексти в оригіналі, тому, як зазначала Е. Ожешко, його приватна бібліотека була величезною і містила «<...> майже всю французьку літературу вісімнадцятого століття» [19, с. 22].

Батькової книги стали для майбутньої письменниці не тільки джерелом пізнання художніх образів світової класики, вони допомагали юній дівчинці втамовувати біль від нестачі батьківської любові. Матір, Францішка Каменська-Ожешко, після смерті чоловіка вдруге вийшла заміж, і не надто переймалася вихованням своїх двох доньок. Невдовзі померла старша сестра Клементина, а Еліза все більше часу проводила наодинці зі своєю гувернанткою, яка була для неї і вчителькою і порадицею. Початкову освіту здобувала вдома, а коли дівчині виповнилося одинадцять років, продовжила навчання у жіночому пансіоні при Монастирі сестер-сакраменток у Варшаві. Тут познайомилася та заприятелювала з Марією Васіловською (Конопницькою), ще однією майбутньою польською письменницею та активною репрезентанткою емансипаційних принципів. У цьому закладі Е. Ожешко перебувала протягом п'яти років та проявила свій літературний талант: вона часто виконувала завдання з літератури замість інших учениць, пишучи по декілька різних творів на одну тему польською чи французькою мовами. Про цей період життя польської письменниці Олена Пчілка зазначила:

«В пансіоні Сакраменток учили й професорі, – історії, літератури й інших наук; учили й скількох мов. Переказують, що будучи ще в школі, Еліза дуже зручно писала завданки, так звані в наших школах «сочіненія», для себе й для своїх товаришок, менше тямущих; вона була вже виросла собі й особистий стиль, – настільки одмінний, що учитель-словесник почав далі пізнавати писання панни Павловської» [14, с. 242].

У пансіоні велику увагу приділяли вивченню як французької і німецької мов, так іншим основним предметам (арифметика, історія, географія, музика, малювання), тому після успішного закінчення цього закладу випускниці могли навчати дітей та давати приватні уроки. Оскільки, жінки не мала великого вибору щодо місця навчання чи здобуття спеціальності, то така форма отримання знань давала можливість хоча б якось заробляти на життя, адже стереотипні суспільні норми, нав'язані століттями, визначали конкретні ролі для представниць «слабшої» статі, а саме: достойної супутниці, покірної дружини, доброї господині, турботливої матері, але не партнерки чи колеги, що у будь-якій сфері діяльності на паритетних засадах із чоловіками може самостійно приймати рішення чи реалізовувати власні ідеї.

Перевагою навчання у таких жіночих пансіонах було те, що освічена дівчина мала вищі шанси знайти небідного супутника і вийти заміж за чоловіка, що зможе забезпечити їй належні умови та статус у суспільстві. Жінка, яка не мала чоловіка, була приречена на складне, інколи поневіряцьке, життя, бо виживати самотужки без підтримки, не маючи освіти і роботи, було вкрай важко, а інколи неможливо. Про це Е. Ожешко розповіла у романі «Марта».

У шістнадцять років, після завершення навчання у пансіоні, Ельжбета Павловська вийшла заміж за тридцятип'ятирічного Петра Ожешка та невдовзі стала відомою письменницею саме з прізвиськом чоловіка (незважаючи на те, що пара невдовзі розлучилася, авторка вирішила не змінювати прізвища). 1858 року подружжя одразу переїхало до маєтку чоловіка у Людвинів. На новому місці письменниця приступила до активної творчої роботи, багато читала, випрацьовувала власний стиль, пишучи твори, організувала нелегальну школу для сільських дітей і сама навчала їх польської мови, літератури й історії, а також пильно слідувала за суспільним настроєм та змінами. Молода «пані з Людвинова» підтримала січневе повстання 1863 року, підпільно організувала у домі чоловіка пункт допомоги повстанцям, виконувала функції зв'язкової та навіть переховувала керівника повстання Ромуальда Траугутта:

«Двадцятилітня тоді «пані у Людвиніві, бо ще не була письменницею, на прохання Ромуальда Траугутта, шила одяг, дбала про їжу, ліки та настоянки, переховувала поранених та переслідуваних, займалася поштою повстанців, переховувала останнього провідника повстання, а коли настав час, наражаючи себе на абсолютну смерть, перевозила власною каретою, коли його загони були розбиті у травні 1863 року, як свого хворого родича, до кордону Польського Королівства» [25, с. 347].

Про рішучість і відвагу Е. Ожешко згадала у своїй доповіді й Олена Пчілка, зокрема про те, як молода пані передавала інформацію повстанцям, зважаючи на те що її могли викрити: «Найважливіші відомості <...> писалися на тонкім папері, щоб їх можна було легко знищити під час пригоди. Власне одного разу, коли вже й дами звернули на себе увагу варті, коли екіпаж оточили військові, пані Еліза мусила свою почту з'їсти, – поки одчиняно дверцята в екіпажі» [14, с. 243].

П. Ожешко підтримав дружину, хоча й без ентузіазму, у її патріотичній, проте надто небезпечній діяльності. Після придушення повстання його арештували, висунули обвинувачення за надання допомоги повстанцям, а «За близьку участь у повстанні, маєток панства Ожешків було конфісковано». Відповідно до вироку П. Ожешка відправили у Сибір, оскільки безправна дружина не відповідала за свої дії, то за вчинки родини у цій справі ніс відповідальність чоловік. Е.

Ожешко не тільки не поїхала за ним, а невдовзі розпочала процес розлучення, що викликало неабияке обурення та осуд у суспільстві. Крім того, інтереси письменниці у суді відстоював адвокат Станіслава Нагорський, з яким вона познайомилася у м. Гродно, а через декілька пара одружилася. Історія кохання і другого шлюбу знову не стала для Е. Ожешко щасливою. Між письменницею і С. Нагорським розпочалися романтичні відносини, коли адвокат був жонатий, проте він не міг залишити свою дружину, яка не могла залишатися без догляду у зв'язку з хворобою. 1894 року, після смерті дружини Е. Ожешко погодилася узаконити їхні стосунки, проте пара прожила у шлюбі тільки два роки через передчасну трагічну смерть С. Нагорського 1896 року. Е. Ожешко прийняла рішення залишитися у будинку другого чоловіка, у якому поселилася одразу після заміжжя, і прожила там до кінця життя.

Е. Ожешко переїхала до м. Гродно 1869 році, орендувала там житло, і тільки протягом 1879-1882 рр. тимчасово перебувала у м. Вільно, оскільки разом із Вінцентом Хелмінським відкрила видавництво «Еліза Ожешко і спілка» («Eliza Orzeszkowa i S-ka»), у якому вийшли друком книги (не тільки письменниці), календарі і гумористична газета «Абетка» (Alfabet). Видавництво було примусово закрите, оскільки російська влада вбачала у його діяльності загрозу поширення польських національно-патріотичних наративів, а письменницю примусово вислали назад у м. Гродно, заборонивши покидати губернію протягом трьох років. Про це життєве випробування Е. Ожешко Олена Пчілка зазначила, завершуючи виступ:

«Поводом до того в деякій мірі було те, що Ожешкова була завела в Вільні книгарню. Ту книгарню уряд зачинив, по підозрінню в політичній непевності того закладу. Се привело за собою велику грошову втрату для владительки. Однак Ожешкова знайшла змогу давати з свого заробітку багато добродійної помочі всяким людям, між иншим убогим ученицям і учням; платила за їх право вчіння тощо. Взагалі у домі її у Гродно і в селі Поніmunі, де вона проводила літо, молодь знаходила дуже привітний притулок. Скільки літ підряд Ожешкова читала для молоді курси історії цивілізації та історії польської літератури» [14, с. 244–245].

Підсумовуючи свою доповідь Олена Пчілка згадала про ще один важливий напрям діяльності польської письменниці – її навчально-педагогічну працю з молоддю, зокрема про полоністичні курси, які влітку організовувала Е. Ожешко і згадувала про них так: «У мене була невелика громадка молоді, що, вдихаючи свіже повітря, свіжість Німану і лісу, вчилася багато і завзято. <...> Ми прочитали низку праць про трьох наших пророків <...> А читали те все під старими деревами, вдвляючись у Німан, схожий до стрічки, що розвівалася у підніжжя високого берега під темною смугою бору» [23, С. 102].

Однак діяльність польської авторки не обмежувалася тільки згаданими вище вакаційними зустрічами. У своєму домі Е. Ожешко на постійній основі проводила навчання для дівчат, організувавши невелику школу, яку називала «університетом». Особливу увагу приділяла патріотичному вихованню, наголошуючи на тому, що саме жінка-полька має зберегти та розвивати польську мову і традиції. Тому емансипаційні пріоритети світогляду Е. Ожешко про важливу роль жінки у суспільстві, яка має звільнитися від стереотипних переконань про меншовартість та зосередитися на ґрунтовній освіті, вдосконаленню практичних навиків і постійному розвитку, щоб стати гідною конкуренткою, а не залежною від чоловіка лялькою зі «салонними знаннями», були тісно пов'язані з національними пріоритетами.

Життєві шляхи Олени Пчілки та Е. Ожешко – це приклад самовідданої рутинної праці, постійного інтелектуального самовдосконалення та служіння своїй національній мові і культурі, державі і народові. Для обох письменниць літературна діяльність стала не тільки втіленням художньо-естетичних задумів чи реалізацією творчого потенціалу, але майданчиком і рупором для вираження власних поглядів та переконань (наскільки це було можливо в умовах цензури) та відстоювання і поширення важливих як національних, так світоглядно-етичних концепцій другої половини XIX століття, зокрема емансипаційних постулатів у контексті національної ідеї:

«Погляди Ожешко були відповіддю на конкретну суспільно-економічну ситуацію, тому основний акцент письменниці робила насамперед на етичний і цивілізаційний аспект емансипації. Важливе значення мав її власний досвід як жінки, а також землевласниці, яку позбавили землі. Вона досконало розуміла суть заборон, несправедливості чи стереотипів, з якими мали справу представниці жіночої статі, тому глибоко ангажувалася в суспільну дискусію. Хоча йшлося їй не так про дискусію, як про зміни суспільної свідомості» [15, с. 42].

Е. Ожешко вважала, що основним рушієм необхідних зміни мають стати інші підходи у вихованні та навчанні дівчаток, а також потрактування жінки як рівноправної партнерки і насамперед людини. Свої погляди письменниці виклала у публіцистичній праці «Кілька слів про жінок» (1870), у якій наголосила на важливій ролі жінки як дружини і матері, від яких залежать не тільки побутові аспекти, а доля держави і суспільства в цілому. Критичувала салонне виховання дівчат, які, не маючи належної освіти, ширшого розуміння суспільного устрою та відсутності конкретних вмінь, приречені на роль «ляльки», що не може існувати самостійно, пропонувала змінити пріоритети у вихованні та навчанні жінок, зокрема освоювати ремісничі професії не тільки

чоловікам, наголошувала на важливості ґрунтовних знань та відповідальності кожної людини, зокрема усвідомлення того, що кожен громадянин має обов'язки перед державою і народом.

1873 року у часописі «Тиждень мод» був опублікований один із найвідоміших романів Е. Ожешко «Марта», що у сучасному польському критичному дискурсі дослідниця Л. Магноне охарактеризувала, як «перший польський феміністичний роман» [20, с. 413], що отримав «статус бестселера» [20, с. 413] не лише серед польських читачів, але й у світі (перекладений більше, як 60 мовами). Марта, головна героїня твору, є прикладом неемансипованої жінки, що після смерті чоловіка опинилася у скрутному матеріальному становищі. Вона розуміла, що має забезпечити себе і доньку, тому без вагань вирішила працювати. Марта була переконана, що має достатній рівень знань, щоб знайти роботу: добре грає на піаніно, знає іноземну мову, непогано малює. Однак відсутність ґрунтовної освіти та відповідних професійних навичок і вмінь призвели до того, що жінка не змогла на відповідному рівні виконувати доручені їй завдання. Піврічний пошук заробітку щоразу приносив Марті лише розчарування, адже її знання виявилися поверхневими, недостатніми для роботи на відповідній посаді (вчительки музики, приватної викладачки французької мови, перекладачки, ілюстраторки чи швачки) та непотрібними поза межами сім'ї.

У романі «Марта» устами героїні Е. Ожешко оскаржує «салонні знання», як деструктивний аспект виховання і освіти жінок, що не розуміють реальних завдань й освітньо-професійних запитів суспільства: «Чому люди вимагають від мене того, чого мені ніхто не дав? Чому мені ніхто не дав того, чого сьогодні від мене вимагають люди?» [24, с. 116]. Відсутність ґрунтовної освіти та практичних навичок ускладнювали можливість самореалізації у патріархальному світі. Пошуки роботи й намагання працювати в найрізноманітніших сферах виявилися марними для Марти. Окрім того, що її знання були надто поверхневі і примітивні, молода жінка стала заручницею суспільно-ментальних стереотипів, адже у багатьох галузях, де можна працювати, первагу віддавали чоловікам. Марту не взяли на посаду продавця тканин і одягу: «<...> у нашому магазині жінки ніколи не продають товарів, лише чоловіки... Але чому жінки не роблять того, що чоловіки? <...> тому, що така вже традиція» [24, С. 98–99]) й ілюстратора («Але ж, пані добродійко! Пані добродійка є жінкою! <...> Я жінка, це правда. І що з того?» [24, с. 220]). Не схотів порушувати усталений патріархальний звичай і власник ювелірної крамниці: «Признаюся, я не дуже люблю всякі новинки» [24, с. 220]. Розчарована, зневірена, виснажена фізично і морально Марта закінчує життя самогубством, а її маленька донечка

приречена на життя у притулку. Відсутність годувальника сім'ї та професійна неспроможність Марти працювати призвели до краху двох доль: не пристосованої до самостійного життя жінки та її маленької донечки.

Про важливість освіти, як складника емансипації, декларує ще одна героїня Е. Ожешко у новелі «Панна Антоніна» (1881). Твір розпочинається з емоційного твердження панни Антоніни про те, що якби вона мала доньок, то приклала б усіх зусиль, щоб вони були професорами в університетах. Очевидно, що для героїні статус академічного викладача – це її нереалізоване бажання, можливість самоствердитися і стати щасливою:

« – Якщо у мене було дванадцять доньок, то всіх до одної я б відправила на професорів університету! Так всіх до єдиної, навіть, якщо б мала вилізти з власної шкіри, навіть, якщо б мене за це люди бичували, розпинали чи закидали камінням, всі до єдиної були б професорами університету! Так! Дванадцять доньок і дванадцять кафедр! Це завжди була моя найдорожча мрія! О тоді б я показала світові, що можуть жінки і на що вони здатні. Була б також щасливою, бо мої діти стали б винагородою за те, що я пережила сама...» [22, с. 9].

Розповідаючи про своє життя та досвід праці гувернанткою, панна Антоніна пригадує, як із запалом і натхненням читала книжки і самостійно поглиблювала свої знання, як прагнула і старалася, щоб її учні отримували багато цікавої і нової інформації, проте її недоспані за книжками ночі і велика любов до навчання не вберегли від того, що вона отримувала запрошення навчати лише менших дітей, а коли учні виростили, то для них шукали інших вчителів.

Панна Антоніна вже не працює гувернанткою, але й надалі навчає дітей, даючи приватні уроки. Хоча учителька любить свою роботу, проте їй ледь вистачає на життя: вона орендує невелике помешкання, її доходи невеликі, а праця виснажує фізично. Невдовзі Панна Антоніна потрапляє до лікарні із запаленням легень, її стан здоров'я постійно погіршується.

В образі пані Антоніни письменниця продовжила тему нелегкого становища жінки, яка, не маючи підтримки від чоловіка та належного рівня освіти, приречена на складний життєвий досвід. Водночас Е. Ожешко у цьому творі підкреслила важливість вчительської праці, як запоруки виховання патріотичних ідеалів серед молодого покоління, що має відроджувати національні традиції, розбудовувати державу, оберігати мову (польські землі знаходилися під окупацією трьох імперій).

Образ вчителя та тема вчителювання загалом була близькою і для Олени Пчілки. У доробку письменниці є декілька творів, присвячених висвітленню важливих проблем у контексті національної освіти. В оповіданні «Золота писанка» головна героїня – Маруся, вчителька, яка

після навчання у пансіоні приїхала учителювати у сільську школу. Дівчина відчуває свою відповідальність не тільки за формальний навчальний процес, вона порушує питання про потребу підручників, зокрема українських книжок, які були б зрозумілі для «тутешніх». Маруся звертається за допомогою до Миколи, просить підтримати її ініціативу, емоційно висловлюючись про незадовільний стан бібліотеки щодо наповнення відповідною літературою:

«– Ха-ха! Бібліотека!.. Це ви занадто бучне слово сказали!.. Ви ж її знаєте, як вона тая «бібліотека»? – гаряче вдалась до його Маруся.

– А тож то й є, що ви знаєте!.. А ви б подивились, що там є: перше всього тих книжок «як кіт наплакав», а потім, що ж т за книжки?! Якись календарі старі, нудотні, скільки «по учительних» брошурок, старий річник якоїсь «Беседи», чи що... Та прямо – нічого читать! Української ж книжки, себто такої, щоб її могли розуміти тутешні люди, просто ні одної нема, ніякої!.. Знаєте, я думаю офіційно зняти річ про цю справу» [10, с. 603–604].

Маруся не вагається і не боїться взяти на себе відповідальність у справі національного виховання та поширення українського слова. Дівчина не очікує змін, а починає реалізовувати їх сама, вона бореться на інтелектуально-духовному полі, репрезентуючи новий тип героїнь, які наважуються діяти у патріархальному середовищі та «<...> шукають свого шляху й призначення, балансуючи між свободою і традиційною роллю у суспільстві» [10, с. 9]. На слушну думку В. Сірук, «<...> прозові твори Олени Пчілки відображають ключові тенденції епохи: протиборство модерних впливів з традиційним патріархальним світоглядом», а у образах героїнь змальовані «цілісні натури, дієві особистості, які без вагань ухвалюють вольові рішення» [10, с. 9].

Саме рішучістю та впевненістю у своєму виборі щодо професії вирізняються Любов Калиновська та Раїса Багрова, героїні з твору «Товаришки», який Олена Пчілка написала спеціально для «Першого вінка». Дві дівчини постановили здобути фах лікаря у Цюрихському університеті. У патріархальному суспільстві таку новину сприймали неоднозначно: «Ну, та хлопцеві інше діло: мужчина всюди собі раду дасть!.. А дівчині зовсім не подобає віятись не знати куди й що, учитись на якусь лікарку. Бог знає що таке!» [9, с. 126].

У той час, коли героїня твору Е. Ожешко мріє про кар'єру професора університету хоча б для своїх доньок («Панна Антоніна»), Любов Калиновська та Раїса Багрова навчаються в європейському університеті, а професори хвалять студенток за наполегливість і допитливість: «В науку й панночки втяглися таки добре, зовсім як студенти. Вже ж ото й не почували себе незважливими ученицями. О ні! Іншого й студента могли б переважити, перемогти в розмові про свої

науки, і в самій праці навіть; професори дуже хвалили дотепність «руських» студенток, дивувались їм (чи сподівалися-бо вони такого від «сарматок?»), тішилися їх прекрасно зробленими припаратами, писали навіть в журналах, обороняли їх від клепання ретроградів, доказували всю поважність жіночого учіння» [9, с. 195].

Кожна з героїнь обрала власний шлях. Люба повернулася на рідну землю і працювала лікаркою, а Раїса обрала науковий напрям самореалізації. Ще під час навчання Раїсі вдалося досягти великого успіху: уперше з доповіддю за кафедрою виступила жінка. Це була непересічна подія не тільки для дівчини, але й академічної спільноти.

У творі «Товаришки» Олена Пчілка осмислила емансипаційну проблематику у контексті актуального для другої половини XIX століття жіночого питання, осмисливши важливу роль жінки в суспільстві, науці, її важливе значення в духовно-інтелектуальному й національному відродженні.

Отже, Олена Пчілка та Еліза Ожешко, реалізуючи емансипаційні ідеї у творчості та активній діяльності, відкрито декларували про нагальну потребу змін не тільки крізь призму художніх образів, але й трансливали свою чітку позицію завдяки активній суспільно-культурній діяльності, де провідну роль відіграли професійні амбіції та творчі плани, які були наповнені бажанням розвивати й пропагувати патріотичні та націєцентричні ідеї, хоча це було надзвичайно складно й небезпечно в умовах жорсткої цензури, утисків та переслідувань за лобіювання національних інтересів: українських – Оленою Пчілкою і польських – Елізою Ожешко.

Обидві авторки вболівали за долю своїх народів, переживали за суспільно-політичні та мовні обмеження, тому одним із спільних життєвих прагнень, що стало сенсом і ціллю їхньої громадянської, інтелектуальної і просвітницької активності, було відстоювання та поширення націєцентричних поглядів, культу патріотизму й знань, де жінці відводилася ключова роль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. Київ, 2008. 360с.
2. Дрофань Л. Берегиня. Київ, 2004. 206 с.
3. Крупка М. Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX століть: автореф. дис... канд.філол. наук: 10.01.01. Київ, 2004. 24 с.
4. Крупка М. Постать Олени Пчілки в контексті українського емансипаційного руху. *Олена Пчілка: барви особистості та феномен національного духу*. Вінниця, 2024. С. 312–321.
5. Маланчук-Рибак О. Жіночий рух як ідеологія і практика суспільних змін. *Основи теорії гендеру*. Київ, 2004. С. 182–218.

6. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм. Київ, 2009. 264 с.
7. Наливайко Д. Літературознавча компаративістика: стан, проблеми. *Слово і час*. 2002. № 2. С. 25–26.
8. Перший вінок. Жіночий альманах. Львів, 1887. 464 с. URL: <https://odnb.odessa.ua/rarities/item/225#view>
9. Пчілка Олена. Товаришки. Твори. Київ, 1998. С. 126–266.
10. Пчілка Олена. Золота писанка. Том 2. Прозові твори. *Твори в 12 томах*. Луцьк – Вінниця, 2024. 1376 с.
11. Пчілка О. Оповідання: з автобіографією. Харків, 1930. 288 с.
12. Полюхович О. Українські аристократки та аристократки: салонна романтика і культурне просвітництво у творчості Олени Пчілки. *Бунтарки: нові жінки і модерна нація*. Київ, 2023. С. 57–79.
13. Сірук В. Інтелектуалізм прози Олени Пчілки. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2019. № 28. С. 32–45.
14. Спатар І. Творчість Елізи Ожешко та українська література другої половини XIX – початку XX століття: компаративні вектори міжлітературного діалогу. Івано-Франківськ, 2021. 256 с.
15. Baszewska M. Pisarze pozytywistyczni o sytuacji kobiet. Naprzykładzietwórczości Elizy Orzeszkowej i BolesławaPrusa. *Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy*. 2015. Tom 1(6). S. 37–54.
16. Borkowska G. Cudzoziemki. *Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa, 1996. 268 s.
17. Drabikowska M. Powieść nowoczesna a emancypacja. Zarys ewolucji gatunku jako systemu antycypacyjnego. *Zagadnienia rodzajów literackich*. Łódź. LI 1–2. S. 67–97. URL: https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/44342/rozprawy04_compressed.pdf?sequence=1&isAllowed=y
18. Górnicka-Boratyńska A. Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939), 2018. 232 s.
19. Jankowski E. Eliza Orzeszkowa. Warszawa, 1988. 637 s.
20. Magnone L. Marta. Czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon. Warszawa, 2016. S. 413–429.
21. Orzeszkowa E. Kilka słów o kobietach. *Publicystykaspoleczna. Myślenie obywatelskie. Żydzi. Kwestia kobieca*. T. 1. 2021. S. 617–768.
22. Orzeszkowa E. Panna Antonina. *Pisma w: w XXX t.* Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolfa, 1937. T. XI. S. 9–44.
23. Orzeszkowa E. *Listy zebrane*. Tom 3. 1956. S. 102.
24. Orzeszkowa E. Marta. *Pisma w: w XXX t.* Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolfa, 1937. T. III. S. 5–243.
25. Sikora J. «Jeżeli ja nie opowiem, nikt nigdy wiedzieć nie będzie...». Rok 1864 w zapisach Elizy Orzeszkowej. *Wiek XX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*. 2013. Rok IV. (XLVIII). S. 347–372.

ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ЖІНОЧОГО ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНУ

Жіноча детективна проза набула популярності в XIX столітті, коли жінки-письменниці та жінки-детективи поставили під сумнів традиційні уявлення і про природу жіночого письма, і про функціонування жіночих персонажів у літературі. У той час існувала тенденція вважати жінок-письменниць і жінок-детективів такими, що підривають специфічну чоловічу «норму» чи «формулу» детективної літератури. Однак із самого початку вони були невід'ємною частиною історії детективного жанру, а не лише додатком або реакцією на нього.

Першими професійними жінками-детективами у художній літературі вважають місіс Г (можливо, Гладден) з детективного щоденника «Жіночий детектив» невідомого автора, що побачив світ у травні 1864 року, та місіс Пашкал, описану В. С. Гайвардом через шість місяців у «Одкровеннях леді-детектива». Обидві героїні працюють на британську поліцію та ведуть оповідь від першої особи. Місіс Г приховує своє ім'я та не афішує сімейний стан. Її друзі не підозрюють, що вона є детективом і використовує логічні й практичні методи розслідування. Місіс Пашкал – вдова майже сорока років, якій потрібно заробляти гроші. Вона носить зброю, розумна та активна, а також іноді сама пригод. К. Кляйн припускає, що ці ранні жінки-інспектори є просто вдало накладеними чоловічими образами на жіночі персонажі [10, с. 29]. Е. Ф. Блейлер зазначає, що одна зі справ місіс Г – «Невідома зброя» – має «декілька підстав називатися першим сучасним детективним романом» [6, с. 704], поряд із «Мертвою листівкою» (1864) американського автора С. Регестера (псевдонім жінки-автора М. Віктор) та «Справою Леружа» Е. Габоріо (1865–1866).

Незважаючи на те, що згадані героїні є найпершими жінками-детективами, які відповідають «параметрам» детективного жанру, критики, як-от М. Т. Редді, припускають, що витоки жіночої детективної творчості сягають готичних романів кінця XVIII – початку XIX століття [14, с. 7–9]. У готичних текстах, таких як «Удольфські таємниці» Е. Редкліфф (1794), жінки зазвичай виступають жертвами злочину й піддаються ув'язненню, але також знаходять спосіб утекти за допомогою протодетективних методів і зрештою тріумфують. Письменниця робить свій внесок у розробку канонічного принципу «закритого простору» та приділяє особливу увагу опису будівель і місцевостей. Кожен замок у

романі «Удольфські таємниці» має власну топографію, інтер'єр і таємницю. В. Скотт у книзі «Життя романістів» стверджує, що А. Редкліфф стала першою англійською романісткою, «котре впровадила в художню прозу прекрасний і фантастичний тон щирого опису та виразної розповіді, що досі було привілеєм винятково поезії» [15, с. 120]. В англійському готичному романі є герой-лиходій, поведінка і вчинки якого стають типовими для антагоніста в детективному романі.

Інші схожі на детективів персонажі з'являються в романі К. Кро «Сьюзен Хоплі» (1841), де служниця намагається відстежити вбивцю свого брата, і в оповіданні У. Коллінза «Щоденник Анни Родвей» (1856), де швея намагається розгадати вбивство своєї подруги.

Сенсаційні романи 1860-х також вплинули на популярність жіночої детективної літератури. Деякі сучасники засуджували їх як невідповідні й небезпечні для жінок і для читання, і для написання. Сенсаційна література як і готичні романи викликала великий інтерес у жінок-авторок і читачок. У. Коллінз і М. Бреддон вивели жіночі персонажі за межі традиційної ролі жертв, надавши їм статусу злочинців і детективів, що суттєво підірвало гендерні очікування. Найвідоміший роман М. Бреддон «Таємниця леді Одлі» (1862) знайомить читача з ангельською на вигляд леді Одлі, яка насправді є жорстоким злочинцем і вчиняє злочин за злочиним, щоб вести розкішний спосіб життя.

З 1877 по 1894 рік К. Л. Перкіс написала 14 романів, головною героїнею яких є Лавдей Брук. Сучасники називали її «Шерлоком Голмсом у спідниці» [2, с. 142]. Місіс Перкіс вчасно почала писати свої романи: Артур Конан Дойл саме «вбив» свого героя в оповіданні «Остання справа Голмса», але публіка очікувала на нові детективні сюжети. Спочатку тільки окремі розділи романів про Лавдей Брук друкувалися в часописах, а потім виходили окремими виданнями [1, с. 81]. Міс Брук є прогресивною літературною героїнею свого часу. Це незаміжня професійна поліцейська, яка не виявляє жодного інтересу до шлюбу, оскільки цілком задоволена тим, що робить. Чітко простежується феміністичний компонент, який є невід'ємним для жіночого детективного роману.

Сучасницею К. Перкіс була Е. Сміт (1844–1914), яка за своє життя випустила понад 280 книжок: релігійних оповідань, історичних, пригодницьких, «сенсаційних», детективних романів. Крім того, вона започаткувала літературний журнал для дівчат «Аталанта». Головною героїнею її детективних романів є Флоренс Кьюсак – приваблива заможна панянка, що мешкає в серці британської столиці в маєтку з прислугою. Вона веде активне світське життя й водночас користується великою повагою серед працівників поліції Лондона. Хоча Флоренс є

детективом-любительською, професійні слідчі часто звертаються до неї по допомогу, адже завдяки своєму надзвичайному інтелекту й численним знайомствам у різних колах вона успішно розплутує найскладніші кримінальні загадки.

Анна Грін, письменниця зі Сполучених Штатів, наприкінці 1870-х років першою запровадила термін «детективна історія» для визначення особливого літературного напрямку – жіночого детективу. Попри те, що засадничі концепції цього жанру виникли практично синхронно у трьох країнах – США, Великій Британії та Франції, саме А. Грін вдалося не лише систематизувати його основні елементи, але й окреслити характерні особливості, що відрізняли його від інших літературних форм.

Перший детективний роман А. Грін, «Левенуортська справа» (або «Справа Левенуорт» («The Leavenworth Case»), також відомий як «Хто вбивця?», під цим заголовком вийшло кількість видань), був опублікований у 1878 році. Означений твір став не просто фундаментом для майбутнього становлення детективного жанру, створеного жінками, але й спонукав читачку аудиторію звернути увагу на новий літературний феномен – детективи, в яких класичні елементи розслідування майстерно переплітаються з унікальним жіночим світоглядом та особистими історіями героїнь.

Анна Грін здійснила справжній переворот у детективному жанрі своїм твором «Левенуортська справа», адже вперше для тієї епохи зобразила жінок як активних учасниць кримінальних розслідувань. Особливість роману полягає також у його глибокому психологізмі – письменниця не обмежилася тільки описом злочинів, а й ретельно дослідила внутрішні спонукання героїв, їхні етичні принципи та взаємини в соціумі.

Творчість А. Грін стала потужним поштовхом для майбутніх письменниць, які працювали в цьому напрямі. Новаторство авторки полягає в тому, що жіночі персонажі в її творах виходять за межі традиційної ролі жертв і перетворюються на повноцінних слідчих, що згодом суттєво вплинуло на розвиток образу жінки-детектива в літературі XX–XXI століть. «Левенуортська справа» є знаковим твором, який відображає не тільки розвиток детективного жанру, але й важливі соціальні трансформації того періоду. Цей роман виявився революційним, адже крім захопливої детективної фабули він запропонував читачам новий погляд на роль жінок у розслідуванні злочинів, а також став своєрідним «фундаментом» для розвитку жіночого детективного роману.

Очевидно, що жіночий детективний роман не розвивався автономно, а цілком природно експлуатував і видозмінював

конститутивні ознаки детективного жанру, описані його зачинателем Едгаром Алланом По. З-поміж них знаходимо нормативність і твердість жанрових законів; малий (новелістичний) обсяг; комбінацію неймовірного і домінантного правдоподібного значення, категорії таємничого (у комбінації з його раціональним аналізом), потворного й жахливого; замкнутість і умовність хронотопу; особливу структуру образу головного героя [11, с. 32].

Оскільки детективну літературу нерідко класифікують як формульну, вона стала об'єктом багатьох досліджень, спрямованих на виявлення й опис основних елементів жанру. С. С. Ван Дайн у «Двадцяти правилах написання детективних історій» (1928) кодифікував концепцію «чесної гри», наполягаючи на тому, що читачі повинні мати рівні можливості для розгадки таємниці разом із детективом. Г. Хейкрафт у книзі «Вбивство заради задоволення: життя й часи детективу» (1941) визначає це найважливішим елементом. Обмежене коло підозрюваних формує структуру, подібну до головоломки, що посилює інтригу та напругу сюжету. В есеї В. Г. Одена «Вікарій» (1948) обговорюється значення детектива-аматора як морального авторитета, який відновлює соціальний порядок. Праця Дж. Г. Кавелті «Пригода, таємниця і романтика: Формульні історії як мистецтво і масова культура» (1976) містить всебічний аналіз формульної художньої літератури, зокрема детективів. Кавелті стверджує, що формула детективу задовольняє специфічні культурні потреби і фантазії, зокрема, прагнення до раціональності та справедливості у невизначеному світі. У фундаментальному дослідженні Цветана Тодорова «Типологія детективної літератури» (1977) висунуто припущення, що класичні детективи містять дві історії: історію злочину та історію розслідування. Ця подвійна наративна структура є фундаментальною для розуміння формули жанру. Книга Елісон Лайт «Назавжди Англія: жіночність, література і консерватизм між війнами» (1991) досліджує, як декорації замиського будинку в детективах Золотого віку відображали і критикували британські соціальні структури. Це перелік є далеко не вичерпним, але дозволяє виокремити основні компоненти детективу. До нього відносимо:

- таємницю, яку потрібно розгадати;
- замкнене коло підозрюваних;
- детектива-аматора;
- чесну гру;
- замкнутий простір (традиційно замиський будинок).

Перелічені елементи є канонічними, але вони зазнають змін і модифікацій, що засвідчує динамічність детективного жанру.

Детективні твори, написані у XIX столітті, зазвичай сприймаються як такі, що дотримуються усталених традицій та консервативних поглядів, де всі таємниці обов'язково розгадуються, а справедливість торжествує. Однак образи жінок-детективів того часу виходять за межі звичних норм: розплутуючи кримінальні справи, вони не тільки відновлюють справедливість, але й руйнують традиційні уявлення про роль жінки в суспільстві.

На початку XX століття тенденція зображення детективісток зберігалася, але виникло нове питання: чи спроможна жінка поєднувати сімейне життя з детективною діяльністю? Як підкреслює дослідниця К. Т. Кунгл, у романах британської письменниці М. К. Лейтон «Джоан Мар, детектив» та «Люсіль Дер, детектив», опублікованих відповідно в 1910 та 1919 роках, головні героїні постають перед вибором між особистим щастям та професійною реалізацією, і обидві надають перевагу кар'єрі слідчої [12].

В американській детективній літературі першої половини XX століття побутувала традиція зображення жінок-детективів самотніми. Яскравим прикладом є твори М. Р. Райнхарт, у яких головна героїня Тіш Карберрі — енергійна, незалежна й незаміжня жінка, яка розслідує злочини разом із двома подругами. Її пригоди описані в збірці «Дивовижні пригоди Летиції Карберрі», опублікованій у 1911 році, та в наступних виданнях, що виходили до 1937 року. Ще одним цікавим персонажем, створеним Райнхарт у 1914 році, стала Хільда Адамс — медсестра, яка допомагає поліції розкривати злочини. За свої видатні детективні здібності вона отримала прізвисько «міс Пінкертон». Історії про її розслідування продовжились у романах «Міс Пінкертон» (1932) та «Примарна леді» (1942).

Х. С. Вейр створила жіночу версію Шерлока Голмса в особі міс Меделін Мак у творі 1914 року. Хоча її образ має багато спільного з відомим детективом — вона також керує власним детективним агентством — є й суттєві відмінності: міс Мак більше подорожує та надає перевагу здоровому способу життя.

Дослідження К. Кунгл показує цікаву особливість детективної літератури до 1940-х років: жінки-слідчі переважно походили з середнього класу, а їхнє глибоке розуміння соціальних відмінностей не лише допомагало розкривати злочини, але й підкреслювало існуючі класові межі в суспільстві. Особливе місце в цьому жанрі посідає роман баронеси Е. Орці «Леді Моллі зі Скотленд-Ярду» (1910), головна героїня якого є представницею аристократії. Очолюючи «жіночий відділ» Скотленд-Ярду, вона успішно розслідує справи завдяки своєму знанню

вищого світу. Історія її розслідувань оповідається від імені відданої колишньої покоївки Мері Гранард. Цікаво, що справжньою причиною, чому леді Моллі стала детективом, було бажання довести невинність свого чоловіка, несправедливо засудженого за вбивство. Досягнувши цієї мети, вона залишає детективну діяльність.

Інший приклад – збірка оповідань «Золотий тапок та інші проблеми для Віолетти Стрендж» (1915) А. К. Грін. Головна героїня – молода аристократка, яка співпрацює з поліцією Нью-Йорка у розслідуванні справ, пов'язаних з вищим суспільством. Дослідники припускають, що саме цей персонаж міг стати прототипом популярної героїні Ненсі Дрю [12].

Варто згадати про вплив Ненсі Дрю та інших «дівчат-детективів», що з'явилися у 1920-х та 1930-х роках, на письменниць детективного жанру, які появились пізніше, особливо тих, хто почав писати у 1970-х та 1980-х роках. У 1920-х роках британські журнали для дівчат побачили сплеск історій про школярок-детективів, таких як Сільвія Сайленс, створена К. Грінхалг. Сайленс вперше з'явилася в «Шкільному тижневику для дівчат» у жовтні 1922 року.

Найвідомішою американською детективом-підлітком є Ненсі Дрю, яка вперше була описана в «Таємниці старого годинника» (1930). Створена Е. Стратемейером і написана М. Бенсон та іншими письменниками під колективним псевдонімом «Керолін Кін», оригінальна Ненсі 1930-х і 40-х років є надихаючою жінкою-слідчою. Молода, приваблива, заможна, смілива, впевнена та різнобічно обдарована, Ненсі має власний пістолет, сміливо зустрічає небезпеки і майстерно розкриває справи. Оскільки її мати померла, а батько – адвокат у кримінальних справах, який цінує її детективні здібності, вона має необмежену свободу йти, діяти і розслідувати як їй заманеться.

У той час, коли в англомовній літературі вже встигли заявити про себе жінки-детективістки, то на теренах України, яка жила за «залізною завісою», обережно починали творити чоловіки в жанрі детективу. В. Винниченко запровадив і розвинув новий жанр у пореволюційну епоху, вперше представивши його в повісті «На той бік» (1919), а пізніше розширивши в соціально-проблемному романі «Нова заповідь» (1932-1947).

Протягом другої половини 1920-х років цей жанр знайшов послідовників, зокрема у творах Ю. Смолича («Фальшива Мельпомена», «Останній Ейджевуд») та В. Владка («Аргонавти всесвіту»). Однак у період сталінського соцреалізму 30-х років цей літературний напрямок фактично припинив своє існування. Попри те, що життя України того часу нагадувало драматичний, подекуди навіть чорний детектив,

літературний жанр детективу був офіційно заборонений у рамках панівної ідеологічної системи.

Незважаючи на складну соціально-економічну ситуацію, проникнення детективного жанру в українську літературу пов'язане з творчістю футуристів, які прагнули підняти вітчизняне мистецтво до європейських стандартів. У період «перехідної доби» українська література зазнавала значних трансформацій під впливом світових тенденцій. Архітектоніка та стилістика літературних творів принципово змінювалися. Особливо помітний внесок у цей процес зробили такі митці, як Г. Шкрупій, Ю. Смолич та Ю. Шовкопляс. Творчість цих письменників тривалий час несправедливо замовчувалася та залишалася маловивченою, а їхні твори були майже забуті офіційною літературною критикою.

Тріаду українських детективістів розпочав Ю. Шовкопляс, наймолодший представник цього творчого об'єднання. На момент публікації своєї детективної новели йому виповнилося лише 26 років. У 1929 році вийшло його оповідання «Постріл на сходах», практично паралельно з новелою Ю. Смолича «Мова мовчання». Ця обставина дозволяє припустити, що твори обох авторів були написані майже синхронно, хоча й мали певні змістові та стильові відмінності.

Міжвоєнні роки в англійській літературній традиції ознаменувалися розвитком образів сміливих і активних дівчат-детективів та розквітом чоловічого «крутого» детективного жанру, де головна жіноча роль відводилася фатальній жінці. Натомість жінки-детективи у художній літературі ставали старшими, менш фізично активними та більше зосередженими на злочинах у своєму безпосередньому оточенні. Віддзеркалюючи реальність, а саме скорочення гендерних ролей, яке відбулося після Першої світової війни, британська жінка-детектив – яка в цей період домінує в жіночій детективній літературі – стає менш загрозливою фігурою: літньою, аматоркою, що стає детективом випадково, а не цілеспрямовано [12, с. 12].

Літні жінки в ролі детективів є характеристикою золоті доби детективної літератури 1920-х і 1930-х років, в якій головною була загадка злочину. Таких героїнь часто та безпідставно вважають кроком назад у розвитку жіночої детективної літератури. Проте їхня сила полягає саме в їхній позірній нешкідливості. Непомітні та незначні для інших персонажів, вони регулярно використовують недооцінку своїх можливостей собі на користь. Бути здебільшого невидимою – це безцінна риса для детектива (або злочинця). Зображуючи літніх жінок вмілими, успішними та центральними персонажами своїх оповідань, їхні творці наполягають на тому, щоб ці зрілі жінки стали помітними для читачів.

Сліди впливу Амелії Баттерворт, створеної Е. Грін можна знайти серед детективів золотого віку, найвідомішою з яких є міс Джейн Марпл А. Крісті. Дебютувавши в романі «Убивство в будинку вікарія» (1930), міс Марпл є героїнею в романах і коротких оповіданнях до 1970-х років. Джейн Марпл поєднує сільське погодження та захоплення в'язанням, садівництвом і спостереженням за птахами з моральною силою, інтелектом, допитливістю, чудовим знанням людської поведінки й уважністю до деталей. Міс Мауд Сілвер П. Вентворт також є старшою самотньою жінкою, яка в'яже і розгадує таємниці. Непримітна та непомітна колишня гувернантка працює приватним детективом у 32 романах від «Сірої маски» (1928) до «Таємниці темного підвалу» (1961). А вдова, міс Беатріс Адела Лестрендж Бредлі авторства Г. Мітчелл є психоаналітиком/психологом і розгадує справи в 66 книгах від «Швидкої смерті» (1929) до «Фараонів Крозьє» (1984). Маленька, як і міс Сілвер, міс Бредлі описується як «ящірка», що приймає власні рішення про справедливість. Спочатку amator, але згодом психологічний консультант Міністерства внутрішніх справ, вона використовує психологічні методи розслідування.

У жіночій детективній літературі Золотого віку часто акцентується увага на людських взаєминах, соціальних і культурних питаннях, а також на становищі жінок. Однією з найбільш значних молодих детективів того часу є Гаррієт Вейн, персонаж Д. Л. Сейерс. Вейн, яка з'являється у чотирьох романах, є незалежною жінкою близько тридцяти років, навчається в Оксфорді та сама пише детективні історії. Сер Лорд Пітер Уїмзі, детектив, закохується в неї і намагається довести її невинність у книзі «Сильна отрута» (1930), коли Гаррієт Вейн звинувачують у вбивстві коханця. Д. Сейерс вважала, що робота є важливою складовою життя жінки, а історії про Вейн демонструють труднощі, з якими жінки стикаються у спробах поєднати кар'єру й особисте життя. Прагнучи зберегти свою незалежність, Вейн відмовляє пропозиціям руки від Уїмзі до роману «Випускний вечір» (1935), який називають «першим жіночим детективним романом» [14, с. 12]. Події відбуваються в жіночому коледжі Оксфорда, описуючи важливі питання про жінок та їх доступ до вищої освіти, а також про стосунки і роботу. Хоча між Уїмзі та Вейн є романтичні стосунки, Д. Сейерс вважає, що любов відволікає від сюжетної лінії детективної історії.

Як і багато її сучасників у жанрі детективної літератури, Д. Сейерс відкинула ідею жіночої інтуїції як методу розв'язання загадок. Цю відмову можна пояснити принципом чесної гри в детективних історіях Золотого віку, який вимагав, щоб читачі отримували ті ж підказки, що й детектив. Крім того, така точка зору підриває значення жіночого мислення та

інтелекту [12, с. 148].

Творчість Д. Сейерс є важливою для форсування парадигми жіночого детективного роману, оскільки жінка поєднувала написання детективних романів з активною теоретичною діяльністю. Вона була членкинею, а згодом і головою «Детективного клубу», заснованого в 1920-х роках у Лондоні. Її особистість зацікавила літературну критику К. Гейлбрун і в 1979 році друком вийшло есе «Дороті Л. Сейерс: Випадок успішної особистості». У ньому описано, що Д. Сейерс використовувала формулу детективу як засіб для дослідження складних соціальних і філософських питань. Дослідниця стверджує, що Сейерс свідомо використовувала популярний формат детективу, щоб порушити серйозні теми, які могли б не знайти аудиторію в більш «високочоліх» літературних формах. У такий спосіб детективістці вдалося охопити широку читачку аудиторію, не відмовляючись при цьому від складних ідей.

На відміну від багатьох детективних історій того часу, романи Д. Сейерс характеризуються помітним розвитком персонажів, особливо її протагоніста, лорда Пітера Уімзі. К. Гейлбрун зазначає, що Уімзі еволюціонує від дещо легковажного аристократа до більш складного, інтроспективного персонажа, який бореться з післявоєнною травмою та моральними дилемами [8]. Детектив трансформується з простого розгадника загадок на морального агента. Уімзі часто бореться з наслідками своїх розслідувань, ставлячи під сумнів, чи завжди правосуддя досягається розкриттям злочину.

Образ Гарріет Вейн є також динамічним і слугує не тільки любовним інтересом для Уімзі, але й незалежною, інтелектуальною рівнею. Через образ Вейн Сейерс досліджує питання жіночої освіти, кар'єрних устремлінь та проблеми балансування між особистими стосунками та професійними амбіціями. Цей колоритний жіночий образ стане прототипом багатьох літературних жінок-детективів ХХ століття.

Д. Сейерс використовувала свої романи для того, щоб коментувати класову структуру британського суспільства та соціальні зміни у міжвоєнний період. Зображення різних соціальних верств виходить за рамки простого тла, стаючи невід'ємною частиною досліджень справедливості та моралі. А часте використання літературних алюзій і культурних референцій додає глибини її оповіданням й апелює до більш освіченої читачкої аудиторії, ще більше розмиваючи межу між «популярною» і «серйозною» літературою.

Детективістка успішно використовувала формулу детективу як «троянського коня», щоб представити серйозний літературний і філософський зміст широкій аудиторії. Завдяки творчості Д. Сейерс

очевидною є значна еволюція детективного жанру: він піднімається з чистої розваги до форми, здатної до суттєвих інтелектуальних рефлексій.

Літературна героїня Вейн, створена Д. Сейерс, стала взірцем для персонажа Кейт Фанслер – детектива з академічного середовища, яку вигадала американська науковиця К. Гейлбрун (під псевдонімом Аманда Кросс). Кейт Фанслер вперше описано в книзі «В останньому аналізі» (1964) як успішну та заможну професорку літератури з феміністичними поглядами. Подібно до Вейн, вона переконана, що жінкам необхідно працювати. Її образ – це вишукана жінка, яка палить, вживає алкоголь, має романтичні стосунки, а згодом у серії книг виходить заміж.

На думку Д. Редді, саме А. Кросс відродила жанр жіночого детективу, який не розвивався після виходу роману «Ніч випускників» Д. Сейерс у 1935 році [14, с. 174]. Її творчість надихнула на появу нових персонажів-детективів з академічного світу: американку Гладіолу Голд (створену Т. Вендер) у романі «Лицар повинен впасти» (1985) та британку Лоретту Лоусон вигадану Д. Сміт у «Чоловічому кінці» (1987). Особливої уваги заслуговує професор права з Оксфорду Хіларі Тамар – загадковий персонаж із серії книжок С. Кодвелл, що починається романом «Так був убитий Адоніс» (1981). Цікаво, що стать та сексуальна орієнтація протагоніста залишаються невідомими протягом усієї серії.

Ще однією важливою послідовницею Гаррієт Вейн є Корделія Грей, створена британською письменницею Ф. Д. Джеймс. Читачі знайомляться з нею в романі «Невідповідна робота для жінки» (1972), назва якого відображає гендерні упередження, з якими стикаються вигадані жінки-приватні детективи під час своїх розслідувань. Грей, яку часто вважають попередницею американських жінок-приватних детективів 1980-х років, – це 22-річна незалежна дівчина, яка живе сама і успадковує детективний бізнес після самогубства свого партнера Берні Прайда. Корделія доводить свою сміливість та високу компетентність, маючи власний кодекс справедливості. Жінка-детектив з'являється знову в менш успішному романі «Череп під шкірою» (1982), де її феміністський статус знижується через невдачу в головній справі, а її агентство тепер спеціалізується на пошуку загублених домашніх тварин.

Англомовний світ уже мав змогу стежити за певною традицією створення жіночих образів у жіночих детективних романах, коли український детективний жанр відродився через твори про розвідників, які діяли в різних тилах – фашистському, білогвардійському та бандерівському. Серед перших популярних творів – книги М. Далекого, Ю. Дольд-Михайлика, П. Загребельного та В. Земляка.

Значний внесок у розвиток пригодницької прози зробив М. Канюка. Розпочавши з документальних нарисів про розвідників, він

створив роман «Опівнічні стежки», що нагадує трилер. Головна героїня – розвідниця Ірина Кабардина – виконує складну операцію по знешкодженню шпигунського центру.

Паралельно розвивався український поліцейський детектив. В. Кашин створив цикл романів про підполковника Коваля «Справедливість – моє ремесло» (1969), об'єднаний морально-етичною проблематикою. Український детектив радянської доби здебільшого мав ідеологічне забарвлення, зображуючи злочинцями куркулів, націоналістів та осіб, пов'язаних з фашистами.

За цей час англomовний жіночий детектив уже пережив новий етап, який розпочався із появою американського «жорсткого» жіночого детективного роману. За спостереженнями Кляйн, першопрохідцем у цьому напрямі стала приватна детективка Гейл Галлахер – героїня романів «Я знайшла його мертвим» (1947) та «Акорд у багряноту» (1949), написаних під псевдонімом, який використовували Вілл Оурслер та Маргарет Скотт. Галлахер – смілива жінка, яка вправно володіє зброєю, шукає зниклих людей, часто ризикує життям під час перестрілок і розслідує вбивства.

Однак справжній прорив у жанрі стався на початку 1980-х років завдяки трьом видатним авторкам та їхнім героїням: Шерон МакКоун авторства М. Мюллер, В. І. Варшавські – С. Паретські та Кінсі Мілхоун – С. Графтон. Ці персонажі – незалежні, розумні жінки віком за тридцять, які працюють приватними детективами у міському середовищі. Їхній стиль розслідування далекий від традиційних «затишних детективів». Вони фізично сильні, впевнені в собі та досвідчені, вміють захищатися, користуються зброєю і, якщо потрібно, можуть вдаватися до крайніх заходів самозахисту. Їхні розповіді від першої особи розкривають жіночий досвід у протистоянні з патріархальними системами як злочинності, так і правосуддя, і, незважаючи на їхні успіхи в детективній справі, їхня вразливість інколи проявляється дуже яскраво. Спрямовуючи детективний жанр у нове, відверто феміністичне русло, Мюллер, Паретські та Графтон часто розглядаються як такі, що переписують чоловічу «кругу» традицію в контр-традицію, або, як припускає Гленвуд Айронс, фактично створюють нову традицію [9].

Жіноча «крута» традиція є частково феміністичною відповіддю на чоловічу «круту» літературу, але також багато чим завдячує попереднім жінкам-детективам. Виходячи на більш небезпечні вулиці та більш ризиковану територію, ці жорсткі приватні детективи відображають дорослішання колишніх сміливих «дівчат-детективів» на кшталт Ненсі Дрю. Вплив цих юних слідчих визнає М. Мюллер, яка називає Джуді Болтон джерелом натхнення для створення своєї жінки-детектива Шерон

МакКоун [13, с. 67–69] Вперше з'явившись у романі «Едвін у залізних черевиках» (1977), МакКоун працює штатним слідчим у сан-франциському кооперативі «Всі душі», а пізніше відкриває власне детективне агентство. Вона має корінне американське походження, ступінь із соціології та кілька романтичних стосунків. Серія романів М. Мюллер вирізняється своїм акцентом на тому, як гендер впливає на роль детектива, і очолює авангард письменників детективного жанру з подібними інтересами.

У 1982 році були видані другий роман про Шерон МакКоун і перші книги про Вікторію Варшавські та Кінсі Мілхоун, які заклали основу нового підходу до жіночої детективної літератури. Головна героїня роману «Тільки відшкодування» (1982), Вікторія Варшавські, є приватною детективкою, яка раніше працювала громадською захисницею в Чикаго. Вона розлучена, її батьки померли, а близької родини немає. Проте важливе місце у її житті займають дружні стосунки з жінками та жіноча спільнота. Завдяки своєму досвіду участі у феміністських політичних рухах, Варшавські часто бере справи, що пов'язані з протистоянням патріархальним інституціям, таким як церква, корпорації чи місцева влада. Водночас її розслідування часто зачіпають людей, з якими вона знайома. Їй доводиться стикатися з викраденням і насильством, брати до рук зброю, вбивати й чути закиди, що детективна робота не підходить жінкам.

Твори С. Парєцкі, які відзначаються переосмисленням традиційних маскулінних образів жанру «крутого детектива», як зауважує Л. Піч, також звертаються до спадщини британських письменниць 1920–1930-х років, зокрема Вірджинії Вулф [9]. Її роботи відображають вплив А. Крісті та Д. Сейєрс, описуючи жінок, які протистоять «вікторіанським уявленням про жіночність» [9].

Кінсі Мілхоун, головна героїня роману С. Графтон «А» означає «алібі» (1982), є приватною детективкою та колишньою поліцейською. Вона веде самотній спосіб життя, не має міцних зв'язків чи майна. У її житті інколи з'являються коханці, а стиль завершення її історій нагадує офіційні звіти про розслідування.

Кінсі розслідує злочини у вигаданому місті Санта-Тереза, Каліфорнія. Вона відома своєю прямою і вмінням тримати себе в руках, хоча іноді стикається з насильством і може сама вдаватися до радикальних дій, включаючи вбивство, коли це необхідно. У вступі до «А» означає «алібі» вона говорить: «Мені тридцять два роки, я двічі була у шлюбі, дітей не маю. Позавчора я вбила людину, і це сильно обтяжує мою свідомість» [7, с. 1].

Вона відчуває, що вбивство «зрівняло [її] із солдатами та

маніяками», і це викликає у неї занепокоєння [7, с. 209]. Однак найбільше значення для жіночої літератури має завершальна фраза основного тексту цього роману. Коли її колишній коханець, що став злочинцем і озброївся ножем, відкриває кришку сміттевого бака, де перелякана Кінсі Мілхоун ховається з готовою до пострілу зброєю, вона заявляє: «Я його застрелила» [7, с. 208].

Кінсі Мілхоун втілює феміністичну ідею протидії чоловічому насильству над жінками. Тематика насильства, яку Г. Айронс і Д. В. Робертс визначають як «почуття віктимізації, що прирівнює жінку-детектива до жертв убивств», стала важливим аспектом жіночої детективної літератури починаючи з 1980-х років [9, с. 67].

Анна Лі, молода детективка з творів Л. Коді, вперше вражає читачів на сторінках роману «Обман» (1980). Колишня поліцейська, вона працює в охоронному агентстві в Лондоні. Незалежна й активна, з інтересом до автомобілів, вона стикається зі складними виборами між кар'єрою та особистим життям. Однак її робота не обходиться без небезпек: вона стає жертвою нападу, потрапляє в полон і переживає фізичне насильство.

Наприкінці 1980-х і в 1990-х роках у жіночій літературі з'являються варіації жанру «крутого детектива». Наприклад, Джорджина Пауерс із серії Д. Денкс, описаної як «техно-нуар», розв'язує справи за допомогою комп'ютерних технологій. Її розслідування супроводжуються вживанням алкоголю, небезпечними ситуаціями та активним способом життя. Інший приклад – серія Д. Еванович про Стефані Плам, агентку зі стягнення застави, яка веде розслідування в Трентоні, Нью-Джерсі. Її методи, хоч і недосконалі, дозволяють їй досягати успіху, додаючи до сюжетів комічних елементів.

Феміністичний напрям «крутого детектива» залишається популярним. Персонажі таких авторок, як Мюллер, Парецкі та Графтон, продовжують розвиватися. Наприклад, героїня Мюллер, Ш. МакКоун, у 1990-х почала тривалі стосунки, а у XXI столітті вийшла заміж. Їхні твори надихнули створення нових серій, серед яких детективка Карлотта Карлайл Л. Барнс (1987) чи Кейт Бранніган В. Макдермід (1992).

У 1990 році П. Корнвелл відкрила новий напрямок у жіночій детективній літературі, представивши докторку Кей Скарпетту, судову патологиню та головну медичну експертку. Ця жінка є дуже розумною і після розлучення повністю присвячує себе професії. Впродовж розвитку сюжету вона зав'язує романтичні стосунки з Бентоном Веслі, який працює профайлером у ФБР. Також вона налагоджує співпрацю з Пітом Маріно – упередженим щодо жінок поліцейським, та опікується своєю племінницею Люсі, талановитою ІТ спеціалісткою. У романах детально

описуються процедури розтину, а Скарпетта не лише розплутує кримінальні справи, але й протистойть недосконалій системі правосуддя. Вона бореться з насильством проти жінок як на професійному, так і на особистому рівні, часто маючи справу з серійними вбивцями.

Схожу тематику судової експертизи розкриває серія книжок К. Райхе про доктора Темперанс Бреннан – судового антрополога. Перша книга серії «Вже мертва» вийшла у 1997 році. Події розгортаються здебільшого між Монреалем та Північною Кароліною, а сюжети базуються на реальному досвіді авторки, яка сама працювала судовим антропологом.

Зі зростанням публікацій у жанрі детективної літератури, написаної жінками, починаючи з 1980-х років, також розвинувся напрямок «гуманістичної детективної літератури» [9, с. 38]. Ця традиція відходить від жорсткого, вуличного стилю і ставить у центр психологію детектива та соціально-гуманітарні проблеми. Справи в таких романах резонують із сучасними проблемами, часто тими, що особливо турбують жінок, такими як домашнє насильство, аборти та жорстоке поводження з дітьми.

Серія Б. Нілі, що починається з «Бланш у бігах» (1992), про афроамериканку-детектива Бланш Вайт, яка працює хатньою робітницею, висвітлює расизм, з яким стикається Вайт. Серія американської авторки Е. Джордж, дія якої відбувається у Британії, зосереджується на групі персонажів, включаючи детективний дует інспектора Томаса Лінлі, аристократа, та сержанта Барбари Гейверс із робітничого класу, підкреслюючи усвідомлення Гейверс класових відмінностей. Другорядний персонаж у романі «Обман у його думках» (1998) Гейверс бере на себе головну детективну роль.

Значна жіноча присутність у детективній літературі ХХ століття також підсилювалася авторками (Н. Марш, М. Аллінгем, П. Хайсміт, Р.Рендел і М. Волтерс.), які не були відомі створенням жіночих детективних персонажів, але чий внесок у детективну літературу через чоловіків-детективів або психологічні кримінальні романи є безперечно важливим.

Жіноча детективна література ХХІ століття продовжує розширюватися у варіаціях та продовженнях піджанрів: залишаються популярними затишні історії про літніх жінок-детективів-аматорок, множаться жорсткі приватні розслідувачі, продовжують існувати академічні слідчі, процвітають історичні жіночі детективи, зберігаються судові експерти.

Три елементи, що переважають у жіночій детективній літературі ХХІ століття, – це збірні персонажі, проблеми материнства та насильство

проти жінок. Яскраво виражений образ самотньої жінки-детектива зустрічається рідше; часто жінки-слідчі входять до ансамблю персонажів, як Гейверс у романах Джордж або дві жінки-детективи в серії «Округ Грант» К. Слотер. Все помітнішими, відображаючи сучасні проблеми, стають детективи, які розмірковують про материнство. Детективна діяльність і материнство в літературі досі рідко поєднуються, хоча пропорційно більше чорношкірих жінок-детективів, ніж білих, є матерями. Проте, «діти не стоять на першому місці» і достатньо дорослі, «щоб подбати про себе в разі потреби», а інші люди допомагають з ними, коли детектив працює над справою [8, с. 165], як зазначає Н. Декюре про чорношкірих жінок-детективів, таких як Тамара Хейл, Марті Макалістер і Тереза Галловей, які всі вперше з'явилися в 1990-х.

Якщо для літніх слідчих початку XX століття та жінок-детективів жорсткого стилю 1980-х материнство було маргіналізованим, то для сучасних жінок-детективів воно, якщо не завжди центральне, то принаймні згадується. Детективи все ще рідко бувають матерями, особливо маленьких дітей, але безпліддя, незаплановані вагітності, викидні чи аборти розглядаються в таких творах, як «Дитяча любов» (2001) і «Безвірний» (2005).

Головною проблемою феміністичної детективної літератури залишається насильство проти жінок. Жінки є жертвами: їх захоплюють, гвалтують, вбивають, розчленовують, і в руках судових експертів розбирають на докази. Підкреслюючи насильство проти жінок, жіноча детективна література висловлює гендерний протест. Вона також піднімає гендерне питання: якщо навіть детектив зазнає насильства і нападів, чи можлива справедливість?

Письменниця К. Слотер у своїй серії «Округ Грант», яка почалася з роману «Сліпий погляд» (2001), мабуть, найкраще ілюструє тенденції жіночого детективу початку XXI століття. Серія поєднує піджанри: трохи жорсткого детективу, трохи судового, трохи поліцейського і, традиційно, події розвиваються навколо загадки. Романи К. Слотер зображують тандем двох жінок-слідчих: педіатра та судмедексперта Сару Лінтон, чий образ спирається на судові моделі, і поліцейську детективку Лену Адамс, яка має риси, притаманні персонажам жорсткого детективу.

Жінки не працюють безпосередньо разом, але вони пов'язані через начальника поліції Джеффри Толлівера: боса Лени і колишнього чоловіка Сари. Обидві жінки були згвалтовані, внаслідок чого Сара безплідна і, бажаючи стати матір'ю, планує усиновлення. Лена переживає повторні епізоди насильства, включаючи згвалтування та знущання з боку партнера. Ці жінки-слідчі виживають і розкривають злочини, але їхні сестри також стають жертвами насильства: сестра Лінтон втрачає дитину,

яку виношувала, після жорстокого нападу, а сестру Лени гвалтують і вбивають. Ці романи демонструють те, що для жінки-слідчої злочин – це не просто професійний інтерес, а ще й потік руйнівних емоцій.

Загадка є основним компонентом сюжету і в українському жіночому детективному романі, який зароджується та розвивається в руслі жіночої прози. Українська жіноча проза як повноцінне мистецьке явище сформувалась наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть. Серед визначних письменниць – М. Гримич, О. Забужко, М. Матіос, І. Роздобудько, Л. Романчук, Г. Тарасюк.

Їхні твори вирізняються надзвичайною жанровою поліфонійністю, поєднуючи ознаки соціально-психологічного, інтелектуального, фантастичного, документального, детективного та інших жанрів. Багато з цих жанрових форм є синтетичними та не мають усталених назв у вітчизняному літературознавстві.

Письменниці активно використовують термінологічні новації, запозичення, зокрема англіцизми та американізми, для позначення унікальних жанрових різновидів своїх творів.

Жіночий стиль мислення суттєво вплинув на розвиток українського детективного жанру. У творах сучасних письменниць («Літо психіатра» Л. Демської, «Імітація» Є. Кононенко, «Ескорт у смерть» І. Роздобудько) побутові елементи органічно поєднуються з філософічністю та універсалізмом. Про популяризацію жіночого детективу свідчать спеціалізовані видавничі серії: «Сірий кіт», «Авантюристка», «Інспектор і кава».

У сучасній українській літературі посилюється розвиток критичної літератури, представленої і жінками-дослідницями (Г. Бітківська, Н. Герасименко, М. Крупка та інші), і чоловіками (Я. Голобородько, А. Кокотюха). Науковці здебільшого класифікують українські жіночі детективи як масову літературу, спрямовану на задоволення читачього попиту. Зокрема, Г. Улюра у статті «Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу» (2007), характеризує видавництво жіночих детективів як прибутковий бізнес.

А. Таранова у дослідженні «Детектив очима жінки» (2007) здійснює гендерний аналіз детективного жанру та простежує еволюцію образу жінки-слідчої. С. Філоненко в монографії «Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр» (2011) розглядає детектив як «адреналіновий» жанр і виділяє такі його різновиди: власне жіночий детектив, феміністичний неонуар, іронічний та інтелектуальний жіночий детектив.

Незважаючи на активізацію критичного дискурсу, досі недостатньо дослідженими залишаються витоки українського жіночого

детективу. Передумови його формування можна простежити в двох площинах:

- чоловіча детективна література, яка стала підґрунтям для появи жіночого детективу;
- жіноча літературна традиція XIX – початку XX століття, представлена такими визначними письменницями: М. Вовчок та О. Пчілка, Леся Українка, О. Кобилянська, Н. Кобринська, К. Гриневичева, О. Теліга, Н. Королева, І. Вільде.

Жіночий детектив в Україні є невід’ємною частиною жіночої прози, яка має глибокі історичні корені та особливо яскраво розквітла в модерністську епоху. Дослідниця М. Крупка виокремлює комплекс соціокультурних передумов формування фемінного дискурсу в українській літературі [4, с. 145–151]. Передусім, це тривала система патріархального домінування в мистецтві, яка тривалий час придушувала жіночий творчий потенціал. Концепція фалогоцентризму, що базується на чоловічому раціональному мисленні та культурному традиціоналізмі, створювала додаткові бар’єри для самовираження жінок-письменниць. Вагомим каталізатором становлення фемінного дискурсу стало прагнення жінок до інтелектуального та творчого самоствердження, подолання явища маргіналізації. Значний вплив на цей процес справили західноєвропейські філософські ідеї А. Шопенгауера, Ш. Бодлера та Ф. Ніцше, які розширили горизонти світогляду українських письменниць. Принципово важливим був також процес моделювання в літературі повноцінного жіночого образу, представленого з внутрішньої перспективи самої жінки, що докорінно змінило традиційні літературні канони та наративні стратегії. Жіночий детектив постає не просто жанровою формою, а складним соціокультурним та мистецьким явищем, що відображає глибинні трансформації в українському літературному просторі.

Український жіночий детектив є багатогранним жанром, який умовно можна класифікувати за стилевими ознаками: науково-фантастичний, іронічний, інтелектуальний, соціально-психологічний, містичний та поліфонічний.

Роман А. Серової «Правила гри» (2000) вважається першим українським жіночим науково-фантастичним детективом. Твір розпочинається з класичного сюжетного прийому – головна героїня опиняється в лікарні з повною втратою пам’яті, що спочатку здається банальним літературним штампом. С. Філоненко в статті «Небезпечна, розумна і надзвичайно живуча» іронічно зауважує стандартність мотиву амнезії в літературі. Насправді сюжет виявляється значно складнішим: пам’ять героїні було пересаджено в мозок американського агента

спецслужб, яку постійно переслідують вбивці. Цей твір демонструє трансформацію традиційного детективного нарративу, поєднуючи елементи наукової фантастики, гостросюжетного трилера та жіночої прози.

Прикладом іронічного жіночого детективу є роман Н. Очкур «Учора і завжди» (2002), що підтверджено рішенням журі IV Всеукраїнського конкурсу «Коронація слова». Твір оригінально поєднує характеристики дамського роману та детективного сюжету. Головна героїня – киянка Рогніда Святко – постає типовою ідеалізованою особистістю, яка аналізує психологічні аспекти серії вбивств серед подруг. Авторка майстерно використовує іронію для зображення жіночої дружби, розкриваючи приховані сторони характерів персонажів. Іронічний детектив виконує приховану виховну функцію: не нав'язуючи відкритої моралі, він дозволяє читачеві зробити власні висновки про правильну та неправильну поведінку в складних життєвих ситуаціях. Твір виходить за межі простого розважального жанру, пропонуючи читачеві глибший соціально-психологічний контекст.

До інтелектуальних жіночих детективів належать романи «Крута плюс» М. Меднікової та «Імітація» Є. Кононенко. Перший твір розповідає про життєвий шлях жінки від посудомийки до королеви горілчаного ринку з захоплюючими сюжетними колізіями, а другий – це філософські роздуми про дружбу, нерівну любов та зраду в американському й українському суспільствах. Творчість Є. Кононенко викликає значний інтерес дослідників. Критики по-різному оцінюють її художню цінність. Р. Харчук вважає твори спрямованими на масового читача, Т. Гундорова називає їх «псевдо детективами», а А. Курков підкреслює вдале поєднання масової літератури з високою. Особливістю детективів Кононенко є унікальна формула розслідування. Головна героїня – мистецтвознавиця Лариса Лавриненко, яка покладається на інтуїцію більше, ніж на правоохоронців. С. Філоненко відзначає використання принципу «puzzle» – складання логічної схеми злочину з усіх деталей [5]. Письменниця свідомо трансформує класичні норми детективного жанру. Вона зосереджується не стільки на злочині, скільки на соціально-психологічних причинах, що до нього призвели. Детективна лінія часто поступається місцем філософським та побутовим проблемам, а любовний сюжет стає важливою складовою оповіді.

У 2004 році вийшов роман Д. Дідковської «Обіцяю не вбивати», який можна зарахувати до жанру жіночих соціально-психологічних детективів. Центральна тема твору – справжня жіноча дружба та помста. Головні героїні, Юлія й Наталія, є звичайними українськими жінками, які стикаються з типовими побутовими проблемами. Однак після вбивства

Наталії життя героїнь докорінно змінюється: Юлія перетворюється на жінку-борця, одержиму помстою, що змушує її діяти винахідливо й сміливо. Цей динамічний образ робить роман особливо захопливим для читача.

Один із новітніх зразків жіночого детективного роману – роман Л. Демської «Літо психіатра». Простота сюжету та мови одразу ж привертають увагу середньостатистичного читача. Авторка звертається до традицій української літератури, відправляючи головного героя, психіатра Андрія Левинського, у село, де він, замість відпочинку, долучається до розслідування. Обидві авторки акцентують увагу на звичайних людях у знайомих обставинах, зображуючи соціальну несправедливість, економічну нестабільність та бюрократичні перепони, з якими стикаються українці.

Окремо варто відзначити містичний піджанр жіночого детективу, що в українській літературі має риси химерного роману з елементами «чортівні» та фольклорних образів. Наприклад, у романі Наталії Тисовської «Три таємниці Великого озера» (2011) з'являється лісова істота – нявка. Сюжет зосереджений на житті успішних жінок, які досягають кар'єрних вершин і впливають на чоловіків. Проте присутність нявки відволікає увагу від розслідування, переміщуючи фокус читача на фольклорні елементи. Це демонструє прагнення авторки повернутися до традиційного українського світогляду, де містичні істоти здатні розв'язати проблеми.

Детективні романи І. Роздобудько, як і всі її твори, вирізняються поліфонійністю. У своєму інтерв'ю від 19 квітня 2007 року письменниця зазначила: «Якби був такий жанр – божевільня... Пишу так, як хочу, і про те, що хочу. Не обмежую себе» [3]. Початок ХХІ століття став періодом стрімких змін, що вплинуло на багатьох письменниць, які активно експериментували з жанрами, формою і змістом. Постмодерністські тенденції спричинили змішування жанрових ознак навіть у межах одного твору, що яскраво проявляється у творчості Роздобудько та її колег.

На початковому етапі письменниця шукала свій стиль і прагнула самоствердження. Її перший прозовий твір, детективний роман «Пастка для жар-птиці» («Мерці») (2000), став відповіддю на потребу заповнити нішу в українській літературі. Інтрига зберігається і в наступних творах авторки: психологічному трилері «Ескорт у смерть» (2002), авантюрному детективі «Останній діамант міледі» (2006) та в романі «Перейти темряву» (2010). Хоча Роздобудько іноді дистанціюється від ролі «детективістки», вона водночас зізнається, що їй подобаються різні жанри. Письменниця не лише не соромиться своїх детективних творів, але й вважає їх хорошим стартом для молодого автора.

Сучасна жіноча детективна традиція представлена постаттю Н. Довгопол, яка майстерно поєднує детективні інтриги з глибокою психологією персонажів. Її герої – складні та багатовимірні, а їхні переживання часто переплітаються з елементами пригод, фольклору й історії. Письменницький шлях Наталії розпочався ще у шкільні роки, але справжній успіх прийшов із романом «Шпигунки з притулку “Артеміда”». Ця книга, яка здобула другу премію на конкурсі «Коронація слова» у 2019 році, закріпила її статус однієї з провідних авторок у сучасній українській літературі. Інші відомі твори, такі як «Мандрівний цирк сріблястої пані», «Знайти країну амазонок» і «Вітязь і Вірлиця», демонструють її талант працювати в різних жанрах і для різних аудиторій.

Довгопол активно звертається до теми пригод і фольклорних мотивів, створюючи твори, що цікаві як дорослим, так і підліткам. Її книги вирізняються багатогранністю та здатністю залучати читачів до роздумів над складними питаннями, зберігаючи при цьому захопливий сюжет.

Жіноча детективна література переходила від вікторіанських авторок до богинь детективної прози ХХ століття, таких як А. Крісті, Д. Л. Сейсерс і Ф. Д. Джеймс, а потім і до бунтівних «помічниць», таких як С. Пареккі, С. Графтон і П. Корнвелл, жіноча та феміністська візії злочину стали чітко помітними нормами. Розквіт жіночого детективного письма та вигаданих детективів з початку 1980-х років, що охоплює такі стилі, як «затишний», «жорстокий», «судово-медичний» свідчить про продовження інновацій і процвітання жіночої традиції в детективній літературі. Український жіночий детектив з'явився тільки в ХХІ столітті, але розвивається на стільки стрімко, що вже має форми науково-фантастичного, іронічного, інтелектуального, соціально-психологічного, містичного та поліфонічного детективного романів.

Незважаючи на насильство, яке часто зображується доволі відверто, жіноча детективна література процвітає. Як показує історичний розвиток жіночого детективного жанру, жінки-слідчі – це набагато більше, ніж просто зміна чоловіків-детективів у детективному жанрі. Жіноча детективна література має власну генеалогію, характеристики та піджанри, і її майбутні прояви обіцяють бути цікавими.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галич О. Б. Містичне в англійському готичному романі. Особливості функціонування та специфіка дослідження. *Наукові записки КДПУ ім. В. Винниченка. Серія «Філологічні науки (Мовознавство)»*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. Винниченка, 2010. Вип. 89. № 5. С. 81–84.

2. Гуляк Т. Англомовний жіночий детектив: історія виникнення і розвитку. Spheres of Culture. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, 2015. Vol. XII. P. 138–147.
3. Інтерв'ю з Ірен Роздобудько. URL : <https://rozmova.wordpress.com/category/%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%D0%B1%D1%83%D0%B4%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%96%D1%80%D0%B5%D0%BD/> (дата звернення: 30.07.2024).
4. Крупка М. Гендерний дискурс у сучасній українській літературі. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне, 2000. Вип. IX. С. 145–151.
5. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років XX століття : монографія. Київ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. 156 с.
6. Bleiler E. Science-Fiction: The Early Years. Kent State University Press. 1990. 1024 p.
7. Grafton S. “A” is for Alibi. Thorndike Press Large Print Famous Authors. 1982. 245 p.
8. Healy J. The Rules and How to Bend Them. *Writing Mysteries : A Handbook by the Mystery Writers of America*. Writers Digest Books, 2002. P. 6–12.
9. Irons G. Feminism in Women’s Detective Fiction. Toronto : University of Toronto Press. 1995. 216 p.
10. Klein K. The Woman Detective. Gender and Genre. Urbana : University of Illinois Press, 1988. 282 p.
11. Knight S. Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2004. 240 p.
12. Kungl C. Creating the Fictional Female Detective: The Sleuth heroines of British Women Writers, 1890-1940. Jefferson, N.C. : McFarland&Co., 2006. 207 p.
13. Muller M. Listen to the Silence. New York: Grand Central Publishing. 2008. 304 p.
14. Reddy M. Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel. New York : Continuum, 1988. 172 p.
15. Slung M. Crime on Her Mind: Fifteen Stories of Female Sleuths from the Victorian Era to the Forties. New York : Pantheon Books, 1975. 380 p

РОЗДІЛ 9

Ірина МАЛИШІВСЬКА, Інна ЛІСОВСЬКА

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ: ВПЛИВИ ТА ПРОЯВИ

Екзистенціалізм в українській літературі формувався не лише як філософське обґрунтування людського існування, а й як відгук на культурно-історичний досвід, втілений у слові. Зіштовхуючись із питаннями самотності, невизначеності та боротьби за самоствердження, українські письменники прагнули показати людину, яка хоча й була загнана у вузьке коло особистісних та суспільних викликів, намагалась протистояти тиску та подекуди вести боротьбу заради боротьби. Унікальне обличчя українського екзистенціалізму постає на перетині індивідуальних переживань та колективної пам'яті, в ньому помітні риси європейських мислителів у сукупності з пережитим самотнім досвідом. Дослідження Ю. Бойка, І. Василюшина, М. Гірняк, О. Галети, І. Девдюк, І. Куриленко, В. Мельника, Н. Михайловської, І. Малишівської, Л. Назаревич, С. Павличко, Л. Тарнашинської, В. Шевчука, Ю. Шереха, Ж. Ящук та ін. переконливо доводять, що творам українських авторів (В. Домонтовичу, Ю. Косачу, В. Підмогильному, Є. Плужнику, В. Стусу, В. Шевчуку, М. Хвильовому та ін.) близькі такі типологічні риси екзистенціалізму, як усвідомлення абсурдності світу та розчарування в ньому, самоусвідомлення, визначення власного призначення й місця в хаосі буття, прагнення до внутрішньої свободи.

Наведений перелік авторів та науковців далеко не повний, адже перебуваючи у тісній ізоляції радянського режиму, а пізніше під впливом російськомовного культурного контексту, українська літературно-критична дискусія до тепер продовжує набувати свіжих обрисів, відкриваючи нові імена та переосмислюючи знані твори, зважаючи на актуальні лінзи сьогодення.

Якщо говорити про загальний ментальний рівень українського суспільства, то серед інших світоглядних характеристик національної свідомості називають «екзистенційно-межове» світовідчуття та «кардіоцентризм» у сприйнятті буття загалом [3]. У роботі «Філософія українського буття» дослідники зауважують, що «...українська традиція філософування орієнтована на людину та власне екзистенційні цінності» [7, с. 6]. Одностайною є думка про те, що проектування філософських орієнтирів на літературне поле відбулось в Україні завдяки Г. Сковороді,

який одним із перших в історії українського письменства порушив проблему екзистенції, обстоюючи принципи самоцінного людського існування у світі абсурду, самопізнання достеменного Я через глибини кардіоцентризму [20, с. 318]. У байках, філософських трактатах, притчах, діалогах Г. Сковорода утвердив екзистенціальний ідеал, говорячи про автономне проживання людини у ворожому їй світі, яке орієнтоване на самопізнання [8, с. 72]. Зосереджуючи свої думки на внутрішньому бутті людини, мислитель вважав, що тільки через осягнення власного буття можна зрозуміти інших. Традиції самопізнання людини Г. Сковороди знайшли продовження у «філософії серця» П. Юркевича (1826–1874), орієнтованій на пошук відповідей у духовному началі кожної особистості. У численних працях [46] український філософ культивував ідею порятунку від самознищення та деморалізації у зверненні до вищих, нематеріальних цінностей, які індивід може віднайти через віру в Бога.

Н. Михайловська зазначає, що передумовою українського екзистенціалізму стало екзистенційне філософування XIX століття, яке відображене в творчості видатних українських письменників-філософів (П. Куліш, Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка, П. Юркевич). Називаючи їх «трагічними оптимістами», авторка пропонує своє розуміння екзистенційного філософування, яке трактує як «творчий аналіз проблем буття людини в «межових» життєвих ситуаціях, який відтворює трагічний стан особи, суспільної групи або суспільства загалом і болісно шукає шляхи виходу з проблеми» [24, с. 13]. Такі міркування та висновки видатних митців в українському культурному просторі набули особливої актуальності лише в 20-х роках XX століття, коли вітчизняне письменство зазнало суттєвих змін: письменники надають своїм творам нового забарвлення, досліджуючи внутрішній світ людини через його протиставлення зовнішнім обставинам. Вони не лише аналізують і критикують, а й співчують людині свого часу, розкриваючи її суперечливу природу на початку XX століття [22, с. 107]. Для нового покоління авторів однією з підвалин формування творчої парадигми стала пропагована Г. Сковородою та П. Юркевичем ідея про духовність та беззаперечну наявність божественного начала в людині. Зосередженість на святості людської душі тісно пов'язана з культом родини, де міцність сімейних зв'язків та пошана до традицій виступали важливими чинниками досягнення внутрішньої гармонії. Саме тому на сторінках творів розрив відносин між братом та сестрою, дітьми та батьками тощо стає однією з причин, що провокують внутрішні поневір'яння героїв.

Прагнення молодого покоління українських письменників початку XX століття вирватись із лещат традиційної стилістики та

відкрити нові аспекти людського буття наштовхнулось на різке несприйняття з боку влади, яка розглядала ці твори як загрозу для існуючого ідеологічного порядку, що прагнув контролювати та формувати кожен аспект життя громадян. Літературна дискусія 1925–1928 років сприяла появі таких організацій, як ВУСПП і «Молодняк», які були покликані охороняти державну ідеологію та перешкоджати поширенню «небезпечних» ідей.

Тяжіння творчої молоді до проблем екзистенційності можна розцінювати своєрідною реакцією на тогочасні суспільні події: згідно з екзистенціалістськими вимірами такі умови поставали як абсурдні, адже будь-яке вільнодумство вважалось злочином. Людина була змушена існувати в умовах, що обмежували її вибір і позбавляли найціннішого – свободи. У ситуації всезагального гніту ідея ворожості світу щодо особистості втілюється через зображення тоталітаризму – явища, що формує процес відчуження від реальності, в умовах якої «життя людини від народження розгортається як потрапляння в систему розставлених пасток уже через сам факт її належності до українства» [4, с. 64].

Репресії, фізичне та моральне придушення національної ідеї послужили каталізатором, який швидше, ніж у континентальній Європі, збурих прогресивний дух інакодумства, виражений у літературі мотивами свободи, відчуженості, пошуку. Персонажі творів помічають недосконалість буття, страждають від несумісності особистісних прагнень та загальноприйнятих правил поведінки, намагаються шукати відповіді на одвічні питання щодо сенсу власного існування. При цьому, як зауважує І. Девдюк, «попри визнання марності зусиль», вони «плекали надію на відродження української державності, а власну свободу розглядали невіддільно від ідеї вільної й незалежної України» [9, с. 101]. У творчому доробку таких авторів, як В. Домонтович, В. Підмогильний, Є. Плужник чітко простежуються основні модуси екзистенціальної естетики: ясперівська теорія «межових ситуацій», сартрівська діалектика «Я» та «Іншого», тлумачення абсурдності людського існування А. Камю тощо, і це при тому, що пік популярності цього явища в Європі розпочався на десятиліття пізніше [16, с. 1–2]. На думку В. Шевчука, ідеї екзистенціалізму «вitalи тоді в повітрі» [40, с. 356], а «філософування на абстрактні теми, – як зауважує С. Павличко, – виявилось єдиним способом говорити правду» [26, с. 398].

До класичних зразків літературного екзистенціалізму В. Шевчук відносить твори В. Підмогильного «Остап Шаптала» (1921), «Місто» (1928), «Невеличка драма» (1930), «Повість без назви» (1934) [40, с. 354]. Так, екзистенціалістська спрямованість повісті «Остап Шаптала» закодована вже в самій назві твору, адже наштовхує на думку про те, що

мова йтиме про одну людину, у якої «загострене розуміння абсурду утилітарної дійсності з її нівелюванням людської самоцінності й неповторності» [9, с. 310]. Екзистенціалістська парадигма повісті простежується на двох рівнях: перший – це постать самого героя, який відображає філософське бачення автора «людини у пошуку», що хоче звільнитися від тягара повсякденного нудного життя; другий – це схематично-умовна дійсність плинності буття молодого інженера, яка служить тільки приводом для філософських розмірковувань над проблемами людського існування, у першу чергу життя і смерті. Відразу до життя – лише тло, поштовх для порушення глибинних проблем. Водночас цей мотив є семантично-світоглядним ядром, від якого відходять всі інші лінії роману, кожна з яких представляє певну ідейну концепцію. На думку О. Галети, загальна модель екзистенціалістського роману простежується в тому, що «дійство відбувається у внутрішньому світі героя, тобто, «людина» подається через «галерею» окремих персонажів, кожен з яких демонструє певний тип сприйняття світу і себе в ньому, а також реакції на світ. Окремі образи скидаються радше на символи, аніж характери, сама розповідь набуває притчового звучання» [12, с. 14].

Спільним топосом творів «Невеличка драма» та «Місто» В. Підмогильного постає міське життя, яке, згідно з поглядами екзистенціалістів, уособлює абсурд буття. У «Місті» увага зосереджена на сприйманні світу як абсурдної комедії, де довкілля є зайвою декорацією. Лімінальність зображуваних подій у творах ставить персонажів перед вибором, за яким визначається їхня спроможність до сприйняття буття у проявах соціальної чи особистісної несправедливості. Найчіткіше, на нашу думку, класична для екзистенціалістів порогова ситуація висвітлена в «Місті», де для головного героя Степана Радченка, вихідця з села, місто зі своїми спокусами та закликами стає ареною боротьби внутрішніх сил. Герой проходить довгий шлях, початок якого позначений зневагою до чужого оточення, а кінець – переосмисленням свого місця в бурхливому вирі абсурдних подій, порятунком з яких він знаходить у творчості. Подібний вихід для себе знаходить і протагоніст роману Ж.-П. Сартра «Нудота» Антуан Рокантен, але для француза творчість – це засіб «виправдати своє існування», для В. Підмогильного – це спосіб врятувати душу від морального занепаду.

У «Невеличкій драмі» усі центральні сцени відбуваються в замкненому просторі маленької комунальної кімнати головної героїні Марти. Дівчина зовсім позбавлена особистого простору, все в її житті нероздільно пов'язане із сусою та непотрібною метушнею. Така художня щільність простору роману дає письменнику можливість дослідити найдрібніші коливання людської душі. Ю. Шерех, зауважуючи

специфічну камерність роману, яка, на його думку, нагадує п'єсу Ж.-П. Сартра «За зачиненими дверима» (1944), називає «Невеличку драму» «передекзистенціалістичним твором» [44, с. 340]. Наявність роздумів над чисто фізіологічним існуванням людини, детальні описи процесів, що відрізняють живу матерію від неживої, споріднюють «Невеличку драму» з «Нудотою» Ж.-П. Сартра, де автор, послуговуючись натуралістичними порівняннями, говорить про місце людини в чужому для неї світі. Попри ідейну спорідненість з екзистенціалізмом, все ж, як вважає Ю. Шерех, у творі відсутня ідея втручання в життя, незважаючи на його гідь і приреченість, що вважається головним у світогляді екзистенціалістів [44, с. 340].

Останній твір В. Підмогильного «Повість без назви» побачив світ лише у 1988 році. На думку одного з дослідників творчості митця В. Мельника «“Повість”, як ніякий до цього твір В. Підмогильного, пронизана філософією екзистенціалізму, що для письменника, очевидно, виявилася найглибшою можливістю виразити тогочасне людське життя» [23, с. 347]. Зокрема, чітко простежується ідея абсурду, яку виражає головний персонаж фізик Анатолій Пашенко. Досліджуючи людське життя, герой доходить висновку не лише про випадковість існування людини в реальному світі, а й про його непотрібність. Як і французькі екзистенціалісти, В. Підмогильний бачить стимул до справжнього існування у таких відчуттях, як страх, тривога, нудота, нудьга, які слід сприймати не у фізіологічному розумінні, а саме в екзистенціальному. Зв'язок між французьким варіантом екзистенціалізму та вираженням абсурдності у «Повісті» проводить В. Шевчук, але розглядає його ширше, залучаючи для глибшого розуміння ліричного героя Г. Сковороди. В українського «мандрівного філософа» герой приходить в сад і ловить птаха, якого ніколи не піймає. У В. Підмогильного Городовський у величезному місті шукає незнайому жінку, яка справила на нього мимохідь велике враження, хоч добре знає, що ніколи її не знайде. У А. Камю Сізіф через зневагу до богів, ненависть до смерті, спрагу до життя приречений займатися справою, якій немає кінця [40, с. 362]. У всіх трьох випадках абсурдність лежить на поверхні людських вчинків, саме вона є тим гвинтиком, що рухає машину людського існування.

В означеному руслі не менш важливе місце займає творчість Є. Плужника – однодумця і близького друга В. Підмогильного. Наукові розвідки, присвячені художній спадщині письменника здебільшого стосуються його поетичного доробку. Уваги заслуговують напрацювання Г. Токмань [37] та Ж. Ящук [47], які відзначають спорідненість екзистенціалістських ідей з поетичними настроями автора. У доробку Є. Плужника лише один прозовий твір – роман «Недуга» (1928), який

поряд із «Містом» В. Підмогильного вважають яскравим взірцем урбаністичної прози. Головна ідея роману полягає в розгляді екзистенціальних питань буття крізь призму кохання. Використовуючи романтичні уподобання героїв, автор закликає читача замислитися над сутністю людського існування. Так, один з основних персонажів твору Іван Семенович Орловець, закохавшись в оперну співачку Ірину Завадську, намагається позбутись цього почуття, тому що воно не вписується в морально-етичні рамки поведінки радянської людини. Пристрасті, котрі вирують у його душі, провокують зародження так званої «недуги», складовими якої є самотність, відчуження, страх і підсвідоме розуміння абсурдності та плинності життя. Однак Іван не є повністю екзистенціалістським героєм, оскільки не прагне до розуміння вищезгаданих істин, а радше тікає від них. Життєва філософія ще одного персонажа роману Сквирського є цілком співзвучною з однією з основних тез екзистенціалізму – існування передусє сутності. У його розумінні людина сама творить себе, а тому ніхто й ніщо, крім самої людини, не може досягнути та реалізувати її сутність. Таку життєву позицію Сквирський сповідує і в коханні, а тому, розуміючи, що однією з сутностей жінки є свобода вибору, їде з міста, цим самим даючи їй можливість самій зробити вибір. Автор вводить мотив від'їзду героя не тільки як спосіб перевірити силу почуттів закоханих людей, але й як своєрідну втечу від абсурдної навколишньої дійсності, котра всіма силами намагається придушити справжню свободу людського «Я».

До когорти митців, які своєю творчістю кинули виклик суспільній ідеології початку ХХ століття, можемо зарахувати також М. Хвильового, автора численних новел з глибоким онтологічним наповненням. Найбільш знаковою в контексті нашого дослідження є новела «Повість про санаторійну зону», що разом з іншими («Я (Романтика)», «Пудель», «Лілюлі», «Сентиментальна історія») увійшли до другого тому творів письменника, який побачив світ 1928 року. Сучасний дослідник Ю. Безхутрий, аналізуючи творчість М. Хвильового, відзначає, що автор «порушує проблеми буття людини у світі, що переживає духовну кризу. Здебільшого це екзистенційні проблеми вибору, який має здійснити особистість у безнадійно-трагічному світі, і ризику рішення, що може призвести (і найчастіше призводить!) до катастрофи» [2, с. 74]. Заявлений стан катастрофічності, гострого переживання непотрібності та зайвості стають домінуючими мотивами новели «Повість про санаторійну зону». Завдяки генію митця, зауважує Н. Михайловська, «ми бачимо душі покоління 20-х, що трагічно переживає крушіння ідеалів» [24, с. 167]. Обмежений простір зони постає перед читачем на зламі уявного та реального, оскільки письменник із перших рядків твору

створює подвійну дійсність, що сублімує спостереження хворої авторки щоденника й цілком реальні картини повоєнної дійсності 20-х років XX століття. Поряд із проблемами, безпосередньо пов'язаними з конкретною соціально-політичною постреволюційною дійсністю в Україні, у новелі чільне місце посідають проблеми онтологічні, екзистенційні [2, с. 115]. Вони ілюструються крізь рефлексії персонажів твору, одні з яких, копаючись у собі через незадоволеність існуючим буттям (анарх, Хлоня), вдаються до самогубства, а інші, навпаки (Майя), шукають виправдання та живляться зневірою оточуючих. «Повість про санаторійну зону» демонструє авторську концепцію безвиході, в якій опиняється людина, що усвідомила примарність зовнішніх ідеалів, але ще не виплекала ідейного стержню боротьби та протистояння.

Умовно розвиток української екзистенціалістської прози можна пов'язати з 1945–1948 рр., періодом діяльності МУРу (Мистецького Українського Руху), який об'єднав письменників-емігрантів у Німеччині, що прагнули відродити вільний голос української літератури. Фундаментальною для теоретичного осмислення українського літературного екзистенціалізму була промова, виголошена Ю. Шерехом на Третньому з'їзді МУРу у 1948 р.: «Ми у вищих проявах нашої духовності вже самі творимо явища, паралельні зі світовими. Ми маємо свій, із свого кореня, не з чужих впливів і не порядком наслідування зрослий екзистенціалізм, сюрреалізм і інші стилі сучасного світу» [45, с. 16]. На думку Ю. Шереха, яскравим підтвердженням існування українського екзистенціалізму став вихід у світ повісті Ю. Косача «Еней та життя інших», яка розцінювалася варіантом світового, зокрема французького екзистенціалізму, з притаманними йому національними джерелами. Правда, пізніше цей факт був розглянутий С. Павличко дещо в іншому ключі. Не зовсім погоджуючись із твердженням Ю. Шереха, вона наводить статтю Р. Марксмена, суттєвим пунктом якої є критика екзистенціалізму за неспроможність розв'язати кардинальні філософські й духовні питання та штучність його можливих українських варіантів. Таким чином дослідниця прагнула привернути увагу до того факту, що екзистенціалізм став одним із пунктів конфлікту, в якому, з одного боку, виявлявся інтерес до цієї філософської доктрини й літературної практики, бажання інтегрувати її у свій дискурс, а з іншого – висувалася ідея про те, що екзистенціалізм – доктрина чужа, до українства безвідносна й у цілому сумнівна [27, с. 327]. Сама ж дослідниця, як і більшість науковців (І. Васишин, О. Галета, В. Мельник), котрі вивчали творчу спадщину В. Домонтовича, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Хвильового, схиляються до першого твердження, ба більше – вони доводять, що твори вищезгаданих авторів є

задокументованим підтвердженням реального зародження екзистенціалістської прози в Україні.

Романи членів МУРу «Доктор Серафікус» (написаний 1928–1929 рр., виданий 1947 р.), «Без ґрунту» (1948), повість «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» (1940) В. Домонтовича (В. Петров), а також «Еней та життя інших» (1948) Ю. Косача підтверджують активну зацікавленість письменників-емігрантів філософією екзистенціалізму. Ідеї популярного світогляду знайшли вираження не тільки на сторінках названих творів, але й розглядались у теоретичних працях письменників, серед яких «Екзистенціалізм і ми» В. Домонтовича, «Театр екзистенціалізму» Ю. Косача (1947). Ю. Косач, зокрема, досліджує проблеми впливу філософської системи сартризму на розвиток європейської драматургії та театру. Автор говорить про доцільність використання українською драматургією європейських надбань: «Сміливість і оригінальність у проблематиці, ставлення руба актуальних питань доби на кін, наполегливість у шуканні нових, але зв'язаних з нашою світовою традицією форм, – це те, чого нас може навчити театр екзистенціалізму як один з передових загонів у боротьбі за новий стиль у театрі» [15, с. 9]. Об'єктом теоретичного осмислення в статті «Екзистенціалізм і ми» В. Домонтовича стали такі важливі проблеми екзистенціалізму, як «свобода вибору», «автентичність», «втеча від себе», «життя на узбіччі» тощо, які становлять основу «модерного інтелектуалізму, абсолютно позбавленого традиційної романтики» [цит. за: 16, с. 8].

Даючи оцінку теоретичним працям письменників МУРу, С. Павличко підкреслила прогресивність настроїв та неупередженість у сприйманні провідних європейських ідей, при цьому акцентувала на варіанті екзистенціалізму В. Петрова, який «передбачав і стверджував відповідальність письменника» і «який чесно і трагічно аналізував людське існування» [27, с. 329].

Повість «Самотній мандрівник прямує по самотній дорозі» В. Домонтовича з перших рядків сигналізує про зосередженість письменника на проблемах самотності та відчуження, які посідають центральне місце у філософії екзистенціалізму. У творі представлений короткий біографічний опис життєвого шляху знаного митця Ван Гога. Його приреченість у суміші з інтелектуальним генієм, що межував з божевільям, спровокували неприйняття та постійний пошук себе. Марта Хороб звертає увагу на метафоричну близькість між «мандрівником» українського автора та «Сізіфом» А. Камю, адже, як і Сізіф, Ван Гог кожного разу шукає можливості знайти себе, свою сутність, долаючи при цьому шлях поневірянь та випробувань. Проте, зауважує дослідниця, Сізіфові страждання мотивуються карою богів, тоді як випробування Ван

Гога є його власним екзистенційним вибором [38, с. 193].

Соломія Павличко у передмові до видання 1999 року, називає романи Домонтовича («Без ґрунту», «Доктор Серафікус») інтелектуальною провокацією [28, с. 4], цей термін якнайкраще демонструє ту гаму відчуттів, яка охоплює при бажанні збагнути прочитане. Автор грає з читачем, захоплює, відштовхує та надихає одночасно. Його герої прямо або частково пов'язані з інтелектуально-мистецьким світом. Це люди, в яких бачення проблем сучасної людини суголосне з модерністським світовідчуттям, а відповідно й з візіями самого автора. Увага до художніх деталей в романах Домонтовича – це один із способів зазирнути за ширму інтелектуальної гри автора, яку він вміло веде, знаходячи вдалі напівтони, щоб розповісти про ціле. Саме на протиставленні предметно-об'єктивного та духовно-суб'єктивного художніх світів, пропонуємо поглянути на деталі у романах «Без ґрунту» та «Доктор Серафікус». Промовистою в цьому аспекті є сцена з роману «Доктор Серафікус», коли до Комахи без попередження приходить Тася. Він боїться, що вона відкриє шафу й побачить безлад, який там панує: «брудні рушники, кинені сорочки, зім'яті комірці, черевики, штани – усе перемішане в одну неохайну купу й притрушене нафталіном» [10, с. 195]. Припускаємо, що таке нагромадження речей символізує сум'яття, яке переживає Комаха від присутності Іншого на своїй території. Він – відлюдник, людина-тінь, людина, яка боїться власної свободи й фактично на неї не здатна. У його кімнаті панує задуха, спертий запах, але він відмовляється відчиняти вікно, щоб не дозволити шуму з вулиці заповнити кімнату. Екзистенційний страх свободи, неспроможність відчутти себе вільним перетворили Комаху на людину, «яка не здібна була звільнитись від свого традиційно-примітивного існування й визволити себе від самого себе» [10, с. 237]. Не дивно, що його кімната «справляла враження нежилої, а речі й меблі – сторонніх і випадкових, ніби випадкова людина оселилась в порожній засміченій кімнаті, номері третьосортного готелю» [10, с. 192]. Подібне нагромадження подробиць зустрічаємо сторінках «Без ґрунту». Ростислав Михайлович, протагоніст твору, розповідаючи про екстравагантного художника Степана Линника, згадує про інтер'єр його помешкання, наповненого всіляким мотлохом, яке той скуповував в антикварних крамницях: «Безладний хаос речей заповнював великі кімнати його помешкання [...] разом з порожньою кліткою для папуги, колекцією писанок, сільською полив'яною мискою, кавалерійським сідлом, у нього були й коштовні антикварні дзигарі, рідкі «цибулини», різні годинники, але всі вони не ходили. Він ніколи не заводив їх» [11, с. 225].

Поряд із таким хаосом речей, з'являється одна промовиста деталь

– годинник, а точніше його відсутність. Для Линника час не мав значення, він вважав зайвим орієнтуватись на те, що мало практичну цінність. Образ Линника – це метафоричне бачення автора митця, який перебуває в постійному пошуку. Визнання його таланту не приносить задоволення, а навпаки – штовхає до нових заперечень. Фактично, Линник – це бунтівна людина, яка протистоїть і тому, що її оточує і тому, що є всередині. Він нехтував соціальними правилами та нормами, не чистив черевики, не дбав про зовнішній вигляд, ігнорував потреби інших (приходив в гості серед ночі, спілкувався тільки тоді, коли хотів сам тощо). Абсолютна зовнішня свобода, перетворившись на анархічне існування, не змогла дати внутрішнього заспокоєння. Мистецтво, яке він практикував до знемоги, не врятувало його від нього самого. Символічною є і смерть Линника, достеменно не відомо, чи це було самогубство, чи випадковість: «Чорний профіль човна, подібного на труну, чітко викреслювався на червоножовтій поверхні плаского моря. Він веслував, ритмічно нахилиючись, підіймаючи й занурюючи весла в розплавлену рідину золота [...] Линник склав весла. Він підвівся. Він випростався. Він розкрив руки. З берега це була як дрібна риса чорного хреста. І тоді...Хтозна...можливо похитнувся човен, можливо...Линникового трупа так і не знайшли» [11, с. 241].

Окремою деталлю, яка підкреслює інакшість і Линника, і Комахи-Серафікуса, їхнє відчуження від зовнішнього світу з прийнятими нормами, є ковчій (кілок), яку перший ніс перед собою, виставивши вперед, як сліпець, а другий розмахував, як паличкою диригента: «Так ходять п'яні, божевільні, музиканти – люди, що звикли до повної самоти. На вулицях – так само, як і в мріях своїх самотніх, відокремлених кімнат» [11, с. 255] Звісно, таку незначну подробицю можна було залишити поза увагою, але сам автор через свого протагоніста Ростислава Михайловича не втомлюється нагадувати читачеві, цитуючи англійського критика XVII століття Джеймса Босвелла, «що одірваний гудзик на сурдугі поета скаже далеко більше про його творчість, ніж читання всіх його поем» [11, с. 316]. Тому, на наш погляд, саме така дрібниця символізує замкнутість та самотність персонажів-інтелектуалів, які перебували поза межами зовнішнього буття.

Екзистенційні стани тривоги, нудоти, втоми, які раз по раз переживають герої, незмінно супроводжуються відповідним пейзажним чи інтер'єрним тлом. Це, до прикладу, можна спостерігати в сцені, коли Ростислав Михайловичем їде в поїзді до Дніпропетровська: «Біль, ніби голкою щось царапнуло серце, і глуха *тривога* охоплює мене. Я відчуваю, що щось немов назавжди загублено і натомість не знайдено нічого. [такі відчуття виникають на фоні невтішних краєвидів – М. І.]

Серед порожніх берегів тече оголена ріка. Пласка й безбарвна вона здається *нудною* й вимученою вигадкою дадаїстичного поета. Не ріка лише *труп ріки*. *Мертвий плін* нерухомої рідини. [Курсив мій – М. І.] *Схематизований кресленник* з підручника географії» [11, с. 173–174].

В іншому епізоді, перебуваючи в місті, персонаж переживає контрастну зміну відчуттів. Спершу його огортає спокій, він відчуває насолоду від запахів ранкового міста, та згодом в око впадають цілком протилежні візії, як-от: *«похмура тінь* недобудованої кам'яниці, *чорні провалля* віконних щілин, *темноцегельний кістяк* стін, бляшаний дах, що іржавіє, повиснувши на *оголених ребрах* перекриття <...> *руїна, химерна згадка* нездійснених передбачень, чорна і глуха пуста, нужник для перехожих, притулок в закутках сутенерів, між горбатими купами сміття, для повій, волоцюг і безпритульних [і Ростислав Михайлович відчуває – М.І.] внутрішню *тривогу*. *Страх*, немов у людини, що стоїть на краю безодні» [Курсив мій – М. І.] [11, с. 214].

У романі «Доктор Серафікус» Домонтович на перше місце висуває трагізм та абсурдність існування людини, що реалізовувалась через внутрішню й зовнішню самотність. Схожу тему простежуємо і в «Невеличкій драмі» В. Підмогильного, де протагоністом є вчений, заглиблений у власний світ ілюзорних ідей. Ці ідеї приречені на поразку, оскільки повністю приглушують усе чуттєве й почуттєве. І Славенко («Невеличка драма»), і Комаха («Доктор Серафікус») є прикладами краху раціонального, що доводить неможливість та абсурдність життя людини у віртуальному світі. Герої творів Вадим Васильович («Еней та життя інших»), Комаха («Доктор Серафікус»), Ростислав Михайлович («Без ґрунту») – люди, які втратили ґрунт, тобто сенс у житті. Вони підмінили його різними теоріями, що привели їх у замкнений світ ілюзій, де розуміння власної неспроможності стає трагедією, а бажання вирватись – нікчемною спробою обезсиленого «Я». Саме в так званій проблемі «безґрунтярства» І. Василишин вбачає спільну екзистенціалістську рису творів Ю. Косача та В. Домонтовича, коли втрата ґрунту – це усвідомлення абсурдності буття, страх перед неминучістю, самотність, зневіра й відчай, що призводить до заміни реального світу віртуальним [5]. Разом із тим герої є самодостатніми особистостями, котрі кожен по-своєму намагаються або втекти від абсурдності світу, або знайти вихід, тобто перебороти абсурд життя й повернути собі відчуття гармонії.

Проблеми «втрати ґрунту» торкається в дослідженнях Н. Лисенко-Ковальова (дисертація «Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм»). Називаючи центральною проблемою екзистенціалізму Ю. Косача все те ж безґрунтярство, вона пов'язує його з усвідомленням українською

еміграційною людиною свого відчуження, вигнання з рідної землі, становища перекотиполя. Екзистенціалістську парадигму твору Ю. Косача, окрім суттєвих ознак двоплановості оповіді та прикметності розглянутих екзистенціалістських понять свободи та абсурдності, формують наявні у творі чіткі посилання на філософію екзистенціалізму, які вводяться у формі монологів одного з персонажів. Він є виразником настроїв еміграційної інтелігенції, називаючи український еміграційний екзистенціалізм песимізмом активності, світоглядом, що постає у ситуації, коли мало надії, але коли наявність волі є достатньою для звершення цілого життя людини [18, с. 16].

Суттєва відмінність між екзистенціалізмом 20-х років та екзистенціалізмом періоду МУРу полягає в тому, що В. Підмогильний чи Є. Плужник вводили ідеї екзистенціалізму інтуїтивно, не намагаючись при цьому виокремити філософське підґрунтя своїх творів, тоді як Ю. Косач цілком свідомо не тільки акцентував його основні категорії в ідейному наповненні прози, а й спробував дотримуватись певної структурної схеми у побудові твору, що дуже схожа на «Нудоту» Ж.-П. Сартра. Таке захоплення екзистенціалізмом було цілком органічним явищем, адже саме в цей період, тобто після Другої світової війни, ця філософія набула поширення у світовому масштабі, і письменники-емігранти, звісно, не могли залишитись осторонь.

Віра Агеева, дослідниця й інтерпретаторка творчості Ю. Косача, вважає повість «Еней і життя інших» «<...> твором життєрепетно ідеологічним і сучасним у сенсі його пов'язаності з філософськими й ідейними шуканнями мурівської доби <...>». Вона називає її «<...> цікавою у представленні множинності позицій і ціннісних орієнтирів, жодна з яких не переважає інших... Тому в контексті повісті можна говорити про неможливість будь-якого остаточного судження про людину <...>» [31, с. 10–14]. У творі Ю. Косача «Еней і життя інших» одного з персонажів, Вадима Васильовича, охоплюють так звані «з'яви», котрі дещо нагадають напади «нудоти», що переслідували сартрівського Антуана Рокантена. Типологічна спорідненість станів «з'яви» і «нудоти» полягає в тому, що саме в такі моменти герої відкривають для себе світ речей, який не залежить від суб'єкта. За Сартром, визнати абсурдність буття – означає внести у природний світ особистісний елемент, здобути повну свободу.

Ще однією знаковою подібністю між «Нудотою» Ж.-П. Сартра й твором «Еней та життя інших» Ю. Косача, котра оприявнює екзистенціалістську парадигму повісті українського прозаїка, є місце протагоністів в образній системі творів. В обох зразках головні персонажі є носіями філософських ідей авторів, але в Ж.-П. Сартра оповідач та головний герой – це одна людина (молодий інтелектуал Антуан

Рокантен), а в Ю. Косача оповідач (письменник-емігрант Вадим Васильович) виступає також і стороннім спостерігачем, котрий, хоч і втягнутий у вир навколишніх подій, все ж не є абсолютним носієм авторських думок, проте через призму його екзистенції читач оцінює дійсність. Функцію висвітлення авторської позиції беруть на себе й другорядні персонажі твору, наприклад, екзистенціалістську концепцію свободи людини Ю. Косач декларує устами професора Кравчука: «Наперекір усьому – людина вільна. Людина сама відповідає за свою долю, б'ючись із життям, з його прикритим, недоречним фатумом часової обмеженості, людина завжди є собою. Звідси безконечна драма її існування» [14, с. 52]. Наближеність твору Ю. Косача до французької гілки екзистенціалізму підкреслює актуальність порушених питань: у центрі творів людина, котра, втративши колишні орієнтири, розчарувалась у моральних та соціальних ідеалах, почала відчувати абсурдність світу, а разом із тим – незадоволення, відчай, страх. Така людина прагнула переосмислити життєві позиції, знову віднайти точку опори.

Можна припустити, що українські письменники-емігранти вказаного періоду найбільше наблизились до екзистенціалістської моделі прози французьких письменників. Перебування за межами Батьківщини, з одного боку, загострювало екзистенціальні відчуття «чужого світу», а з іншого – розкривало всі можливості для втілення власних ідей, чого вони були б позбавлені, якби перебували в радянській ізоляції.

Відкрите зацікавлення екзистенціалізмом у радянському геополітичному просторі, зокрема і в Україні, почало виявлятися лише в 60-х роках. У 1963 році в Ленінграді відбувся Міжнародний з'їзд письменників, присвячений новітній літературі, за участю В. Голдінга та Ж.-П. Сартра, а у 1968 році російською було видано твори А. Камю – роман «Чума» та повість «Чужий». Попри те, що екзистенціалізм офіційно вважався «ворожою» філософією, поява перекладів західних авторів свідчила про поступове проникнення цих ідей в закрите радянське суспільство. Література почала зміщувати акцент на проблеми особистості та її внутрішній світ, що контрастувало з попереднім ідеологічним спрямуванням, яке не допускало вільнодумства. Екзистенціалістські уявлення про закинутість людини в абсурдний світ, про неосяжні глибини людської свідомості, про незаперечність підсвідомих прагнень свободи та розуміння свого існування надзвичайно імпонували шістдесятникам.

До когорти молодих митців 60-х років входили поети (І. Драч, М. Вінграновський, Л. Костенко, В. Симоненко, І. Світличний, В. Стус та ін.), прозаїки (Є. Гуцало, В. Дрозд, Г. Тютюнник, В. Шевчук,

Ю. Щербак та ін.), критики та публіцисти (І Дзюба, Л. Лук'яненко, Є. Сверстюк та ін.). До того ж, шістдесятництво «становило собою складний і розгалужений системний переворот» (О. Пахльовська), тому суттєві оновлення торкнулися і історії, і кіномистецтва, і музики. Загалом, шістдесятництво як культурний феномен тогочасної України стало «духовним Рухом опору підрежимної України», а діяльність його членів «інтелектуальним бунтом – першим в Радянському Союзі бунтом Людини проти тоталітаризму в післявоєнні часи» [29, с. 67]. Саме тому, як зазначає Л. Тарнашинська, «філософія екзистенціалізму у шістдесятників розгорталася природно, на рівні інтуїції – як філософія існування й філософія виживання; як «науково узаконена» філософська рефлексія екзистенціалізм увіходив у їхню авторську свідомість «з другого кінця активності» [34, с. 62]. Основу світовідчуття шістдесятників можна назвати «песимізмом розуму та оптимізмом волі» [29, с. 69]. Їм, як і європейським письменникам-екзистенціалістам, було притаманне чітке усвідомлення марності ілюзій, відмова від яких для українських митців стала формою свободи сучасної людини.

Рух шістдесятників як форма вираження бунту й незгоди викликав гнів офіційної влади, яка злякалась масштабного поширення ідей українства, тому намагалась придушити його. Відверте протистояння привело тогочасних митців до критичної ситуації, де кожен з них опинився перед цілком реальним вибором: або продовжувати відверто та голосно заявляти про свої ідеї та опинитись у тюрмі (В. Стус, І. Світличний), або вести політику конформізму та рятувати власне життя (Д. Павличко). Правда, були митці, які обрали для себе третю лінію поведінки, що передбачала «внутрішню еміграцію», тобто втечу в себе, де протест виливався на сторінках творів, які писались без надії бути надрукованими. Таку тактику для себе обрав і В. Шевчук: заявивши про себе у 1968 році романом «Набережна 12» (написаний 1964–1965), письменник, з власних слів, пізніше був «цілком виключений із так званого «літпроцесу»» [30, с. 57]. Саме десятилітнім «мовчанням» автора можна пояснити той факт, що ранні твори, в яких найбільше, на нашу думку, представлена екзистенціалістська парадигма, побачили світ лише наприкінці 80-х, хоча були написані значно раніше («Мор» – написаний 1969, надрукований 1989; «Птахи з невидимого острова» – 1975, друк 1989). Загалом, творчість В. Шевчука Р. Корогодський характеризує як «конкретну культурно-історичну реакцію на попередній період літературно-мистецького досвіду, де панував рожевоощокій герой, репрезентант колективної свідомості, а особистий зріз життя нівелювався і підмінявся колективним унормованим кодексом, коли бліда подоба життя заступала його повнокровну закодовану сутність» [13, с. 135].

Справді, герой, створений В. Шевчуком, це людина, зосереджена на особистісному існуванні, яка усвідомлення абсурдності буття пропускає через полюси рівноваги між добром і злом, відповідальністю і байдужістю. У час виходу роману «Набережна 12» (1968) В. Шевчука про конструктивну критику та аналіз не могло бути й мови: радянське літературознавство, просякнуте цензурою, не просто корегувало тексти, але й подекуди змінювало ідейну полярність твору. Ситуація почала змінюватись на краще лише на початку 80-х років, коли зацікавленість творчістю В. Шевчука вийшла за межі України. Підтвердженням цього є наступні публікації: Е. Тол «Камю у Радянському Союзі: говорять емігранти» (Е. Tall «Camus in the Soviet Union: Some Recent Emigres Speak») у виданні «Порівняльне літературознавство» («Comparative Literature Studies», XVI, вересень 1979); Е. Тол «Радянська відповідь Альберові Камю, 1956–76» (Е. Tall «Soviet Responses to Albert Camus, 1956-76») у періодичному виданні «Канадські записки слов'янської літератури» («Canadian Slavonic Papers» XXII, вересень 1980), а також доповідь «Екзистенціалізм та мотиви абсурду у творах сучасних українських письменників: В. Шевчук «Набережна 12 та М. Осадчий «Більмо»» («Existentialist and Absurdist Motifs in the Works of Contemporary Soviet Ukrainian Writers, V. Shevchuk's «Naberezhna 12» and M. Osadchy's «Bilmo»»), виголошена Р. Багрій під час конференції на тему «Сучасна Україна» в червні 1986 р. в Іллінойському університеті в Урбані. Не можна також не згадати, що перша частина роману В. Шевчука «Швець» («The Cobbler») була перекладена англійською мовою та надрукована в «Modern Ukrainian Short Stories» під редакцією Н. Луцького (Літлтон, Колорадо: Ukrainian Academic Press, 1973) [1, с. 32–33].

Центральною темою роману «Набережна 12», як і «Нудоти» Ж.-П. Сартра є, за спостереженням Р. Багрій і Л. Тарнашинської, метафізичне страждання, що є наслідком не тільки людського усвідомлення смерті та загрози небуття, але також свідомості небуття людських вірувань та ідей [33, с. 120]. Вказаний темі підпорядкована й структура твору, поділеного на кілька окремих розділів, що змальовують певний етап життя героїв – людей різного віку, різних професій, різного рівня життя, символічно поєднаних місцем свого проживання, а саме будинком на Набережній 12. Кожен з них – частинка великої мозаїки людського буття, яку автор впродовж твору обережно складає, намагаючись на одному рівні відтворити головні тези власних ідейно-філософських міркувань: абсурдність існування, самотність людини у ворожому світі, свобода вибору. Тож названий будинок, за аналогією до міста Бувіля у Ж.-П. Сартра, стає своєрідною моделлю, у рамках якої автор прагне знайти відповідь на одвічне питання щодо сутності самого існування.

Екзистенціалізм міг багато пояснити та відкрити втомлений від постійного тиску людині. Як філософ та мислитель В. Шевчук, зі слів Л. Тарнашинської, зумів органічно перенести свої філософські міркування на сторінки творів («Набережна 12», «Середохрестя», «Птахи з невидимого острова», «Мор» та інші). Ідеї А. Камю та Ж.-П. Сартра трансформовані під особливим кутом зору автора, котрий бачить у провідній західній філософській думці відповіді на власні запитання, не зрікаючись при цьому національної специфіки поставлених проблем.

Інтелектуальний геній В. Шевчука реалізовано не тільки в численних прозових творах, але й у близько п'ятистах наукових розвідках, монографіях, антологіях від доби XIII-XVI століття до сьогодення («Муза Роксолянська» у трьох томах, «Антологія давньої української драми», «Антологія давньої української поеми» тощо). В окремих статтях В. Шевчук аналізує доробок письменників першої половини XX століття, зокрема В. Підмогильного та М. Хвильового («Екзистенціальна проза В. Підмогильного» [40], «Полинова зоря Валер'яна Підмогильного» [43], «Драма Миколи Хвильового» [39] та інші). Об'єктом глибоких дослідницьких інтересів В. Шевчука є постать українського філософа Г. Сковороди, авторське розуміння творчості якого знаходимо у фундаментальній праці «Пізнаний і непізнаний Сфінкс» [42]. Саме філософська позиція Г. Сковороди з її базовою тезою «копай криницю в середині себе», прочитується у творах В. Шевчука та становить основу українського екзистенціалізму в художній інтерпретації автора.

В. Сподарець в одній зі своїх статей зазначає: «Валерій Шевчук чистої води екзистенціаліст. Він і починав екзистенціалістом, ще коли це слово було вельми рідкісним ... і успішно продовжує ним залишатися й дотепер, розвиваючи дуже цінну для української літератури традицію, інтегруючи власне літературу й історично-філософський дискурс» [32, с. 148]. Екзистенціалістська парадигма творів В. Шевчука доповнена унікальними фолклорно-міфологічними компонентами, що надають прозі подекуди готичного забарвлення. Інтелектуальні пошуки автора зосереджені на дослідженні найдрібніших порухів людської душі, яка шукає опертя подекуди в містичному й незрозумілому. Художня тканина творів автора наповнена великою кількістю образів-символів, в інтерпретаційному полі яких розглядаються одвічні істини життя, смерті, страху тощо. Серед домінуючих ознак жанрової специфіки прози можна вважати інтелектуалізм, який поєднує раціональне й ірраціональне в межах сприйняття уявних (сновидіння, марення, спогади) або побутових колізій, формуючи сюжетно-композиційну структуру романів і повістей.

Для В. Шевчука, як і для його вітчизняних попередників, не було

органічним сприйняття абсурдності як тотальної зневіри та розчарування. Навіть у найкритичніших ситуаціях він намагається культивувати надію на краще. Із цього приводу Л. Тарнашинська зазначає: «Насамперед письменник засадничо досліджує стан екзистенційної свідомості, яка попри все долає абсурд, керуючись сковородинівським «збудуй себе», ґрунтуючись переважно на марселівській екзистенційній нації, побиваючи цим кам'юсівську безнадійність, кіркегорівську вселенську і глибинно-неуникну самотність» [36, с. 198]. Можна сказати, що на протигагу «людині бунтівній» А. Камю, В. Шевчук створив свою окрему «людину нескорену» [6, с. 38], яка, розуміючи фатальність сучасного, покладає надії на майбутнє.

Цілком очевидною є спадковість українського екзистенціалізму, оскільки у творчості В. Шевчука знаходимо продовження тих новаторських ідей світосприйняття, які на початку ХХ століття запропонував В. Підмогильний. Художню оцінку творчої особистості автора «Невеличкої драми» й «Міста» можна сміливо застосовувати для характеристики творчості самого В. Шевчука, адже і він «мораліст, але не той, хто лізе кожному в очі зі своїми повчаннями, а той, хто хоче збагнути людину» [40, с. 363].

Твори В. Домонтовича, Ю. Косача, В. Підмогильного, Є. Плужника, В. Шевчука, М. Хвильового свідчать про зародження й розвиток в Україні традицій екзистенціалістської прози. Ця традиція спирається на основи екзистенційного філософування, яке ще раніше проявлялося у творах П. Куліша, Г. Сковороди, Лесі Українки. Література 20–40-х років ХХ століття стала осередком творчої концентрації українського екзистенціалізму, яка отримала продовження у прозі шістдесятників.

У літературі 20–30-х років акцент робився на абсурдності існування людини, замкненої у світі власної духовності та позбавленої права вибору, що унеможливлювало досягнення справжньої свободи. Під час діяльності МУРу (1945–1948 рр.) увага змістилася до відчуженості людини: вона мала зовнішню ілюзорну свободу, але через відсутність можливості реалізувати себе в чужій країні ця свобода втрачала сенс.

У творчості шістдесятників екзистенційні теми (свобода, існування, абсурдність, вибір) гармонійно поєднуються з літературним досвідом попередніх поколінь. Це поєднання відображає не лише спадкоємність традицій, а й відповідає потребам сучасної людини, що прагне осмислення свого буття в контексті нових реалій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багрій Р. М. Мотиви екзистенціалізму та абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого. *Сучасність*. 1988. № 11. С. 18–34.
2. Безхутрий Ю. М. *Художній світ Миколи Хвильового*. Харків: Вид-во ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2005. 330 с.
3. Бичко А. К., Бичко І. В., Табачковський В. Г. *Історія філософії*: підруч. для студ. вузів. Київ: Либідь, 2001. 408 с.
4. Бондаренко Ю. І. Національна парадигма українського екзистенціалізму. *Слово і Час*. 2003. № 6. С. 64–69.
5. Василюшин І. П. Віртуальний світ українського екзистенціалізму. *Слово і Час*. 2003. № 6. С. 70–75.
6. Горнятко-Шумилович А. Й. *Боротьба за «автентичну людину» (проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму)*. Львівський державний університет імені Івана Франка. Львів: Каменяр, 1999. 48 с.
7. Грабовська І. М., Ємець Т. М., Мостяєв О. І. *Філософія українського буття*. Київ: Українська Видавнича Спілка, 2006. 295 с.
8. Гром'як Р. Т. Міжнародні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Тернопіль, 2005. 319 с.
9. Девдюк І. В. Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду: монографія. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2020. 484 с.
10. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Доктор Серафікус. Київ: Видавничий дім «КОМОРА». 2019. 288 с.
11. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. Київ: Критика. 1999. 280 с.
12. Досвід кохання і критика чистого розуму. В. Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упоряд. О. Галета. Київ : Факт, 2003. 429 с.
13. Корогодський Р. М. Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини. *Дзвін*. 1996. № 3. С. 135–154.
14. Косач Ю. Еней та життя інших. Київ : Прометей, 1980. 94 с.
15. Косач Ю. Театр екзистенціалізму. *Арка*. 1947. № 1. С. 7–9.
16. Куриленко І. А. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.01. Харків, 2006. 17 с.
17. Лепьохін Є. О. Творчість Валер'яна Підмогильного та Альбера Камю : типологічні аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2012. 20 с.

18. Лисенко-Ковальова Н. В. Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм : автореф. дис. канд. філолог. наук : 10.01.01. Київ, 2006. 19 с.
19. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю. І. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 607 с.
20. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю. І. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 622 с.
21. Малишівська І. В. Проза Валерія Шевчука й англійський роман 50-60 рр. XX ст.: екзистенціалістська парадигма: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.
22. Мельник В. О. Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення. *Сучасність*. 1996. № 12. С. 105–109.
23. Мельник В. О. Суворий аналітик доби В. Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. *Досвід кохання і критика чистого розуму. В. Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій* / упоряд. О. Галета. Київ : Факт, 2003. С. 341–352.
24. Михайловська Н. А. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX ст. Львів : Світ, 1998. 212 с.
25. Назаревич Л. Т. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця XIX – початку XX століття : дис. канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2008. 217 с.
26. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 447 с.
27. Павличко С. Д. Теорія літератури. Київ : Основи, 2002. 679 с.
28. Павличко С. Передмова. В. В. Домонтович *Доктор Серафікус. Без ґрунту*. Київ: Критика, 1999. С. 3–16
29. Пахльовська О. Є. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. № 4. С. 65–84
30. Пивоварська А. Дім на горі : розмова з В. Шевчуком. *Сучасність*. 1992. № 3. С. 54–59.
31. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / упоряд. В. П. Агеєва. Київ : Факт, 2003. 352 с.
32. Сподарець В. І. «Розсічене коло» Валерія Шевчука: проблема екзистенційного вибору. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. Ізмаїл, 2003. № 15. С. 147–152.

33. Тарнашинська Л. Б. Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі: проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму. *Сучасність*. 1995. № 3. С. 117–120.
34. Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні. *Слово і час*. 2006. № 3. С. 59–71.
35. Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні. *Слово і час*. 2006. № 3. С. 59–71.
36. Тарнашинська Л. Б. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. Київ : Вид-во імені Олени Теліги, 2001. 224 с.
37. Токмань Г. Л. Жар думок: Лірика Євгена Плужника як художньо-філософський феномен : монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 224 с.
38. Хороб М. Б. У світі самотності й самоти: екзистенціальна модель буття в повісті Віктора Домонтовича «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Ужгород, 2002. Вип. 5. С. 190–196.
39. Шевчук В. О. Драма Миколи Хвильового. *Слово і час*. 1994. № 2. С. 40–42.
40. Шевчук В. О. Екзистенціальна проза В. Підмогильного. *Досвід кохання і критика чистого розуму. В. Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упоряд. О. Галета*. Київ : Факт, 2003. С. 353–366.
41. Шевчук В. О. Набережна 12. Середохрестя. Київ : Молодь, 1968. С. 7–134.
42. Шевчук В. О. Пізнаний і непізнаний Сфінкс. Григорій Сковорода сучасними очима. Розмисел. Київ : Пульсари, 2008. 525 с.
43. Шевчук В. О. Полинова зоря Валер'яна Підмогильного. *Укр. мова та л-ра в шк.* 1991. № 2. С. 70–78.
44. Шерех Ю. В. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. 365 с.
45. Шерех Ю. В. Прощання з учора. «Коли ж прийде справжній день?». *Мала літературна бібліотека*. Ч. 1. Мюнхен : Сучасна Україна, 1952. С. 3–52.
46. Юркевич П. Д. *Вибране*. Київ: Абрис, 1993. 396 с.
47. Яшук Ж. М. *Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ століття*: автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 1998. 17 с.

АНТИКОЛОНІАЛЬНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА ТА ІВАНА БАГРЯНОГО: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

XX століття як літературна епоха плідно представлене різноманіттям стилів, жанрів і літературних течій, а відтак багате на персоналії, які визначають ландшафт національної літератури. Традиційно увагу дослідників привертають письменники, чий твори можна вважати літературними «документами доби». Серед найпомітніших авторів міжвоєнного та повоєнного періодів XX століття є українець Іван Багряний (творчий псевдонім Івана Лозов'ягіна, 1906–1963) та британець Джордж Орвелл (справжнє ім'я Ерік Артур Блер, 1903–1950). Їхні твори стали відповіддю на низку соціально-політичних катаклізмів, зокрема на проблеми тоталітаризму, колоніалізму та нацизму, саме тому постаті цих письменників найчастіше розглядають передусім у рамках антитоталітарного дискурсу.

Як зауважує О. Брайко, завдяки падінню ідеологічного диктату вітчизняні дослідники все частіше звертають увагу на явища, які раніше належали до табуованих або висвітлюваних тенденційно [8, с. 409]. Відповідно українське літературознавство в останні десятиліття приділяє більше уваги дослідженню творчості авторів, яких радянська критика сприймала негативно або ігнорувала. Зокрема, йдеться про літературний доробок Івана Багряного, якого, за твердженням О. Денисенка [10], можна вважати одним із перших діячів української еміграції, а також одним із найбільш популярних авторів, про що свідчать дослідження М. Балаклицького, О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєвої, В. Скрипки, О. Тарнавського та інших [6, с. 10].

За словами І. Дзюби, Іван Багряний відомий передусім як романіст, але він також був поетом, публіцистом, політичним мислителем та громадським діячем [11, с. 84]. Письменник дебютував у 1925 році збіркою «Чорні силуети» під псевдонімом «І. Полярний». Згодом з'явилися порізана цензурою поетична збірка «До меж заборонених» (1929), віршована поема «Ave Maria» (1929), котру вилучили з торгівлі, та віршований роман «Скелька» (1930). У 1932 році після видання нарисів «Крокви над табором» письменника було звинувачено у «проведенні контрреволюційної агітації <...> за допомогою літературних творів» [18] та заарештовано. З 1932 до 1938 року Іван Багряний пройшов усі етапи життя політичного в'язня. Цей життєвий досвід послужив матеріалом для його найвідоміших творів. У 1945 році письменник емігрував до

Німеччини, де через три роки заснував Українську революційно-демократичну партію (УРДП), був редактором газети «Українські вісті», головою Української Національної Ради та віце-президентом УНР в екзилі [20].

Услід за Г. Костюком М. Балаклицький поділяє творчість Івана Багряного на 4 періоди. Перший – від 1926 до 1932 року, тобто від початку літературної діяльності до першого арешту. Головними творами письменника є переважно вірші й поеми, які, однак, не мають єдиного спрямування [6, с. 11]. Другий період – 1932–1940 роки – можна назвати добою в'язниць і концтаборів. У межах цього етапу творчість Багряного поділяється на табірну та «ескапістську» лірику. Третій період припадає на розпал Другої світової війни. Хоча значна частина доробку була втрачена, серед збережених і опублікованих літературних зразків особливу увагу привертають романи «Тигролови» (у першій редакції – «Звіролови», 1944) та «Гуляй-поле», причому останній із них Григорій Костюк охарактеризував як «винятковий поетичний документ доби» [14]. Четвертий період охоплює 1944–1963 роки – повоєнну добу й час еміграції, коли Іван Багряний створює свої ключові твори: «Генерал» (1948), «Розгром» (1948), «Огненне коло» (1953), «Сад Гетсиманський» (1953), «Людина біжить над прірвою» (1965), «Маруся Богуславка» (1965) [14]. Як зазначає Ю. Лободовський, «Сад Гетсиманський» вважається вершинним досягненням автора [6, с. 12], у якому він з винятковою художньою силою зобразив сталінську систему репресій, причому майже на два десятиліття раніше, ніж це зробив О. Солженіцин в «Архипелазі ГУЛАГ». У публіцистиці Багряний виступає автором понад двох сотень статей, серед яких найгучнішим резонансом відзначився памфлет «Чому я не хочу вертатись на «родіну»?» (1946). Переважна більшість творів автора була опублікована під літературним псевдонімом Іван Багряний; також він використовував інші імена: Іван Рябовіл, С. Рябовіл, С. Дорошенко, П. Січинський та ін. [20].

І закордонні, і вітчизняні критики неодноразово проводили паралелі між творчістю Івана Багряного – насамперед його романом «Сад Гетсиманський» – і такими знаковими творами, як «Нуль і безкінечність» А. Кестлера [19, с. 899, 902] і «Доктор Живаго» Б. Пастернака [19, с. 907]. Творчість автора, його публіцистика та листування неодноразово ставали предметом наукових досліджень у рамках літературознавства й мовознавства (Н. Шаповаленко, О. Ключова, М. Братусь, А. Ярова, Н. Ладиняк, Н. Медвідь, М. Балаклицький, Ю. Мариненко, І. Васишин, Г. Мазоха, В. Кузьменко, А. Зіновська, С. Антонович, Н. Лисенко-Ковальва, В. Дмитренко та ін.). У компаративному аспекті творчий спадок Івана Багряного аналізує О. Пасічник в контексті в'язнично-таборової тематики, зіставляючи образ світу та концепцію

героя у творах У. Самчука та О. Солженіцина [16]; Н. Маланій порівнює екзистенціальні сприйняття війни в романах І. Багряного та Е.-М. Ремарка [15], зосереджуючись на романі «Людина біжить над прірвою»; у дослідженні О. Перерви простежується типологічна спорідненість образів персонажів у прозі І. Багряного та Е. Гемінгвея [17]. Окремим напрямом є студії, присвячені постаті Багряного в контексті української еміграційної літератури.

На перетині досвіду духовного відчуження постає й постать Джорджа Орвелла, який називав себе представником «нижчого середнього класу» або «безземельного дворянства» [28]. Така самоідентифікація істотно вплинула на формування світогляду й художнього мислення письменника. Орвелл народився в Індії, здобув освіту в Англії, зокрема в Ітонському коледжі, а 1922 року повернувся до колоніальної Бірми (сучасна М'янма), де обійняв посаду старшого поліцейського офіцера [28]. Зіткнення з реаліями колоніального правління змусило його переосмислити імперську політику Великобританії, що стало основою для написання роману «Дні в Бірмі» («*Burmese Days*», 1934) та двох замальовок «Стріляючи в слона» («*Shooting an Elephant*») і «Повішання» («*A Hanging*») [26]. Більшу частину життя письменник провів в Англії та Франції, прагнучи особисто познайомитися з різними суспільними верствами та умовами життя. Його спостереження й висновки відображені в численних публіцистичних замітках і романах, як-от: «За межею в Парижі та Лондоні» («*Down and Out in Paris and London*», 1933), «Донька священника» («*A Clergyman's Daughter*», 1935), «Нехай цвіте аспідістра» («*Keep the Aspidistra Flying*», 1936), «Дорога до Віган Пієр» («*The Road to Wigan Pier*», 1937). Ці твори у свій час не здобули належного визнання критиків, проте в останні десятиліття спостерігається активна робота у напрямку їх переосмислення й переоцінки художньої вартості. А поява українських перекладів стала важливим чинником входження доробку автора в національний літературний контекст та розширення читацької аудиторії.

Переломним моментом у житті Джорджа Орвелла була Іспанська війна, враження від якої лягли в основу роману-хроніки «Повернення в Каталонію» («*Homage to Catalonia*», 1938). Війна докорінно змінила політичні погляди письменника, зокрема він остаточно відмовився від підтримки соціалізму. Окремим літературним досвідом Орвелла вважається роман «За ковтком повітря» («*Coming Up for Air*», 1939). Визнання прийшло до нього вже у повоєнний час після публікації алегоричної повісті «Ферма тварин» («*Animal Farm*», 1945) та резонансної антиутопії «1984» («*Nineteen Eighty-four*», 1949). За кілька місяців після видання останньої письменник помер.

Літературний портрет Джорджа Орвелла часто називають суперечливим через тематику, стилістику та спрямування основних прозових творів. Умовно діяльність Орвелла в літературі можна розділити на довоєнний та повоєнний періоди, де демаркаційною лінією є Іспанська війна. Ранній етап творчості письменника характеризується пошуком власного голосу, апробацією складних соціально-політичних тем та ідей. Натомість найвідоміші його твори – «Animal Farm» і «1984» – це підсумок роботи зрілого автора, який добре знав, що хоче сказати світові.

Цікаво, що кількість праць про життєвий і творчий шлях Джорджа Орвелла значно перевищує обсяг його літературної спадщини, хоча у своєму заповіті він заборонив писати свою біографію [23]. Багато його висловів стали крилатими й перетворились на загальноновживану термінологію. Британський журналіст Р. МакКрам звертає увагу на те, що поняття «орвеллівський» давно стало світовим скороченням на позначення проявів репресій та тоталітаризму [24]. Численні розвідки, присвячені Джорджу Орвеллу, зазвичай поділяють на біографічні, літературознавчі та міждисциплінарні [7, с. 5], проте О. Боднар наголошує на умовності такої сигментації, адже більшість науковців розглядають феномен Орвелла в контексті переломних моментів його біографії, які позначились на змінах світоглядних пріоритетів, стилю, художньої манери письменника [7, с. 5]. Ю. Жаданов, своєю чергою, окреслює кілька провідних напрямів осмислення творчості автора: біографічний аналіз (Р. Піс, Дж. Вудкок, М. Шелден); вивчення його політичних поглядів і симпатій (А. Звердлінг, Р. Вільямс, К. Олдрід); інтерпретація релігійно-містичного виміру (К. Смолл); загальна критична оцінка письменника як автора художньо невдалих творів (Т. Хопкінсон, Р. Вурхез). При цьому Ю. Жаданов згоден, що Орвелл давно канонізований на Заході як провидець та політичний мислитель [12]. Його найкращий твір політичний, але його політику важко до когось прив'язати [24]. В англomовній критиці останніх десятиліть письменника порівнюють із Р. Кіплінгом, Л. Саундерс, М. Етвуд та А. Камю, а також вивчають як антиутопіста паралельно з О. Гакслі, А. Кестлером, Є. Замятіним, К. Бое та ін.

В українській літературній критиці ім'я Джорджа Орвелла стало відомим у середині 1980-х років. Перші публікації мали переважно інформаційний характер або виступали у формі коротких коментарів до окремих творів письменника [12]. Згодом з'явилися наукові студії, більшість з яких зосереджувалася на особливостях його антиутопічного дискурсу. Творчості Орвелла також приділяється вибіркова увага в міждисциплінарних дослідженнях – із соціології, політології, культурології, філософії, журналістики, – які аналізують формотворчі

особливості національного характеру, феномени тоталітаризму, авторитаризму й фашизму, специфіку політичного дискурсу, механізми впливу засобів масової інформації на свідомість особистості, а також взаємодію індивіда і суспільства. Типологічний аналіз антиутопії Дж. Орвелла та Є. Замятіна здійснила А. Любимова. В українському академічному просторі одним із перших дисертаційних досліджень, присвячених феноменові Дж. Орвелла, стала праця Ю. Жаданова «Роман Джорджа Орвелла “1984” у контексті антиутопії ХХ століття» (1999) [12]. У компаративному аспекті творчість письменника розглянув О. Боднар у розвідці «Художньо-публіцистичні візії тоталітаризму у творчості М. Рудницького та Дж. Орвелла: рецептивно-комунікативний аспект» [7].

Ключовим концептом у творчості Івана Багряного і Джорджа Орвелла виступає проблема свободи, адже прагнення особи до самовизначення й автономії в різноманітних вимірах визначає основний смисловий посил їхнього літературного доробку. Власне, на цьому неодноразово акцентували увагу дослідники. До прикладу, О. Перерва характеризує особистість Багряного як письменника, народженого бути вільним та гордим, котрий присвятив свої талант, любов, громадянську мужність боротьбі з тоталітаризмом та людиноненависницькими ідеологіями панівних режимів, з рабською психологією співвітчизників [16]. Р. Вільямс заявляє про те, що якісна проза Орвелла тісно пов'язана зі свободою та соціальною можливістю правди, адже письменник належав до числа тих людей, які знайшли себе в обстоюванні незалежності [29, р. 288–289]. Втім, варто зазначити, що окрім базового поняття свободи, у творчому доробку авторів є багато спільних тем та ідей, вартих дослідження. Ця студія має на меті визначити особливості антиколоніального дискурсу у творчості Джорджа Орвелла та Івана Багряного в межах романістики й публіцистики, а також провести зіставлення їхніх трактувань проблем колоніалізму/антиколоніалізму

Звісно, проблема колоніалізму перегукується з питаннями національної свободи та права людини на самовизначення, а відповідно дотична до проблеми особистої свободи, яка визначається соціальними чи політичними явищами. Однак, як зауважує Л. Демська-Будзуляк, Іван Багряний належав до тих людей, котрі небезпідставно були переконані, що плин історії часто залежить від інтелектуальної чи моральної позиції окремої особистості [6, с. 10].

Традиційно творчість Івана Багряного й Джорджа Орвелла сприймається як частина антитоталітарного дискурсу в його класичному розумінні, адже найвідоміші твори авторів, як і їхні життєві позиції, визначалася передусім історичним періодом. Загалом, вплив антигуманних режимів не міг не позначитися на свідомості людей і

залишитися поза літературою. І Орвелл, і Багрянний належать до покоління письменників, які наочно продемонстрували, наскільки брутально політика «увірвалася» в літературу (О. Боднар) [7, с. 1]. Наслідком такого «вторгнення» стали десятки публіцистичних і критичних виступів письменників, які намагалися не лише описати, а й вплинути на нову реальність, а також переосмислити її в художньому вимірі.

У дослідженнях, присвячених типологічному зіставленню творчості Джорджа Орвелла та Івана Багряного, неодноразово наголошувалося на автобіографізмі як одній із спільних рис їхнього письма й важливого літературного засобі, що формує авторське бачення дійсності. У випадку британського письменника такий підхід знаходить чітку імплементацію в характеротворенні, сюжетах, часових і просторових рамках творів раннього й перехідного періоду [13]. Зокрема, дебютний роман автора «Дні в Бірмі» містить літературне переосмислення особистого досвіду, адже Орвелл, як і центральний персонаж твору Флорі, близько п'яти років був дрібним британським службовцем у Бірмі. Д. Кавендіш і Г. Боукер вважають героя частковою літературною проєкцією письменника [21; 22], який художньо відобразив перехідний етап конформізму у своєму житті. Подібно до того, як Флорі протистоїть системі соціальних умовностей і упереджень, Орвелл, спираючись на власний досвід, створює достовірний образ недосконалого персонажа та його маніпулятивного оточення, показуючи механізми соціального контролю. Тож аналіз романів Орвелла й створених ним персонажів дають змогу хронологічно простежити особливості авторського ставлення до життя й еволюцію його суспільно-політичних поглядів.

Вважаємо, що роман «Дні в Бірмі» варто розглядати у контексті антиколоніального дискурсу через низку причин. По-перше, він написаний британським автором та описує події, які відбуваються у британській колонії того часу, а отже може класифікуватися як зразок «колоніальної літератури». Власне сюжет та розвиток подій у творі відповідають за префікс «анти-». По-друге, на момент публікації роману 1934 року світова література ще не була знайома з поняттям антитоталітарного дискурсу в сучасному розумінні, адже тоді історичний контекст не дозволяв говорити про тоталітаризм як про усталене явище.

Сюжет роману «Дні в Бірмі» розгортається навколо Джона Флорі, етнічного англійця та дрібного бірманського службовця, який, на перший погляд, мало чим вирізняється із загалу. Вважаючи Англію своїм справжнім домом, Флорі вже 15 років живе в Бірмі, забезпечуючи функціонування адміністративного апарату. У вільний час він пиячить, грає в азартні ігри, проводить час у «білому» джентльменському клубі за порожніми балачками. Орвелл дозволяє читачеві побачити справжнє

обличчя колоніалізму через призму особистого ставлення доволі пересічного головного героя до обставин та подій, що розгортаються довкола. Він тверезо оцінює роль і функції британської бюрократичної системи на підконтрольних територіях: «Якщо не враховувати спеціалізованих відділів <...> Індія не потребує британських службовців <...> Справжня адміністративна робота лежить на плечах підлеглих із числа корінного населення; а справжньою основою деспотизму виступають не службовці, а Армія. Завдяки Армії, службовцям та підприємцям вдається втриматися на своїх місцях, навіть якщо вони дурні. А більшість із них є дурнями. Немудрий, але пристойний народець, що плакає та зміцнює свою тупість, покладаючись на чверть мільйона багнетів» [25]⁵. Словами Флорі Джордж Орвелл переконує, що характер британського колоніалізму далекий від «просвітницького» ідеалу, яким його іноді зображали інші письменники.

Події роману розгортаються навколо Флорі, його колег і товаришів по клубу, а також його чи не єдиного друга, місцевого лікаря Верасвами, проти якого плетуть інтриги заздрісники. Фактично, взаємодія цих персонажів дозволяє чітко уявити атмосферу, що панує в колоніальній Бірмі, коли ситуація стосується контакту культур. Вустами лікаря Верасвами озвучується наступна істина: «Наш девіз, як відомо: коли ти в Індії, роби так, як англійці» [25]. Ця цитата вказує на повноту домінування привезених ідеології, світосприйняття й норм поведінки над традиційними й типовими для місцевості, а також на те, що в багатьох представників місцевого населення, навіть в освічених, був серйозно вкорінений комплекс меншовартості. Відчуття зверхності та віра у власну елітарність – характерні риси європейців у Бірмі. Спостерігаючи за способом мислення й поведінкою співвітчизників, Флорі починає відчувати неприязнь до них, хоча й не наважується не лише протестувати, а й вільно висловлювати свою позицію: «Рік за роком ти сидиш у Клубах, у яких витає дух Кіплінга, справа від тебе віскі, зліва – Пінк’ун, слухаєш і послужливо погоджуєшся з тим, як полковник Боджер розповідає, що тих клятих націоналістів треба живцем зварити. Ти чуєш, як твоїх східних друзів називають «малими брудними бабу» і погоджуєшся, що вони СПРАВДІ «малі брудні бабу», бо як же інакше. Ти бачиш, як молоді грубіяни, які недавно науку скінчили, копають сивих слуг» [25]. Англійці не приховують свого зневажливо ставлення до місцевого населення та не вважають його неправильним, адже динаміка імперіалізму їм здається природною. Вони не бачать дискримінації у своїй мові та вчинках, адже широко вірять, що заслуговують на ексклюзивність та право на певного

⁵ Український переклад тут і далі автора.

роду свободу. Як пояснює Елліс, у Клубі не може бути членів із числа місцевого населення, бо «нам імponує думка, що є хоч одне місце, де їх (*місцевих* - авт.) нема. Решта повністю згодна зі мною» [25]. Показовим у цьому випадку є ставлення до корінного населення Елізабет Лакерстін – молодій дівчині, що не так давно приїхала до Бірми, та потенційної нареченої Флорі. Орвелл не вдається до розлогіх описів її зовнішності чи характеру, дозволяючи, зі слів Флорі, зробити висновок, що її головними рисами є молодість і недосвідченість. Виховання, освіту й усі знання дівчина отримала на батьківщині, у Британії, тому її сприйняття бірманців не може бути затьмарене негативним особистим досвідом. Вона імпліцитно проєктує ставлення, яке побутує серед людей її кола. Як зазначалося, Елізабет – романтичний інтерес Флорі, який вважає своїм завданням познайомити потенційну супутницю життя з колоніальною країною. Втім, не все складається так, як він собі уявляє: «І все, що він говорив, чи радше те, як він це говорив, викликало в неї неясне, але глибоке почуття незгоди. Бо вона розуміла, що Флорі, говорячи про «місцевих», завжди описував їх ПОЗИТИВНО. Він без кінця хвалив бірманські звичаї та бірманські риси характеру; він навіть дозволяв собі порівнювати їх з англійськими і не на користь останніх. Це бентежило її. Врешті решт, місцеве населення – це місцеве населення, безумовно цікаве, але вони – піддані корони, меншовартісний народ із темним обличчям. Його ставлення було ЗНАДТО поблажливим» [25]. Саме такий спосіб мислення Елізабет зраджує її імперіалістські упередження, типові для британської зверхньої моралі, згідно з якою люди діляться на класи за расовою та національною ознаками.

Зауважимо, що таку поведінку Джордж Орвелл вважає наслідком колоніальної політики Великої Британії. Аналіз способу мислення Флорі та його співвітчизників підводить до висновку, що паралель «колонізатор/ колонізований» негативно впливає на обидві сторони, адже за нормальних обставин, перебуваючи серед далеко від підконтрольного континенту, англійці радше стоять на позиції рівноправ'я, а коли їм дано владу над іншими людьми чи цілими народами, частина з них починає вести себе упереджено й зверхньо. Саме тому Флорі ідеалізує острівну Британію, адже вона асоціюється з усім, чого йому не вистачає у колоніальній Бірмі – зі свободою: «Світ, у якому ми живемо, задушливий та гнітючий. Це світ, де кожнісіньке слово та кожнісінька думка підлягають цензурі. В Англії таку атмосферу важко собі навіть уявити. В Англії всі вільні» [25]. Про негативний вплив імперіалізму й колоніалізму на місцях Флорі говорить і тоді, коли пояснює своєму найближчому другові, лікареві Верасамі, чому він публічно виступив проти потенційного членства останнього в Клубі, хоча таємно підтримував цю

ідею. Флорі зазначає, що в Бірмі серед білого населення панує атмосфера елітаризму й снобізму, утворюються своєрідні неписані правила, порушення яких прирівнюється до виходу за суспільні норми поведінки: «Ти не усвідомлюєш, під ЯКОГО РОДУ тиском перебуває людина, яка робить щось подібне (підписує публічну образу – авт.). Нічого не змушувало мене підписатися. Якби я відмовився, нічого б мені не зробили. Не існує закону, згідно з яким ми повинні ставитися до представників Сходу зверхньо – навпаки. Але проблема в тому, що ніхто не наслідуються бути лояльним до східняків, якщо це означає, що ти суперечиш більшості. Так не РОБИТЬСЯ. Якби я вирізвився із загалу, не підписавшись під оголошенням, то був би в немилості в Клубі якийсь тиждень-другий. Тому я піддався, як завжди» [25]. Отож, Флорі дає зрозуміти, що перебуває не просто під суспільним тиском, нав'язаним якимись законами чи логічними нормами, а під тиском неписаних правил обмеженої білої спільноти. Той факт, що вони представляють «кращий», сильніший та більш розвинутий народ, іншими словами, є представниками нації-колонізатора, змушує їх зневажати й знецінювати місцевий устрій та місцеве населення. Такий спосіб мислення доволі характерний серед британців у колоніях. Флорі пояснює, що тривале перебування на службі в Бірмі «псує» білу людину, оскільки фантомна «вищість» підтримується і у вузьких білих колах спілкування, і місцевим населенням. Саме тому головний герой «<...> тужив за Англією, хоча й з острахом чекав на зустріч з нею, як от молодий хлопець боїться побачитися із гарненькою дівчиною, коли він небритий та не при параді» [25].

З іншого боку, Орвелл описує місцеве населення, котре часто сприймає дискримінацію своїх прав як норму, навіть якщо для цього нема підстав. Наприклад, лікар Верасвами прагне стати членом Клубу лише для підняття свого престижу й статусу, що гарантувало б йому захист від нападів заздрісних співвітчизників. У розмові із Флорі він відверто заявляє, що номінальне членство було б честю, він готовий сплачувати членські внески, але навіть не мріє про те, щоб навідуватися до клубу особисто [25]. Між рядків прочитується думка, що лікар дуже добре розуміє культурну, расову та соціальну прірву між європейцями і місцевим населенням. Щоб підкреслити рівень прийняття нерівності обома суспільствами, Орвелл вдається до своєрідного перебільшення. Він описує події в Клубі під час та після землетрусу: «Як тільки він мине, землетрус – справжнє джерело розваг. Захоплююче думати, що ти живий і не лежиш під руїнами, хоча могло б бути й не так. Всі починають говорити одночасно... Навіть дворецького включили в бесіду» [25]. Автор показує, що тільки природний катаклізм змушує людей тимчасово забути про всі розбіжності й упередження.

Водночас частина місцевого населення навчилася маневрувати й експлуатувати британську зверхність для досягнення власних цілей. Так, один із персонажів роману, місцевий чиновник У По Кіин на прізвисько Крокодил, заявляє: «Жоден європеець не звертає увагу на докази. Якщо в людини чорне обличчя, то підозра Є доказом. Кілька анонімних листів творять дива. Питання лише в послідовності: звинувачуй, звинувачуй, продовжуй звинувачувати – саме так працює з європейцями» [25]. Власне, методом наклепів та махінацій йому вдається досягнути кращого матеріального становища, вищого статусу та навіть визнання серед британських чиновників, які часто мислять колоніальними стереотипами чи не виявляють бажання з'ясовувати правду в доволі заплутаних ситуаціях.

Отож, серед усіх персонажів роману лише Флорі, який є частковою проєкцією Джорджа Орвелла, визнає рівноправність культур колонізатора та колонії й симпатизує місцевому населенню. Втім, навіть він приймає тамтешні правила гри: «Флорі прожив у Бірмі п'ятнадцять років, а у Бірмі ти вчишся не перечити суспільній думці» [25]. Страх відвертого нонконформізму штовхає Флорі до вчинків, які суперечать його сумлінню й світогляду: «Флорі підписав публічну образу своєму другові. Він зробив це з тієї ж причини, з якої робив тисячі речей у своєму житті, тому що йому бракувало маленької іскри мужності, потрібної, щоб відмовитись. Звісно, він міг би відмовитись, якби хотів. Але відмова означала б сварку з Еллісом і Вестфілдом. О, як він ненавидів сварки!... Було легше образити друга» [25]. Зовнішня свобода та свобода дії персонажа визначаються сильним впливом британського імперського суспільства, думці якого Флорі не наважуються перечити навіть у повсякденному житті.

Частково Орвелл виправдовує нерішучість Флорі, заглиблюючись у природу колоніального суспільства, котре часто ладне подарувати людині все, окрім свободи слова. Згідно з консервативною мораллю, свободи дії джентльмена практично необмежена, доки про його вчинки й слова нікому не відомо: «У Британії всі вільні. Ми продаємо наші душі привселюдно й викупуємо їх без свідків, лише між друзями. Але дружби практично не існує, коли людина стає гвинтиком у машині деспотизму. Свобода слова – нечувана річ. Всі інші свободи дозволені. Ти можеш бути п'яницею, неробою, боягузом, донощиком, збоченцем; але ти не маєш права на свою думку» [25]. Як бачимо, Орвелл переводить проблему з особистісної площини у площину глобальну. Він наголошує, що як представник імперії у колонії Флорі просто не може порушити загальноприйняті норми.

Через образ Флорі автор намагається розкрити деструктивний вплив імперіалізму й колоніалізму на особистість. У процесі пізнання світу й самопізнання цей персонаж з'ясовує для себе принципи, за якими

працює британське «елітарне» біле суспільство й залежне від нього колоніальне. Флорі доходить висновку, що він з ними не згоден: «<...> щороку він ставав все самотнішим та уїдливішим. Предвічно гірка ненависть до атмосфери імперіалізму, у якій існував – ось, що отруювало все навкруги й навколо чого постійно оберталися його думки. <...> він усвідомив усю правду про суть англійців та їхньої імперії. Індійська імперія – втілення деспотизму, безсумнівно доброякісного, але все ще деспотизму, кінцевою метою якого є крадіжка та присвоєння» [25]. Ба більше, навіть усвідомлюючи справжню природу британського правління в колоніях та зневажаючи своїх співвітчизників, падіння імперії – це лише одне з маргінальних бажань Флорі. Персонаж Орвелла демонструє, що будь-яка людина егоїстична по своїй суті, а влада над іншою людською особою лише розкриває її гірші сторони – у кожного свої. Саме тому він вважає імперіалізм шкідливим явищем, що не лише принижує залежні нації, але й знищує зсередини моральні підвалини власного народу: «По суті, чому тебе має хвилювати, що індійська імперія деспотична, що індійців принижують та експлуатують? Тобі не начхати лише тому, що тебе позбавляють права на свободу слова. Ти – творіння деспотизму, пукка сахіб, намертво зв'язаний системою заборон, сильніше за будь-якого ченця чи дикуна» [25]. Тож немає сумнівів, що «Дні в Бірмі» – це антиколоніальний роман. В есе «Стріляючи в слона» Орвелл ще раз повертається до цієї теми: «в момент, коли біла людина стає тираном, її власна воля знищена» [27]. Психологічна слабкість та докори сумління Флорі призводять до трагедії: він завершує життя самогубством, вирішивши втекти не лише від Імперіалізму, але й від влади інших людей загалом.

У романістиці Івана Багряного тема колоніалізму та імперіалізму виражена маргінально в контексті загального антитоталітарного дискурсу. Причини тут передусім історичні й суспільно-політичні. Творчість автора припадає на відверто пост-імперіалістичний час, коли формально Російська імперія перестала існувати, але передала естафету новоствореному Радянському Союзу, який продовжував експлуатувати ідею «великої Росії», подаючи її під виглядом комуністичної рівності. Саме тому в підрадянській Україні часів Івана Багряного нема місця національному самовизначенню й волі. Відповідно, антиколоніальний дискурс у класичному його розумінні «розвинена імперія VS підконтрольна, часто завойована, неєвропейська колонія» неможливий. Радше мова йде про шовіністичну імперію, яка намагається домінувати над іншими за рахунок систематичного знищення їхнього мовного, культурного та історичного спадку.

У творчості Івана Багряного маніфестацією антиколоніального дискурсу слала передусім публіцистика. Втім, у віршованих романах

письменника також присутня тема колоніальної залежності та боротьби проти неї. Зокрема, ватро розглянути роман у віршах «Скелька», у якому автор під прикриттям героїчного повстання селян проти диктатури монастиря на тлі зворушливої історії кохання завуальовано зобразив підрадянську дійсність [19, с. 892]. Головні протагоністи поеми Данило Чорний, Мар'яна та старий Гармаш є носіями основних українських національних цінностей. Головною ідеєю твору є незнищенність духу свободи, що дрімає навіть у поневолених селянах. Стилистично витримана в дусі шевченківських творів, поема повертає до героїчних дум і балад козацького минулого, але символізм твору легко зчитується на всіх літературних рівнях. Погоджуємось із І. Ярмолинським, що «автор дуже вдало зумів у цій рямці романтичної легенди вкласти надзвичайно актуальний і для нашої доби зміст» [2, с. 504]. Використовуючи історичний сюжет, Іван Багряний показує реальне обличчя радянського колоніалізму, що прагне абсолютного контролю над пересічною людиною, вказуючи їй у що вірити та як думати. Наскрізним мотивом поеми є заклик до активного спротиву. Як писав радянський критик О. Правдюк, характеризуючи поему письменника «Скелька» та «Ave Maria», «(автор) не тільки не мириться з радянською дійсністю, але й має намір <...> змінити її» [2, с. 512]. У свій час поеми Івана Багряного отримали неоднозначну оцінку. Критики розглядали їх залежно від своєї політичної позиції та особистої зорієнтованості. Проте кожен з них зумів побачити основний намір автора – відображення прагнення свободи та готовність платити за неї найвищу ціну. Своєрідним підсумком цього прагнення є фінальні рядки поеми «Скелька»: «Гримлять нам молоти – фанфари перемоги. Нам не просить, нам не молить ні в кого – Тримайсь. Тягни! До сонця! Д'горі! Д'горі, краю мій!» [4, с. 200].

Інша поема Івана Багряного «Антон Біда, Герой труда» – належить до публіцистичної лірики автора. Як зауважує Д. Чуб, вона була написана на вимогу часу, повна оптимізму, нищівної правди, втіленої в сатирі [19, с. 536]. Її стиль то пафосно-ідеалістичний, то іронічно-сатиричний. При цьому автор часто «сміється через сльози», адже тільки чужинний автор (наприклад, Орвелл у своєму «Колгоспі тварин») може стояти осторонь та в'їдливо посуджувати далекі йому речі» [19, с. 540]. Основною темою твору є «одіссея» ліричного героя Антона Біди, який намагається зберегти свою гідність та здобути право на свободу. За визначенням Д. Бучинського, Антон Біда символізує «народ-невмираку» [19, с. 619], який через незгоди й трагедії приходить до чіткого усвідомлення своєї ідентичності. Письменник акцентує, що його персонаж – це збірний образ незчисленної кількості людей, постраждалих за прагнення відстоювати власні права та свободи: «За слово правди, за свій рід, За волелюбство, за нарід, Сибір на бідного Біду!!! Так написалось на роду» [1]. Однією із

центральної теми поеми є непримиренність радянської системи до інакомислячих, її курс на уніфікацію, тобто домінування панівної ідеології на всіх рівнях, незалежно від національної приналежності особи. Як наслідок, кожна мисляча людина мусить обрати: або адаптуватися й піддатися, або рятуватися від переслідувань і тікати: «Тому і місце завузьке. Тому й кордони «на замк». Щоби з широкої «страми» Не повтікали всі сини» [1]. Перегукуючись із британським письменником, у поемі Іван Багряний виділяє фатальний вплив держави на право вибору людини, свободу її думок та дій: «Свобода – це закритий рот... Ну, словом – все «наоборот» [1]. Автор також звертає увагу на проблему протистояння особистості і системи, а також на знецінення окремої людини перед лицем глобальних проблем: «У сьайві сталінських програм Несе свої закони: Тут числять золото – на грам, «Людішек» – на мільйони» [1]. Основним пріоритетом такої держави є матеріальна вигода (що суголосно з ідеями імперіалізму й колоніалізму), у той час, коли людина, особливо підневільна чи непокірна, є лише розмінною монетою.

Як вже згадувалося, публіцистика Івана Багряного стала плацдармом для обстоювання його основних національних і соціально-політичних ідей. Письменник «дебютував» на міжнародній арені у 1946 році з памфлетом «Чому я не хочу вертатись до СРСР?», який серед низки інших проблем окремо виділяв національне питання України як складової Радянського Союзу: «Підгорнувши Україну, більшовизм поставив своїм завданням денационалізувати її, знищити її духовно й національно, прагнучи зробити з багатонаціонального СРСР єдину червону імперію» [5, с. 11]. У цьому творі чи не вперше автор намагається пояснити цивілізованому світові хижацьку природу Радянського Союзу і відверто називає його імперією, у той час, коли Україні відводиться роль поневоленої колонії.

Зазначимо, що Іван Багряний виступає за права всіх народів, які страждають від примусової денационалізації: «Більшовики зробили для 100 національностей єдину «совітську родину» і нав'язують її силою, цю страшну тюрму народів, звану СРСР» [3, с. 429]. Задекларовані в конституції права слугують лише прикриттям імперіалістичних зазіхань трансформованої Росії, а жодна з радянських республік не почуватись ні вільною, ні рівною: «Концепція створення багатонаціонального «государства трудящих» в єдиних рамках... успішно завершилася звичайною практикою колоніального поневолення цілого ряду націй» («Доповідь на II з'їзді УРДП») [3, с. 94]. Письменник акцентує, що внутрішня політика держави спрямована на асиміляцію народів до рівня, за якого національне питання буде зайвим. Однак основною проблемою

він визначає не «творення нового народу», а те, що за цим криється: «<...> перемішання всіх народів і народностей в один суцільний конгломерат <...> з єдиним спільним ім'ям – «російський народ» («Національне питання в «Програмі КПРС») [3, с. 720]. Національні відмінності в радянських республіках свідомо трактуються як явище негативне, а їх подолання здійснюється шляхом ліквідації цілих етносів через мирне та насильницьке «стирання національних відмінностей – як звичаєвих, так і мовних, так і культурних» [3, с. 720]. Автор доводить, що внутрішня політика СРСР, спрямована на узаконене домінування однієї мови та культури над десятками з метою їх знищення, є ознакою імперіалізму.

Багато статей, есе та виступів Івана Багряного як-от «Коли постаріє Китай», «Богатир» і «ліліпут», «Правильний рішучий крок», «Центральне питання», «Мурова політика», «Перемога волелюбних», «Єдність протилежностей», «Аналогії, паралелі», «Линводи», «Не “брудна гра”», а свята правда!», «Якби...», «Мemento морі» та інші, присвячено проблемі боротьби з колоніальними режимами та імперіалістичними впливами, зокрема в таких країнах, як Алжир, Угорщина, Гонконг, Конго. Не оминає автор і колишніх британських колоній, зокрема Індії, вважаючи офіційну позицію СРСР щодо застосування зброї М.Ганді заради збереження цілісності Індії лицемірно осудливою. На думку Івана Багряного, вона виражає псевдопацифістські настрої СРСР, але абсолютно ігнорує інтереси індійського народу («В краплі води») [3, с. 724]. Як підкреслює автор, внутрішня та зовнішня політика Радянського Союзу надзвичайно органічна у своїй єдності, адже за красивими гаслами ховається імперіалістична природа: «Всі народи мають право боротися за свободу і людські права, крім тих людей і цілих народів, яких ми уярили, то пак «ощасливили» <...> й ніхто не сміє їм допомагати» («Що здекларувала «декларация»?») [3, с. 569]. Іван Багряний звертає увагу на те, що більшість колоніальних імперій та держав усвідомили неможливість ведення зовнішньої політики залежності, а тому національну свободу мають змогу реалізувати навіть ті народи, про які раніше мало хто чув. Але ці зміни не торкнулись СРСР: «Навіть чорні народи Африки, в тому числі навіть і невеликі чисельно, дістають свободу, творять свої власні держави, здійснюють свої права на національну свободу та державну окремішність. Тож тим все дивнішою на цьому тлі стає для всього світу політика Москви тримати Україну й інші народи СРСР в московському ярмі, в тяжкій колоніальній залежності» («Звернення голови Української національної ради до всіх українців в СРСР з нагоди 22 січня через Радіо-Рим») [3, с. 624].

На відміну від Джорджа Орвелла, Іван Багряний представляє націю, яка перебуває під деструктивним впливом іншої, на той момент

сильнішої й зовсім не керованої ідеалістичною мораллю острівної Британії. Практично в кожному зі своїх творів автор повертається до питання русифікації в СРСР: «Радянська внутрішня політика жене до ліквідації національної проблеми через створення сірої мішанини <...> процес денационалізації, прикритий плащиком «інтернаціоналізму» та гаслом єдності «інтересів пролетаріату», є звичайнісінькою брутальною, безоглядною русифікацією» («Під подвійним пресом») [3, с. 693]. Цей процес відбувається і на офіційному рівні, і в побутовому житті. Письменник акцентує на тому, що основна партійна лінія є проявом російського шовінізму, який реалізується через формулу: «Формула більшовиків щодо національної культури неросійських народів: «Національна формою, соціалістична змістом». У практиці ж означає – національна формою, російська змістом» («Про свободу слова, совісті і преси») [3, с. 296]. На практиці це перегукується із бірманським гаслом Орвелла: «<...> коли ти в Індії, роби так, як англійці». От тільки український автор активно протестує проти такого правила, оскільки сподівається на збереження своєї нації. Цікаво те, що експансія через мову так культуру, яка також є однією з ознак імперіалізму, не знаходить однозначного засудження у творах Орвелла.

Іван Багряний наголошує на тому, що стосунки між підрадянськими республіками далекі від рівноправності, адже один народ домінує над рештою: «Москва послідовно й неухильно провадить колоніальну політику. В практиці ця політика означає нещадний терор – фізичний, моральний і культурний» («Чад імперії») [3, с. 113]. Однак найважливішою проблемою Іван Багряний усе ж вважає моральний вплив: «Ця система терору була не тільки системою терору фізичного, а й (і це найголовніше!) системою терору духовного» («Над труною тирана») [3, с. 354]. Моральний тиск як інструмент контролю над людиною суголосний із тим, що Орвелл визначає як деструктивний вплив імперіалізму на особистість.

Отож, події міжвоєнного періоду XX століття створили передумови для непрямого діалогу між Іваном Багряним та Джорджем Орвеллом. Подібність життєвих шляхів цих письменників, схожість мислення й світосприйняття дають змогу говорити про паралелі в їхній творчості, що проявляються передусім у виборі тематики та формулюванні основних ідей. Основним ціннісним орієнтиром обох авторів стала воля людини та можливість збереження індивідуальності в нелюдських умовах. Відтак творчість митців стала одним із найпотужніших зразків анти тоталітарного дискурсу. Разом із тим певну частину творів письменників, зокрема роман «Дні в Бірмі» та публіцистику Джорджа Орвелла, а також публіцистику та віршовані романи Івана Багряного, можна розглядати в рамках антиколоніального дискурсу.

Підґрунтям літературної критики імперіалізму та колоніалізму у творчості Івана Багряного й Джорджа Орвелла слугує не лише їхня висока політична свідомість, а й особистий життєвий досвід. І британський, і український автори особисто відчували деструктивний вплив імперіалізму на процеси самовизначення та самореалізації, тому їхні твори по своїй суті протестують проти придушення свободи особистості. Обом письменникам притаманне бажання показати нівеляцію окремого індивіда в державній моделі, де людина є лише «гвинтиком» у складному механізмі адміністративно-бюрократичної системи (у випадку Джорджа Орвелла), та «гвинтиком» у будь-якій системі, яку держава вважає доцільною на певний момент (у випадку Івана Багряного).

У творах Івана Багряного та Джорджа Орвелла присутня критика імперіалізму як деструктивного чинника, що знищує свободу вибору людини. Втім, слід зауважити, що письменники знаходилися «по різні сторони барикад». Джордж Орвелл був вихідцем з імперіалістичної Британії, а отже оцінював ситуацію з точки зору привілейованого народу. Цей факт не завадив йому критикувати шовінізм й упередженість співвітчизників, описувати негативний вплив імперіалізму не лише на залежний народ, але й на мораль та спосіб поведінки своїх же товаришів. Антиколоніалізм Івана Багряного проявляється передусім у боротьбі проти СРСР як червоної імперії, яка прагне абсолютного контролю над людьми, як-от через денаціоналізацію та русифікацію.

Нонконформізм Орвелла випливає з його почуття справедливості та визнання права всіх людей на рівність прав. Його особиста мораль не приймає виявів імперіалізму та колоніальної ментальності, навіть якщо він представляє панівну націю. Нонконформізм Івана Багряного, окрім загальнолюдських принципів моралі, пояснюється ще й прагненням до національного самоствердження.

Як і в решті його творів, у ранній романістиці Джордж Орвелл часто виступає із позицій космополітизму, хоча правила «вродженої моралі» та набір світоглядних цінностей зраджують його британське походження. Тому основною рисою його героїв часто є прагнення зберегти власну гідність. Британський автор відчуває, що культура імперіалізму та колоніалізму зазіхають на право пересічної людини на свободу думки, слова й совісті, змінюючи її характер ідеями елітаризму та расизму. Антиколоніальний дискурс Івана Багряного національно спрямований по своїй суті проти конкретної імперії зла. Для нього подолання російського імперіалізму є питанням виживання передусім нації, а вже потім боротьбою за загальнолюдське право на гідність і свободу. І саме в цьому полягає найбільша розбіжність в антиколоніальному дискурсі аналізованих письменників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багрянний І. Антон Біда, Герой труда. URL: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=208&type=tvorch>
2. Багрянний І. Вибрані твори / Упоряд., автор передм. та приміток М. Балаклицький. Київ : Смолоскип, 2006. 687 с.
3. Багрянний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. Друге видання / Упоряд. О. Коновал; Передмова І. Дзюби; Післямова Г. Костюка Київ: Смолоскип, 2006. 856 с.
4. Багрянний І. Скелька: Поеми. Харків: Важпромавтоматика, 2008. 288 с.
5. Багрянний І. Чому я не хочу вертатись до СРСР? Накладом Комітету українців Канади, Вінніпег, Манітоба. 1946. 42 с.
6. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного: Монографія. Київ: Смолоскип, 2005. 167 с.
7. Боднар О. І. Художньо-публіцистичні візії тоталітаризму у творчості М. Рудницького та Дж. Орвелла [Текст]: рецептивно-комунікативний аспект. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Тернопіль, 2012. 20 с.
8. Брайко О. Українська компаративістика другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Національні варіанти літературної компаративістики*. Національна академія наук України; Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка; Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, О. В. Дубініна та ін. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 386–439.
9. Губаржевський І. Світоглядний контур Івана Багряного крізь призму його роману «Маруся Богуславка». *Молода Україна*. 1965. Ч. 122. С. 7–11.
10. Денисенко Ю.М. Культурологічна спадщина української діаспори в дисертаційних дослідженнях 1990–2000 рр. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/had_2012_9_14.pdf
11. Дзюба І. М. Громадянська і політична прозорливість (Про публіцистику І. Багряного). *Слово і час*. 1996. № 10. С. 82–84.
12. Жаданов Ю.А. Роман Джорджа Оруелла “1984” у контексті антиутопії першої половини ХХ століття : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 – література зарубіжних країн. Дніпропетровськ, 1999. 16 с.
13. Кобута С. Ivan Bahrianyi and George Orwell: comparative approach to biographical insight. *Науковий і культурно-просвітний краєзнавчий часопис “Галичина”*. Випуск 31. 2018. С. 146–151.
14. Костюк Г. Відійшов у безсмертя. *Багрянний І. Вибрані твори* / Упоряд., автор передм. та приміток М. Балаклицький. Київ: Смолоскип, 2006. С. 563–578.

15. Маланий Н. І. Типологія екзистенціалів війни в українсько-німецькому літературному просторі (на матеріалі прозових творів про Другу Світову війну) : автореф. дис... канд. філол. наук. 10.01.05 – порівняльне літературознавство, Тернопіль, 2011. 20 с.
16. Пасічник О.В. Образ світу і концепція героя у творчості Уласа Самчука й Олександра Солженіцина в'язнично-таборової тематики : авторефер. дис... канд. філол. наук. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Тернопіль, 2004. 20 с.
17. Перерва О. Роль художньої деталі у романі Івана Багряного "Людина біжить над прірвою". *Вісник Таврійської фундації*. Вип. 3. URL: <http://prosvilib.ipsys.net/visnik-tavriyskoyi-fundaciyi-vipusk-3/olga-pererva-rol-hudozhnoyi-detali-u-romani-ivana-bagryanogo>
18. Чекаліна В. «Ми є. Були. І будем ми. Й Вітчизна наша з нами». *«Кримська Світлиця»*. 2006. № 9. 24 лют. URL: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=3635>
19. Шугай О. Іван Багряний: нове й маловідоме. Есеї, документи, листи, спогади, нотатки, факти. Кн. 1. Київ: Смолоскип, 2013. 960 с.
20. Шугай О. Іван Багряний: нове й маловідоме. Есеї, документи, листи, спогади, нотатки, факти. Кн. 2. Київ: Смолоскип, 2013. 1048 с.
21. Bowker Gordon, By George, he was brilliant Review of "Orwell in Tribune" *The Observer*. 2006. № 29. URL: <http://www.netcharles.com/orwell/articles/orwell-in-tribune-review.html>
22. Cavendish Richard, Publication of 1984. *History Today*. 1999. Vol. 49 Issue 6. URL: <http://www.historytoday.com/richard-cavendish/publication-1984>
23. Crick Bernard, George Orwell: Voice of a Long Generation. URL: http://www.bbc.co.uk/history/british/britain_wwtwo/orwell_01.shtml
24. McCrum Robert, The masterpiece that killed George Orwell. *The Observer*. 2009. Sunday 10, May. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2009/may/10/1984-george-orwell>
25. Orwell G. Burmese Days. URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/o/orwell/george/o79b/index.html>
26. Orwell G. Essays and other works. URL: <http://theorwellprize.co.uk/george-orwell/by-orwell/essays-and-other-works>
27. Orwell G. Shooting an Elephant. *Politics and Letters*. URL: <http://orwell.ru/index>
28. Stankys Peter Searching for Orwell: A Reminiscence. URL: www.finlay-publisher.com
29. Williams Raymond. Culture and Society. Columbia University Press, 1983. 362 p.

ОБРАЗ КАССАНДРИ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ Й ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Теорія традиційних сюжетів й образів, яка в українському літературознавстві добре розроблена, акцентує на оновленні традиції, коли з'являється новий твір, що відштовхується від міфологічного (фольклорного, релігійного, історичного) протообразу [4, с. 573]. Міфологічна Кассандра наділена великим інтерпретаційним потенціалом, тому звернень до міфу про Кассандру (і ширше – про Троянську війну) у світовій літературі XX–XXI століть є багато. Українська література теж освоювала цей міф, однак з меншою інтенсивністю. Певна річ, після глибоко художньо осмисленої Кассандри Лесі Українки письменники не бралися оновлювати цей міфологічний матеріал. Зрештою, в українській літературі йде перепрочитання не так античного інваріанту, як твору Лесі Українки, як вважає Оксана Забужко [12]. Отож, як тематизує міф про Кассандру українська поезія XX століття, які типи міфологізму використовують поети, які ключові ідейно-тематичні напрями можна спостерегти у розвитку Кассандрівської історії «по-новому» і чи перегукуються вони з інтерпретацією Лесі Українки – про це йтиметься у цій статті. Зосередимо увагу на поетичній творчості авторів Нью-Йоркської групи й поетів-шістдесятників, відштовхнувшись від образу Кассандри в Лесі Українки..

«Наймогутніше враження на мене справило пізнання «Кассандри»...», – таким реченням завершила своє аналітично-психологічне дослідження «Моя Леся Українка» Ніла Зборовська [13, с. 227]. Драматична поема «Кассандра» справді наділена колосальним інтерпретаційним потенціалом, що засвідчили різні дослідники. Без перебільшення, на матеріалі осмислення одного цього твору можна було б вибудувати конференційну концепцію. Передусім Кассандра – alter ego поетеси, що ствердила, зокрема, Оксана Забужко [11]. Ця драма відкриває ворота і до проблематики психології творчості. Про це пише Віра Агеєва [1]. Крім того, були спроби розшифрувати твір як алегорію сучасності Лесі Українки. Магдалена Ласло-Куцюк наводить аргументи щодо цього М. Драй-Хмари та О. Білецького, однак сама заперечує такі погляди: «Сюжет «Кассандри» не зливається з українською історією, так як не зливається з історією давньої Трої. В цьому відношенні твір є винятком у творчості поетеси, яка найчастіше, хоч і одягала своїх

персонажів у костюми різних епох, мала завжди на увазі проблематику української інтелігенції своєї доби» [21, с. 132]. Наголошує на аісторизмі «Кассандри» і Ярослав Поліщук, стверджуючи, що письменниця «акцентує якраз сюжет внутрішній, психологічний чи навіть сугестивний» [26, с. 45]. Інтерес до Кассандри в ХІХ столітті, на думку Анатолія Криловця, зумовлений зростанням важливості психології, внутрішнього життя [19, с. 71]. Олександр Ятченко серед культурно-психологічних типів, які персоніфікує у «Кассандрі» Леся Українка, вирізняє тип митця, акцентуючи на трагедії його самотності: «Кассандра як втілення домінуючого на той час серед західноєвропейської інтелігенції «почуття метафізичного неспокою» – відчуття безсилості людини супроти злих і часто анонімних світових сил» [31, с. 21]. Леся Демська-Будзуляк вважає, що «Кассандра» завершила цикл формування авторської концепції фемінізму, образ героїні Леся Українка інтерпретує як трагедію неспокійної пристрасної людської натури, покараної божественним даром [6, с. 158]. Думка про неминучість долі є визначальною в ідейно-тематичній основі Лесиної Кассандри, вважає Магдалена Ласло-Куцюк [21, с. 114]. Цілий спектр міркувань про сенси, закладені у творі, репрезентує Ніла Зборовська: «програшний патріотизм», «душа Кассандри – це руїни втраченої вітчизни», «бунт проти жінок без духу», «віща Кассандра – це дійсно природно народжений твір мистецтва, істеричний голос болю, істеричний голос жаху» [13, с. 184] – це окремі конспективні тези, що пунктиром означають бачення дослідниці. Тарас Пастух вирізняє низку питань, пов'язаних із внутрішніми законами розвитку світу, функціонування мови, розумінням та інтерпретацією слова, які ставить Леся Українка. На думку дослідника, письменниця передбачила появу та поширення маніпулятивної мови, що набула надзвичайного поширення в сучасних масмедіях, виявивши психологічні основи її виникнення [25]. Прикметно, що «Кассандра» Лесі Українки у різних розвідках фігурує в контексті попередньої літератури, що теж опрацьовувала цей міф (зокрема, Магдалена Ласло-Куцюк, Демська-Будзуляк та ін.). Значно менше таких компаративістичних студій бере за матеріал драматичну поему про Кассандру і твори ХХ–ХХІ століть.

Звернення до образу Кассандри можливе у різних структурних варіантах: як індексальна згадка-інкорпорація, як «пряма мова» від імені Кассандри як ліричної героїні, як поетика візіонеризму. У конкретних літературних прикладах спробуємо експлікувати ці типи. Можна обумовити і «синдром Кассандри», вияви якого простежуються в поетичних візіях авторів. Заакцентуємо, що архетип Кассандри є важливим концептом сучасної віктимології. Лорі Лейтон Шапіра у своїй

книзі, адресованій психологам і психотерапевтам, обстоює думку про джерело творчості, яким може бути тягар несвідомого пророцтва [32]. Отож комплекс (чи синдром) Кассандри може мати прочитання в інтердисциплінарному ключі – на перетині літературознавчих і психологічних методологій.

Для українського світу не поодиноким приклад, коли не дар провидіння веде до трагічних розв'язок, а навпаки – саме трагічне життя, багате на злигодні, готує з чутливих натур ясновидців і пророків. Єжи Стемповський в «Есе для Кассандри», міркуючи над символікою постаті героїні, висновував два підходи: «Античний світ залишив нам у спадок дві концепції віщувань і пророцтв: одна спирається на віру в надприродні сили різного роду й ступеня, які мають доступ до майбутніх справ і готові за невелику оплату запропонувати зацікавленим корисні вказівки; друга раціоналістична, що спирається на передбачуваність природних процесів і нашу гадану здатність передбачати наслідки, які можуть виникнути зі вчинків і ситуацій» [30, с. 39]. В описаному випадку чинник надприродного є дієвим, однак назріває здатність передбачення коштом трагічного досвіду, і такий підхід буде прогресувати в літературі. У зв'язку зі складними історико-суспільними процесами минулого образ Кассандри концептуалізується у творах українських письменників.

Образ пророчиці, профетична тематика актуалізується в межові періоди, часи шукань. Леся Українка своєю Кассандрою віщувала Першу світову війну та всі пов'язані з нею подальші криваві події, причому її голос був такої сили, що тривалий час не траплялося авторів, які б наважилися спробувати знову викликати дух Кассандри. «Не спокійний краєвид, але криваву візію бачила вона за заслоною, що крила від нас непевну будуччину. В непогамованім пориві, що захлиснувався в нестримливім потоці власних слів, картаючою мовою старозавітних пророків відслонила вона перед спокійною і спрагненою спокою громадою сю будуччину, яку вона в своїй надлюдській імагінації побачила як живу. Полишаючи початки її творчости, ціла її поезія се було щось подібне до гвалтовного і понурого *Dies irae, dies illa*. Лямент збожеволілої людини, якій неждано відслонили образ страшного суду. Як та кітка, що надовго перед людьми прочуває близьку катастрофу землетрусу, кидалася вона, волаючи ратунку там, де її окруження спокійно віддавалося щоденній праці. Там, де вони бачили лиш золотее жито і сине небо, – привиджувалися їй смерть і трупи, а повільні степові річки спливали кров'ю. Перед нею вставали гнітючі примари «страшної і невсипущої війни», «страшної і невблаганної борні» [8, с. 6], – писав Дмитро Донцов, освітлюючи і «Кассандрівську» поетику, і питання психології творчості авторки-візіонерки.

Історичні обставини з утвердженням влади советів, тоталітаризму, а відповідно вимог соцреалізму, не сприяли інтересові до міфології (до речі, не опрацьовують цього міфу неокласики), а творчому осмисленню постаті Кассандри і поготів. Вже по Другій світовій війні, передусім в еміграції, українські автори починають звертатися до образу Кассандри, позаяк пережите постфактум реконструюється в наративи, перехрещені з міфологічною історією про безсилля, несвоечасність, почуття провини.

Кассандра зринає у одному з віршів циклу «Осінь весна» Євгена Маланюка. Для поета загалом властиві поетичні запозичення й осмислення античних образів, що зумовлено історіософськими інтенціями автора, як вказувала Оксана Гальчук [5, с. 274]. До поетичного циклу автор дає несподіване жанрове визначення – роман. Цикл становлять дев'ять віршів, написаних в серпні-вересні 1947 року в Німеччині. Власне шостий вірш, у якому згадано Кассандру, є найдовшим з усіх.

Поет протиставляє жахіття війни, які довелося пережити, і спокій баварського озера Хімзее. Порівняння з Кассандрою з'являється асоціативно, у воєнних спогадах, для підкреслення хронотопного контрасту: там ліричний герой – «немов глухо-німа Кассандра», тут, де затишок і мир, – «душа заснула»; тоді – коли «гула найзгубніша із війн», тепер – коли став емігрантом-блукальцем.

*О, голізно історії! Тоді
Ти був немов глухо-німа Кассандра,
Що ось тепер — на суші і воді —
Приречена непроминуцим мандрам.
А тут — куток, де затишок і мир,
Що їх війна байдуже оминула,
Де блакитніє лагідний простір
Прозорих вод
— і де душа заснула [23, с. 266].*

Структурно це лише принагідне порівняння, інтертекстуальний індекс, що додатково «ілюструє» ліричну розмову з самим собою (звернімо увагу на суб'єктну організацію вірша від другої особи). Через такий троп поет посилює контраст, поглиблює особистісне сприйняття світу. Це вірш про проминальність, авторефлексія на тлі красивої природи. Уведення образу Кассандри увиразнює образ ліричного героя. У статті про Лесю Українку Євген Маланюк щодо Кассандри вжив означення «демонічна» [22, с. 98], тож цей образ додає експресії жаскій епосі і водночас показує вразливість людини у «голізні історії», що навіть маючи дар передбачення, не здатна врятувати свій світ.

До образу Кассандри зверталася Віра Вовк. У збірці «Маски»

серед багатьох героїнь поетеса присвятила вірш цій міфологічній постаті:

КАССАНДРА
беру своє звітріле обличчя
й занурюю в дзеркало
там світиться біла скеля
і горять два холодні колодязі
над мовчазною брамою пісні
тяжко карає бог
хай другі не вірять –
собі пророчу [3, с. 26].

Варто здійснити порівняльне прочитання віршів «Кассандра» і «Гелена», щоб увиразнити ці два образи:

ГЕЛЕНА
на весільній постелі
чарую прадавнім знанням
старшим ніж печерні малюнки
шкіра вже – шовкопряжа
очі – свічада очей
наші губи моляться
любовні розарії
коли ти пливеш
цією білою повинню
обмотаний довгими косами
наче піснями [3, с. 28].

Як бачимо, Гелена постає більш отілесненою: шкіра, очі, губи, волосся, натомість у Кассандри означено лише обличчя. З Геленою пов'язується відчуття тепла, з Кассандрою – холод. Гелена не самотня, і це передбачає взаємозв'язок і взаємодію двох, два голоси, а отже, не-тиша, не-мовчання. У «Кассандрі» акценти протилежні: «мовчазна брама пісні» і пророцтво «собі» засвідчують її самотність, але й самодостатність. Водночас поетеса «освітлює» її відображення в дзеркалі («світиться біла скеля» і горять колодязі). Безумовно, це один із словесних портретів, про які згадувала Михайлина Коцюбинська («характерна для її творчої манери портретність, помітна в усіх її поетичних збірках, починаючи від ранніх» [18, с. 71]). Дослідниця вважає, що творяться вони імпресіоністичними мазками, а на мій погляд, для цих портретів актуальнішою є поетика сюрреалізму. Звернення до образу Кассандри важливе для Віри Вовк, позаяк це вихід до теми мистця і мистецтва. Зрештою, це одна з її іпостасей з комплексом відповідних сенсів. У цьому контексті наведу програмовий вірш «Жінка» зі збірки «Жіночі маски» (1993):

Жінка

*Усі мої маски
То мозаїка
Мого обличчя
Я – баня світлого храму
Я – темна мряка долини
У темну мряку завиваю землю
Купаю землю світлом храму
Я – мед і цикута
Я – ласка і гріх
Я – корінь і крона [3, с. 136].*

Отож і дві міфологічні фігури – Гелени й Кассандри – це «мед і цикута», дві різні іпостасі поетеси. Варто заакцентувати на художньому хисті Віри Вовк перевтілюватися у різних героїнь: авторка розбудовує верлібри як монологи героїнь, добираючи відповідні метафоричні характеристики. «Світ поезії Віри Вовк – це переважно світ жіночий: погляд на дійсність, життя серцем, характер емоційності, асоціативні сфери. Та й населений він у значній частині персонажами жіночими. Цей світ далекий від феміністичної жорстокости, наступальности й заданости. Натомість, ніде правди діти, – ідеалізація Жінки (з великої літери), традиційна, іноді, підсвідома ідентифікація Жінки й України, глобалізація жіночого начала – як найповнішого й найбезпосереднішого втілення всієї гами людських якостей, у всій їхній висоті й земності, повноті й суперечливості проявів людського», – писала Михайлина Коцюбинська [18, с. 70], вважаючи збірку «Жіночі маски» (1993) однією з найбільш вишуканих у доробку Віри Вовк. Водночас і ці та інші поезії засвідчують наскрізну тему самоідентифікації, артикуляцію екзистенційних основ, пошуки шляху до себе.

Віра Вовк, як відомо, належала до ядра Нью-Йоркської групи поетів, для модерністських естетико-художніх засад якої важили інтелектуалізм, густа метафоричність, інтермедіальні пошуки. Тож звернення до міфологічних образів є органічним у таких поетикальних системах. Невипадково зринає образ Кассандри у віршах іншого учасника групи Богдана Рубчака, який часто вдається в поезії до інтерпретації міфологічних образів. Під назвою «Кассандра» опубліковано дві поезії у збірці «Промениста зрада» (1960). Автор включить два вірші «Кассандра говорить» у поетичну книжку «Крило Ікарове», дещо змінивши тексти поезій. Це варто простежити, позаяк Богдан Рубчак вимогливий літератор, тож зміни, певна річ, у текстах добре продумані.

Отже, у «Променистій зраді» вірш Богдан Рубчак організовує мову

Кассандри як розмову з коханим, тому суб'єктно в паритеті представлені займенники «я» і «ти», це драма двох. Зверну увагу на щедрі дієслівність, причому часто вживаними є дієслова наказового й умовного способів. Є тут і третій – «лучник глумливий мій», Аполлон, який наділив її даром пророцтва.

У збірці «Крило Ікарове» змінюється назва вірша: не «Кассандра», а «Кассандра говорить». З першого наведеного вірша зникає її самохарактеристика (*«Але я найтяжче проклята,/ Найжорстокіше з жон усіх»*), зникає й глумливий лучник. З 17 рядків вірша залишається 11. Таким чином, поет акцентує діалогічні інтенції, забирає минулий час і пояснення. У цьому вірші поет коригує окремі словосполучення (*той мій день – цей мій день, труп альбатроса – обрію труп, білість останніх ласкавих дів - білість останніх вестальних дів, твердим, зеленим вогнем – скупим зеленим вогнем, гори на шакалів днем – запалюю столістю днем*). Цей текст інспірує драматизм, фатальність, катастрофізм, а також засвідчує сильні характери обох – Кассандри і героя, до якого вона звертається (у першому варіанті вона з ним прощається, у другому каже: *«Але йди. Хоч не вір, а йди!»* [27, с. 127]). Тадей Карабович вбачає у зверненні до міфологічної символіки «своєрідну втечу від прямої розмови про минуле»: «Поет устами античної героїні розказує про втрачену та болючу Аркадію дитинства. Вона викликає спогади про рідний дім та його руїну, яку викликала війна. Тому до читача доходять слова скарги про еміграцію та про поневірвання автора. Кассандра у творі поета виступає знову як пророчиця, їй знову дано проповідувати людські долі» [15, с. 335]. Можна вважати, що дорога (дороги) теж дійова особа. Мотив розлуки є одним із ключових у «мові» Кассандри, а сама трансформація міфологічного образу відбувається під знаком екзистенціалізму, адже актуалізує категорію вибору.

У поетів Нью-Йоркської групи можна знайти і приклади поезики візіонеризму. Невипадково Юрій Лавріненко називає свою рецензію на поетичну творчість Патриції Килини «З роду мавок і Кассандр».

*Я, чужинка, розумію тільки по-водяному,
по-часовому;*

бачу те, що вже бачила, що ніколи не бачила.

Те, що далеко, від мене далеко [16, с. 10].

Юрій Лавріненко, коментуючи ці рядки, вважає, що Патриція Килина звертається до білої магії [7, с. 23], а Богдан Рубчак пише: «Спроможність людини бачити те, чого вона ніколи не бачила, її вміння бути там, де вона досі не була, бути кимсь, ким вона досі не була, – себто, її уява – дає їй ту свободу ставання, яка відгороджує її від сталості всесвіту, і яка лякає її. Отож насправді не природа, а власна свобода лякає

людину» [28, с. 331]. Міркування Богдана Рубчака пояснюють не лише ідейні вектори Патриції Килини, а й окремі творчі імпульси його ж творчості, зокрема у трансформуванні міфу. Власне, «поетика Кассандри» в Патриції Килини будується на так званому «закритому» міфі. Такі міфи, за визначенням Богдана Рубчака, «що постають перед читачем як автономні будови, з цілком власними системами та більш-менш герметичними співвідношеннями» [28, с. 324]. Слушна для поетики Патриції Килини і меланхолія несталої (Ю. Лободовський), непевність, невизначеність і туга («Пасатні вітри») [16, с. 20].

Актуалізує поетеса й тему пам'яті і безпам'ятства:

*Пам'ятати. Іти через браму
в місто ясного грому.
Чути в тунелях моїх вух наливання шуму,
ударів, слів, листків.
Моя пам'ять, вислана орлами снів.
Пустеля, тиша, пустеля [16, с. 27].*

У поетичній поставі Патриції Килини впізнається силует Кассандри, поетеса актуалізує фундаментальні поняття (життя – смерть, віра – безвір'я, говорити – слухати і чути), отже, міфологічний образ підтекстно тяжіє, а також в читачській рецепції, у надтексті, можна його реконструювати:

*Так, ви живі, не слухайте мене,
і мертві ви, прошу, не вірте мені,
бо ви добре знаєте про смерть –
по суті, смерть є останній скандал,
який вам можна обговорювати [16, с. 31].*

Образ Кассандри увійшов і в творчість шістдесятників (Ігор Калинець, Ліна Костенко, Ірина Жиленко), це помітила Г. Витрикуш [2]. Ігор Калинець дуже чутливий до мистецьких тем, у нього багато поезій, що свідчать про діалог із творчістю багатьох художників минулого й сучасності. Однак згадки gobеленів «Леся Українка» та «Кассандра» у одному з його віршів навіяні не замилюванням прекрасним мистецтвом, а болісним досвідом, пов'язаним з репресіями. Йдеться про його вірш автологічного характеру «Вдруге заарештували мою Стефу» з циклу «Реалії», який є монологом матері Стефанії Шабатури, Ганни Шабатури:

*вдруге заарештували
мою Стефу*

плаче мати Шабатури

*як забрали
обидва гобелени
Леся Українку та Кассандру*

*я поцілувала
у краєчки*

*вони дивувалися
навіщо ж отак*

*я руки доньки
цілую [14, с. 336].*

Подружжя Калинців належало до кола близьких по духу людей для мисткині. Ігор Калинець був серед творчої інтелігенції, що прийшла до суду в день виголошення вироку (1972). Доказами антирадянської діяльності Стефанії Шабатури для слідчих стали її експресіоністичні гобелени «Кассандра» і «Леся Українка». Саме в «Кассандрі» промосковська влада побачила найбільше проявів «націоналістичної атрибутики».

Прикметно, що імпульс до вірша І. Калинцеві дав гобелен «Кассандра» Стефанії Шабатури, тобто образотворче мистецтво наснажило літературу. Леся Українка звучала суголосно до поривань Стефанії Шабатури і була її улюбленою письменницею. Поклик до боротьби в мисткині інспірований духом поетеси: «Епоха шістдесятництва – теж був час страшних передчуттів змін, коли у в'язницях гартувалися міцні душі «в безумній любові до волі». Дух Лесі Українки супроводжував С. Шабатуру упродовж усього життєвого шляху. Як і письменницю, її огортала туга «за великим всеочищаючим поривом», тому її твори несуть такий потужний вибух енергії та емоцій, які передають порив до героїки, віру в чудо і запал боротьби» [20, с. 60]. Зоряна і Мар'яна Лановики, авторки глибокої статті «Дух творчості Лесі Українки як вирок для митця: досвід одного вірша», аналізуючи вірш І.Калинця, прослідковують, як «спільний пророчий дух, охоплений неймовірною тривогою» єднає трьох жінок: Кассандру як героїню драматичної поеми, Леся Українку і Стефанію Шабатуру [20, с. 59].

Згадана Кассандра й у вірші з циклу «Звернення зі стін» зі збірки «Підсумовуючи мовчання» (1970):

*місто
під барвінковим дахом*

*з китайкою вогню
у головах*

*з видом
через вікна мармурових плит*

*на море
де в обіймах трупи водоростей
і риб*

*на степ
з якого виїмігувало зілля
євшану*

*на небо
поросле деревами вибухів*

*на місто
де з мурів волає до глухих
Кассандра*

*ви
під барвінковим дахом
завжди маєте
більше промовити*

*ніж усі ми
х о д я ч і [14, с. 233–234].*

«Моя поезія до арешту – це суцільна присвята нашим борцям за волю», – так сказав Ігор Калинець в інтерв'ю Василю Слапчукові [29, с. 54]. У цій концепції постає і цей вірш. Мовити і мовчати – два полюси цієї збірки, і мовчання поет не раз інтерпретує амбівалентно. У «граматиці» поезії можна вирізнити три дієслівні пункти: «виїмігувало зілля євшану», «з мурів волає до глухих Кассандра» і «ви...маєте більше промовити...». У цьому трикутнику, на мій погляд, криється ситуація безвиході українського суспільства, задушеного в несвободі, безправ'ї і забутті. Образ Кассандри акцентує цю атмосферу. Вона – як зілля євшану, що виїмігувало, і як ті, хто під барвінковим дахом, – наділена мовою і можливістю говорити (волати!), але глухі не почують.

Образ Кассандри фігурує в ліриці Ліни Костенко («Будь щедрою, хай плаче твоє листя»). Вірш на дві строфи розвиває тему внутрішнього

світу людини, її духовного наповнення і нерозуміння одухотвореної особистості приземленням загальною («Що є душа?»).

Як є, то є. Нема – то ніктої.

Віки надбали мудрості, не я.

Кассандра плаче на руїнах Трої.

В руїнах Трої гріється земля [17, с. 81].

Лірична героїня проектує на себе образ міфологічної героїні, і Кассандра тут скривджена і зневажена, розбита людською недовірою і горем, та її поетеса асоціює з мудрістю віків. Цей образ відрізняється від постави Лесиної Кассандри. Два останні рядки акцентують безнадію і відчай людини у світі зачерствілих сердець та водночас обнадіюють (велика роль фігури анадиплозис): «гріється земля», отже, тепло і життя знову налагодиться. На думку Світлани Дячок, такий фінал приховує думку «про недовіру народу до своїх пророків (у контексті творчості Ліни Костенко ця тема може бути потрактована і як тема визнання, що запізно приходить до геніїв)» [9, с. 154].

Уводить образ Кассандри у свій вірш «Сутінки» Ірина Жиленко. Це великий вірш морально-етичного звучання, у якому поетеса в притаманній для себе манері поетизує буденність, оспівуючи приватний камерний світ. «Сутінками прищемило душу», – зізнається вона і поринає медитативний роздум, з якого висновує складні питання («від чого люди злі?»).

І що таке цей сутінок нещадний?

Кінець?

Початок?

Кассандра каже: «Знаю – та мовчу».

Але темніють очі у Кассандри.

А я не хочу знати. Я свічусь.

І квіточку кладу в ногах Атланта [10, с. 242].

Якщо в Ліни Костенко міфологічна пророчиця близька її ліричній героїні, то в Ірини Жиленко артикульоване свідоме протиставлення, протилежна життєва інтенція. Кассандра настроєм вписується в екзистенційну ситуацію сутінків. Поетеса обирає не знання, не пояснення, не відповіді, а життя з його завжди відкритими питаннями. Такий підхід вкладається в систему філософсько-естетичних поглядів Ірини Жиленко, які концентровано представлені в книжці її спогадів «Номо feriens».

Василь Стус «виходить» на Кассандру, перекладаючи вірш «Сумнів» німецького поета Ганса Магнуса Енценсберґера (1929–2022) («Прекрасний день, коли чисто все стає зрозумілим/ і так природньо розуміється!./ Що то за втіха, Касандро,/ спокушати майбутнє, котре

заперечує тебе./ Невже у майбутньому немає нітрохи радості?/ (Радощі ж минулого знаємо добре...)»).

Отож, у шістдесятників найвиразніше зв'язок з Кассандрою Лесі Українки репрезентує не так література, як образотворче мистецтво в особі Стефанії Шабатури.

Інтерпретаційний потенціал міфологічної Кассандри справді колосальний. «Міф – це не спосіб дистанціювання, а, навпаки, він сприяє тому, що час у його вимірювальній тривалості зменшується до такої близькості, що міфологічні образи сприймається як дзеркальні відображення сучасності», – слушний висновок Світлани Маценки щодо міфу, який вона свого часу зробила на матеріалі німецької літератури, він спрацьовує тут і тепер [24, с. 121]. Прикметно, що залишається актуальним у XX столітті і творчий досвід Лесі Українки: вже її Кассандра давала імпульси багатьом поетам і спонукала до розвитку закладених у ній ідей. Водночас є Кассандри, які зростають на суто міфологічному ґрунті, поза Лесиним художнім перетворення, передусім це вітка української літератури еміграції, а також окремі оригінальні твори сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Поетичний візіонеризм Лесі Українки. *Наукові записки НаУКМА*. Т. 72: Філологічні науки. 2007. С. 3–11.
2. Витрикуш Г. Образ Кассандри в поезії шістдесятників. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2009. № 11. С. 31–32.
3. Вовк В. Жіночі маски. Люблін: Wydawnictwo Episteme, 2014. 147 с.
4. Волков А. Традиційні сюжети та образи. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 572–574.
5. Гальчук О. Античність у ліриці Євгена Маланюка: рецепція й особливості інтерпретації. *Питання літературознавства*. 2013. Вип. 88. С. 274–285.
6. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2009. 184 с.
7. Дивнич Ю. З роду Мавок і Кассандр. Поезія Патриції Килини. *Листи до приятелів*. 1965. Кн. 8–9–10. Рік XIII. Ч. 150–151–152. С. 21–27.
8. Донцов Д.. Поетка українського рісорджіменту. (Леся Українка). Львів: Видавництво Донцових, 1922. 35 с.

9. Дячок С. Інтертекст у поезії Ліни Костенко. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01 / Київ, Інститут філології Київського університету імені Бориса Грінченка. Київ, 2019. 186 с.
10. Жиленко І. Євангеліє від ластівки. Вибране з десяти книг. Харків: Фоліо, 1999. 544 с.
11. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 638 с.
12. Забужко розповіла про новий роман. URL: <https://gazeta.ua/articles/culture/zabuzhko-rozpovila-pro-novij-roman/1016262> (дата звернення: 12.11.2024).
13. Зборовська Н. Моя Леся Українка / Есей. Тернопіль: Джура, 2002. 228 с.
14. Калинець І. Зібрання творів: У 2 т. Т. 1: Пробуджена муза. Київ: Факт, 2004. 416 с.
15. Карабович Т. Міфопостика Нью-Йоркської групи. Київ, 2017. 463 с.
16. Килина П. Трагедія джмелів. Поезія. Нью-Йорк: Вид-во Нью-Йоркської Групи, 1960. 31 с.
17. Костенко Л. Вибране. Київ: Дніпро, 1989. 559 с.
18. Коцюбинська М. Метаморфози Віри Вовк. *Мої обрії*: В 2 т. Т.2. Київ: Дух і літера, 2004. С. 56–81.
19. Криловець А. Віра – воля – обов'язок (концепція людини і світу в «Кассандрі». *«Кассандра» Лесі Українки і європейський модерн*. Збірник наукових праць/ за ред. А. Криловця та Я. Поліщука. Остріг, 1998. С. 71–82.
20. Лановик З., Лановик М. Дух творчості Лесі Українки як вирок для митця: досвід одного вірша. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2021. № 31. С. 48–63.
21. Ласло-Куцок М. «Кассандра» Лесі Українки і «Едіп-цар» Софокла. *Велика традиція: українська класична література в порівняльному висвітленні*. Бухарест: Критеріон, 1979. С. 110–133.
22. Маланюк Є. До роковин Лесі Українки (13.II.1871). *Книга спостережень*. Торонто: Накладом вид-ва «Гомін України», 1962. Т. 1. С. 91–102.
23. Маланюк Є. Поезії в одному томі. Нью-Йорк, 1954. 314 с.
24. Маценка С. Хронотопи свідомості. Про творчість Крісті Вольф. Львів: ПАІС, 2007. 236 с.
25. Пастух Т. Модерні інтенції у драмі Лесі Українки «Касандра». *Україна: культурна спадщина, національна свідомість*. Львів, 2022. Вип. 35. С. 239–251.

26. Поліщук Я. Візія Апокаліпси («Кассандра Лесі Українки»). *«Кассандра» Лесі Українки і європейський модерн*. Збірник наукових праць / за ред. А. Криловця та Я. Поліщука. Остріг, 1998. С. 37–59.
27. Рубчак Б. Крило Ікарове. Нові і вибрані поезії. Нью-Йорк: Сучасність, 1983. 183 с.
28. Рубчак Б. Міти чужинки. Уваги до творчости Патриції Килини. *Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу*: Есеї. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 323–379.
29. Слапчук В. Інтерв'ю з Ігорем Калинцем. *Дивослово*. 2015. № 6. С. 52–54.
30. Стемповський Є. Есе для Кассандри. *Вибрані есе*; пер. з пол. Віктора Дмитрука. Чернівці: Книги – ХХІ, 2017. С. 34–53.
31. Ятченко О. Український неоромантизм і західноєвропейський модернізм. Діалог трагедій і сув'язь культур. *«Кассандра» Лесі Українки і європейський модерн: Збірник наукових праць* / за ред. А. Криловця та Я. Поліщука. Остріг, 1998. С. 21–34.
32. Schapira L.L. *Cassandra Complex: Living With Disbelief: a Modern Perspective on Hysteria*. Charleston: BookSurge Publishing, 2006. 160 p.

**ФРАНКОВА ФАУСТІАНА:
СТОРІНКИ ВЗАЄМИН ІВАНА ФРАНКА
З ОЛЬГОЮ РОШКЕВИЧ (ОЗАРКЕВИЧ) ТА АННОЮ
ПАВЛИК**

Отже, 4 березня 1880 року Івана Франка було затримано в Яблуневі, по дорозі в Березів, де він мав проводити приватні заняття з Кирилом Геником, і доставлено в окружну в'язницю Коломиї. Сталося це відразу після трьох днів, щасливо проведених з Ольгою Рошкевич (Озаркевич) в одному з тамтешніх готелів. Більше як тримісячне перебування у в'язничній камері привело письменника до рішення... одружитися з Анною Павлик. При тому він визнавав, що належного почуття для творення сім'ї в нього немає і що єдиною, крихкою емоційною підставою такої акції мала б слугувати приязнь, «скріплена ще одним і, по-моєму, найсильнішим вузлом – спільною роботою [12, т. 48, с. 252]. Хиткість вихідної застави, як видно, турбувала Івана Франка від початку ухвали рішення, та іншого вибору в нього тоді не було. Адже одруження він розумів як природний і доконечний для людини крок – і з огляду потреб реалізації глибинних інстинктів та продовження роду, і зважаючи на деякі його мислені конструкції, зокрема як спосіб «спільного» долання життєвих перешкод і форма виживання в жорстокому світі. Любовним пристрастям у такому «договорі» місця майже не залишалося – самий лише прагматичний розрахунок, до певної міри релігійний обов'язок, і ніякої шкоди (радше навіть – навпаки) загальнолюдським покликом!..

Наведене вихідне положення передбачає відповідь принаймні на такі питання: що стало причиною розриву стосунків із Ольгою Рошкевич; ставлення Івана Франка до Анни Павлик; ставлення останньої до автора «Каменярів»; підстави прийнятого рішення; розгортання матримоніальної історії; причини її зриву. Оприєвнені концепти, а зокрема деякі її сторінки обмірковувалися (або радше – проживалися) довго і в деталях, благо що тюрма дозволяла менше турбуватися за час і засоби утримання. Про свої рішення й дії Іван Франко залишав, як можна було переконатися, художній «звіт» та обґрунтування. Означу вузлові її етапи.

Отож про все – своїм порядком.

Без особливих зусиль помітно, що в засновку багатьох Франкових вчинків і дій були не так суб'єктивно-психологічні мотиви, як світоглядно-гносеологічні та ідеологічні. Тим-то навіч доконечна

потреба вивчати їх у системі поглядів письменника, а зосібна в контексті його тодішньої художньо-естетичної, науково-публіцистичної та епістолярної думки. Так, переважно в Коломийській окружній в'язниці (а перебував він тут від 5 березня до 9 червня 1880 року – всього 97 діб) поет створив цикл «Картка любові», у якому вину за розлуку закоханих поклав на «лукавство» ліричної адресатки («І ти лукавила зі мною!»). Усе ж не покидає відчуття, що така каверза долі була «запрограмована» – притому не так, може, навіть автором, як історією чи небесними силами, – що «так мало статися» і що в розриві стосунків був «вищий» сенс⁶. А в міркуваннях про змістовно-логічні домінанти здійснюваного тоді перекладу «Фауста» Йоганна Вольфганга фон Гете акцентував на спробах його головного героя «узгодити» особисті й громадсько-народні інтереси й принципів неможливості ба навіть недосяжності в реальному житті такого «порозуміння». Зокрема, в т. зв. Першій передмові до свого перекладу Іван Франко визначав змістовно-концептуальне осердя й цього безсмертного творіння як «зворот від особистих мук і розкошей до догнаної, але тривкої і твердої праці для суспільності» [12, т. 26, с. 159]. А в «Передньому слові», датованому 21 листопада 1881 року й опублікованому у книжному виданні: Г е т е Йоганн Вольфганг. Фавст. Часть перша. З німецької переклав і пояснив І. Франко. 1882. Заходом «Світу», 223 с. – він розгортав й обґрунтовував конкретним аналізом своє бачення основоположної ідеї (а відповідно – на вказаній zasadі – «загальнолюдське значення») геніального витвору німецької інтелектуальної думки: «Ані наука сама собою, ані свободне й безжурне життя, ані почесті, ні слава – ніщо те не може ущасливити чоловіка, як довго той чоловік все й всюди має на оці тільки *себе самого*. Аж коли він всі свої здобутки, всю силу поверне на працю коло ущасливлення *других*, коло запевнення їх безпечного, хоч і ненастанним трудом окуплюваного, життя й розвитку, тоді чоловік може бути щасливим. Се велика правда, котрою завершується “Фавст”, надає тому творові ще й тепер, у наш вік, живу революційну силу. Він не то що застарілий для нас і по ідеях, але, противно, може і в тім згляді – не згадуючи про незрівнянну поетичну красоту – служити нам надовго ще взірцем і провідником» [12, т. 13, с. 178–179]. Звісна річ, що озвучене положення автор тут-таки всебічно розгортає і обґрунтовує конкретним аналізом.

Передусім зауважу, що Франко вважав явищами одного порядку вибух Великої Французької революції і вихід на початку 1790 року «Фауста». Обидві події мали, в його розумінні, не лише однакове

⁶ Бодай уже тому, що «читачеві неясно, в чому ж власне полягає те лукавство» [10, 270].

історичне значення, породили героїв-борців за свободу, – вони й за змістом були «об’явом революції», спрямовані на «обвалення середньовікових границь, що путали *свободу* чоловіка, обвалення в ім’я вроджених, *природних прав* людини-одиноці». Відмінності ж між явищами мали суто формальний характер: революція у Франції «вибухла на суспільно-політичній полі», а в Німеччині «вона обняла поле духовне: філософію й штуку» [12, т. 13, с. 144].

Середньовічний феодалізм, як відомо, ґрунтувався на закріпаченні й гнобленні «цілої людськості», «обкручуючи кожду одиницю тисячними вузлами на кождім її кроці, спиняючи її вольний хід і вольне ділання, придушуючи її силу й її природні наклони», – «а все в ім’я перестарілого, буцімто *Богом даного ладу*». Проте спинити органічного розвитку, тенденції до звільнення, зросту й посилення особистості «середньовічні вузли не могли», і в західноєвропейських країнах «знялась велика революційна буря», що мала на меті свободу в найширшому її розумінні. А оскільки засобом її досягнення була сила (економічна – в суспільній політиці або ж розумова – в науці й мистецтві), то й ціль передбачала насамперед свободу сильних, «вибраних» індивідуумів, «а не цілої маси простого, сірого люду» (економічне «богатирство» або ж домінування «геніальних новаторів») [12, т. 13, с. 175]. «Фауст» Гете, властиво, стверджує такі прагнення й прямування, зосібна в німецькому її варіанті – панування в літературі племені «геніальних новаторів» (Sturm- und Drang-Periode – період бурі й натиску). І «велике революційне, історичне значення» його полягає саме в тому, що в ньому втілено «боротьбу сильної одиниці» проти будь-якої регламентації й обмежень – духовних, релігійних, соціальних, приватних і т. ін. «Бо коли в початку першої часті трагедії Фауст справді ще мечеться в тісних границях людської природи й бажає вирватися з пут земного тіла», «то вже зараз при кінці першої часті він приходить у різкий конфлікт з суспільним ладом» [12, т. 13, с. 176].

Переповідаючи в загальних рисах сюжетно-фабульну канву твору, автор звертає увагу перш за все на зміщення акцентів у діяльності головного героя. Починає боротьбу він «тільки в імені одиниці і для одиниці», притому «зовсім з *егоїстичних* товчків». Та збагнувши в якийсь момент, що за тяжкою, але безплідною інтелектуальною працею він змарнував молодий вік, даремно потратив «найкращі сили» й не отримав у віддяку ні задоволення, ні позитивної сатисфакції («Нема в мене ні грошей, ні багатства, ні почестей, ні світовладства»), а навіть щодо духовних пошуків зусилля його виявилися пустими й даремними («як був дурний, так є»), він бажає вирватися з тісних лещат попередніх уявлень, норм і форм поведінки, аби «в вирі змисловості втишити

нам'єтності жаркі». Мотиваційна основа чину (а відповідно й зав'язка трагедії), отож, наскрізь суб'єктивно-егоїстична. Іван Франко пояснював її «загальним напрямом тодішньої культурної і історичної праці». «Свобода сильної особи не тільки в думці й бесіді, але і в дійстві, свобода без згляду на те, чи вона приносить добро, чи муку другим, *слабим* особам, щоб тільки сильному приносила певну суму щастя – ось яка була головна пружина суспільно-політичної й духовної революції XVIII віку, ось що становить движучу силу й трагедії “Фавст”», – окреслював він логічно-концептуальні «вузли» й домінанти твору [12, т. 13, с. 177]. Як такий, обстоюваний постулат необмеженої свободи таїв у собі чимало ризиків і небезпек («дуже двосічне оружжя і, як усяке оружжя, може наробити безмірно більше шкоди безоружним, слабим, аніж справити радості своєму властивцеві») – навіть якщо потрапить у руки розумній і благородній людині, не кажучи про «сильного ідіота», котрий «для своєї втіхи пролле море сліз і крові людської і в кінці зачне бачити всю розкіш тільки в тім, щоб шкодити другим». Подібна okazія трапилася, властиво, з Фаустом, що призвело до загибелі люблячої його Маргарити. Внаслідок цього його груди – що природно для чутливої й глибоко мислячої натури – захлиснула ціла хвиля змішаних почуттів і питань: «чи кому і нащо хосенна ся свобода?». Тобто сталося те, що неминуче мало статися, коли формулу необмеженої свободи візьметься втілювати в своїй діяльності «розумний чоловік»: він «не стане на тім, не вдоволиться осягнуеною свободою, а переконавшись досвідом, як небезпечна тота свобода, коли не приложена до відповідної цілі, він почне шукати такої цілі, почне глядіти, кому й нащо може вона придатися» [12, т. 13, с. 177]. На окресленій мисленій заставі й постала «зав'язка цілої трагедії»: спілки («закладу») Фауста з Мефістофелем, котрий спокушає смертного власне нічим не обмеженою свободою «дійства». Герой приймає умови, тримаючи на оці свій інтерес, хоча й відчуває, «що свобода сама не вдовольнить його; він не бачить можності такого щастя, котре б могло зовсім успокоїти і навіки ущасливити його; він приймає свободу тільки на те, щоб шукати, добиватись, але не на те, щоб уживати і розкошувати <...>» [12, т. 13, с. 177–178]. Мефістофель натомість сподівався, що дарована компаньйонові повна й необмежена свобода зробить свою «темну» справу, ослабивши його волю й наміри, і «він розпадеться сам у собі, так як розпадається бочка, скоро розірвати тиснячі її обручі». Почасти затія виправдала себе («Фавст справді найшов таке діло, котре могло б зайняти всі його сили, по котрого скінченні він справді міг би узнатися щасливим, міг би сказати до хвилини: “Тривай іще! Так гарна ти!”») – та в тім то й річ, що не цілком і повністю, а лише до певної міри, бо «хвилю таку Фавст бачив тільки в *будущині*, принімав тільки

можність такого щастя, а то тоді, коли *кож*да личність *на те* тільки матиме повну, широку свободу, щоб якнайширше покористуватись нею в служенні всім слабшим і упослідженим» [12, т. 13, с. 178]. Одначе навіть у такому, що так скажу, обкарнаному вигляді замір став рятівною соломиною для героя, і парабола його дієзи набула якісно нового виміру. А початковий і кінцевий пункт її маркує, на думку Івана Франка, принципово відмінне ставлення до однієї й тієї самої категорії. «З початку трагедії – ворог суспільності, при кінці він став борцем за суспільність. Боротьба, почата в імені одиниці, сталася боротьбою тої одиниці за суспільність і для суспільності», – означував її критик. Внаслідок «герой духовної революції, Фавст пішов далі і станув безмірно вище, ніж герой суспільно-політичної революції Наполеон». Бо якщо перший залишився в історії головним чином лише як герой XVIII століття, «і тільки величезну, тьмаву тінь кидає в XIX вік», то другий не втратив свого революційно-історичного значення й актуальності також і в наступні століття [12, т. 13, с. 178].

Треба гадати, що визначальним чи, може, навіть головним структуротворчим чинником заявлений постулат став для утвердження світоглядно-ідеологічних та громадсько-політичних орієнтирів і пріоритетів самого Івана Франка. І становлення даної парадигми, зокрема в плані болючого вирішення дилеми особистого й громадського інтересів, корінна ломка чи радше пуант, «дрібна точка», в якій лежить уся вага твору і в якій намічена принципова зміна поглядів на світ і на себе в ньому, припадає саме на характеризований період.

Варто додати, що в передмові до перекладу третього акту другої частини («Гелена і Фавст») величного Гетевого творіння (опубліковано в «Літературно-науковому віснику», 1899, кн. 10, с. 62–114; окремий відбиток: Львів, 1899, 59 с.) Іван Франко залишився щодо «рецептів» узгодження індивідуального й публічного досвіду на раніше обстоюваній позиції. У ній зі зрозумілих причин наголос зроблено на стосунках чи, властиво, трагедії стосунків названих героїв. Спустившись за порадою Мефістофеля в потойбічний світ до «матерій» – «містичних (платонівських) джерел усякого життя» – Фауст викликає від них «тіні». «Але тінь Гелени будить у його серці непогамовану любов, він кидається до неї мало не гине серед страшної експлозії» [12, т. 13, с. 368]. Внаслідок складних і драматичних перипетій (богиня царства мертвих Персефона погодилася відпустити Гелену, як раніше відпустила Орфееву Еввідіку) їм усе ж поталанило зійтися в подружньому союзі й пережити в аркадських «щасливих полях» радісні хвилини утіх і блаженства. Та через смерть сина Евфоріона («чудовий співак, що рветься до високого лету і гине») Гелена повертається в підземне царство тіней, а нещасний

коханець знову залишається самотнім. «Вилічений із сеї останньої любові, любові до найвищої краси, Фавст вертає до свого краю, до публічного життя, до праці і ненастанних змагань зразу для осягнення сили, багатства, а в кінці для осягнення свободи і щастя загалу, і в тім змаганні знаходить своє вибавлення від темної сили», – у загальних рисах передавав сутнісне ядро здійсненого перекладу Іван Франко [12, т. 13, с. 369].

Відбудеться це дещо пізніше, майже 20 літ опісля, коли нові події, нові душевні травми й драматичні колізії внесли суттєві корективи в триб авторового життя. А поки що виглядає на те, що життєвий досвід Фауста слугував йому орієнтиром моральних компетенцій і поведінкових стереотипів. З огляду на сказане цілком правомірно й справедливо припускають Роман Горак і Ярослав Гнатів, що в Фаусті письменник «знаходив оправдання всіх своїх дотеперішніх вчинків» [3, с. 128].

І схоже на те, що однією з перших психічно-асиміляційних спроб «прочитання себе» і розгадки своєї долі в літературних персонажах чи «світих» темах став саме рецептивний досвід «Фауста». Усе ж приймаючи в принципі дане припущення, варто пам'ятати Франкове застереження з передмови до його перекладу третього акту другої частини твору – «Гелена і Фавст». «Певна річ, – зазначено в ній, – що побіч сього символічного значення фігури трагедії, особливо ж трагедії про Гелену, живуть своїм індивідуальним життям, і для того надто властиве дошукування символіки у всіх деталях драми не тільки розпанахує її поетичні чари, але нагромаджує труднощі і суперечності, що спиняють розуміння твору». І насамкінець останній штрих до сприйняття художніх образів трагедії: «Нам здається, що треба в ньому поперед усього бачити те, що в нім є, поетичний твір, треба відчуті те, що він дає безпосередньо, – чисто людські ситуації і конфлікти, а сього певно дуже багато. Символічне значення тих фігур і конфліктів повинно являтися не як ребра і кості, що вистирчують скрізь із худого тіла, а радше як золотавий розблиск, що обливає цілість і надає їй широкую загальнолюдську перспективу» [12, т. 13, с. 370]. Опираючись на подане розуміння, можемо застосовувати Франкові інтерпретаційні коди до з'ясування фактів його духовно-психічної (символічної) біографії. Бо таки-так: у той кульмінаційний відрізок коломийського буття письменник воістину пережив – принаймні ментально – духовну історію Фауста. Тим-то особливий науковий інтерес являють собою його судження про змістовно-концептуальні домінанти твору, над перекладом якого він працював у період душевно-психічної кризи зламу 70–80-х років XIX століття. У них, на мій погляд, варто дошукувати «герменевтичний ключик» до розгадки багатьох її «темних місць», зокрема й розриву стосунків з Ольгою Рошкевич (Озаркевич) – у час, здавалося

б, пікової форми сердечних пристрастей, «золотих хвиль любові».

Іван Франко не міг не розуміти, наскільки сумно й страшно буде читати його звинувачення й одкровення з т. зв. Першої передмови до перекладу «Фауста» оскаржуваним, – як і йому було їх писати. Усе ж мусив і сам пройти через таке катарсисне очищення, а доконечним уважав його завперше для всіх отих «героїв», «провідників», «упривілейованих», «суспільності», тобто для освіченої верстви (хоча для критика вони найбільше заслуговували Шевченкового означення «моголи, могли!»). При тому був упевнений, «що коли у вас в душі глибоко живе ще хоть іскорка правдивості, то ви признаєте правду тих слів». Задля досягнення бажаного ефекту він удався до поширеного в полеміці прийому прокаталепси, або презумпції: передбачаючи заперечення з боку опонента (у нашому випадку – «ми то чуємо і знаємо, але пощо ж ти ще й говориш нам то, пощо гарячишся?»), автор рішуче відкидав його позицію й риторичу. «Отож то й є, добродію, – писав він, – що скоро правда, то треба її сказати голосно; се ж, конечно, буде перший удар на давню брехню. Що більше, – треба всім нам перейнятися тою правдою, не спускати її з ока ніколи. Бо тільки знаючи, що се правда, що літератури, суспільної думки, суспільної совісті у нас досі нема, тільки знаючи те, ми зможемо сміло взятися до праці, нев'язані ніякими зглядами» [12, т. 26, с. 157]. Лише в такий спосіб і можна починати якісно нову сторінку національного письменства.

Якщо коротко резюмувати зміст і характер Франкових суджень (а наприкінці передмови він сам, властиво, вдається до такого кроку), то відсутність «нормальної», суголосної духові часу й потребам життя літератури зумовлене тим, що «думки наші, поняття, погляди, цілі, змагання висять у воздуху, забігаючи поза дійсне життя, поза правду – і, конечно, попадають в фальш» [12, т. 26, с. 160]. Єдиний вихід із глухого кута – зміна орієнтирів: світоглядно-ідеологічних, естетичних, морально-етичних, філософських, релігійних, суспільно-політичних – усіх. Щире зізнання «у нас нема літератури!» повинно стати настановою до дій і трансформуватися в положення про потребу нового типу духовно-практичної діяльності: «Стрясти з себе плісень і з трансцендентальної висоти зійти на землю та взятися до твердої роботи. *Nimm Hack und Spaten, grabe selber!* (Бери мотику і лопату, копай сам. – *нім.*)⁷».

Як на те, подібні «темні віки» пережили (а дехто й нині ще переживає) сусідські культури, зокрема російська та німецька. Аж поки Віссаріон Белінський у першій із них, а Готгольд Ефраїм Лессінг у другій

⁷ Невдовзі Іван Франко розпочне роботу над монументальною поемою «Нове життя», в осередкові якого поставить такого типу духовно-практичного чину.

не заявили на повний голос «У нас нема літератури!». До того ж зробили вони це тоді, коли «нова, реалістична література зароджувалася на світ і трепет її народження проймав усі чуткіші серце» (у Росії «ладилися» «стати сильно на ноги» Микола Гоголь і Михайло Лермонтов, а в Німеччині – Гердер, Гете, Шіллер). Таким чином, усвідомлення й публічне визнання вказаного факту стало неминучою передумовою постанови «правдивої літератури».

Зрозуміла річ, що ні Лессінг, ні Белінський не володіли ніякою чарівною здатністю, аби їх слово могло «викликало цілу літературу з небуття». У жодному випадку – ні. Просто наділені від природи тонким чуттям і «чистим серцем», вони відчували доконечну потребу оновлення й змін. «Вони бачили, що розлад між інтелігенцією і життям дійшов до крайніх границь і далі йти не може; вони бачили, що всі щирі люди почувають обридження до пустомельщини та фальші, зупиняються і шукають нового ходу, – пристрасно декларував автор, – і ось вони вказували новий хід, якраз противний старому» [12, т. 26, с. 158]. За ними пішли спочатку поодинокі сміливці, а згодом і всі, хто був противником «старого» в духовному житті, але волів мовчати або й просто боявся поступу, як і всього нового, не апробованого дійсністю, – пішли, позаяк «у них було те, чого не було у давніших, – безпосереднє, живе відношення до життя, любов до правди і добра і переконання, гаряче, нам'єтне переконання о конечності і можливості того добра між людьми. Тільки те переконання, котре, мов негасимий огонь, горіло в їх крові, додало їм такої великої сили, потягнуло за собою їх сучасних і потомних, зробило їх основателями нової школи» [Там само].

У нас диспозиція аналогічна: суспільна мораль базується на правилі «Der Mensch ist zum Dienen geboren (Людина народилась для того, щоб служити. – *нім.*)», у художній літературі й публіцистиці панують тотальні обмеження й регламентація, а від реального життя вони такі далекі, «як небо від землі». Виховання й освіта спрямовані не на прогрес чи розвиток творчих здібностей, а на те, аби духово калічити здорових дітей. І все воно освячується, як іронізував Тарас Шевченко, «своєю правдою» і «своєю мудрістю». А поза тим у нас нема своїх «неблагонамірених», аби здійснили подібний, як, скажімо, в німців, переворот у свідомості, красному письменстві й духовній царині загалом. Хоч насправді категорії, про які йдеться, – загальнолюдські. Адже признаємося бодай собі чесно, що нового – за великим рахунком – внесли згадані «неблагонадійні» в художнє мислення, «а властиво, який живий напрям мислі, що ворухився неясно, інстинктивно в сучасній їм суспільності, вони висказали ясно і голосно, вказуючи тим самим свідомі цілі будущій літературі? Якою окремою ціхою відзначувалася література

по них від літератури перед ними?» [12, т. 26, с. 158]. По суті кажучи, єство їх новаторських ідей і принципів зводиться до того, що «вони вказали, що найвища ціль літератури, поезії, штуки, так як і науки, є чоловік, правдивий, живий чоловік, людська одиниця і людська громада» [12, т. 26, с. 159]. Раніше художнє слово переймалося «вищими» від людини та її щоденних потреб «предметами», тому й самого чоловіка «підтягало на тоту висоту», а після них «література зійшла на землю, між людей, немов той гомерівський дух, напилася теплої, живої крові, почала говорити, чути і дивитися на світ по-людськи». Через те давніше творчі муки художньо обдарованих осіб полягали в «підтяганні» «дійсності догори, “на висоту” свого зверхприродного становища». Натомість завдяки новаторським пошукам, внаслідок нової фокалізації (вихідної позиції) література, ступивши (перейшовши) на реалістичний ґрунт, «почала зводити на своє становище все, й сам надприродний світ духів та сказочних творів фантазії». Таким чином, «не тільки люди, але й духи, боги та демони стали людьми, щоб до людських серць по-людськи заговорити. Те вчоловічення надприродного було найбільшою перемогою новішого часу над середньовіковою трансцендентальністю. Замість в надприроднім, загробнім світі, чоловік побачив ціль свою в дійсності» [12, т. 26, с. 159]. Виходячи зі сказаного, Іван Франко ладен був трактувати Лессінга попередником Фейєрбаха і Маркса.

Найповнішого ж утілення набула, на думку автора, нова засадничо-світоглядна настанова («думки цілої тої епохи духового відродження чоловіка, духової його емансипації з-під гніту надприродності») якраз у художньо-творчому досвіді Гете, зокрема в його геніальній трагедії «Фауст». У ній зображено саме «вчоловічення» художньої думки – притому не лише на рівні людської особистості, а й надприродних сил («Господа з Мефістофелем»), – «боротьба здорової природи людської з безплідною спекуляцією», а також запропоновано «вихід, який знаходить Фауст у діланні для добра *суспільного*», що властиво «становить велику правду сієї драми» і ставить її понад аналогічні й часто згадувані в порівняльному аспекті шедеври світового інтелекту, як-то Книгу Іова, «Божественну комедію» Данте чи Шекспірового «Гамлета». Будучи явищем перехідної доби, «Фауст» утримує в собі в «згорнутому вигляді» й чимало «залишкових» форм і смислів, та не вони, певна річ, визначають концептуальну глибину й естетичні приваби твору. Зважаючи на сказане, «сеєю драму можна назвати найліпшим представником думок, поглядів і змагань мислячого покоління епохи революційної в Німеччині. Те покоління, рівнобіжно з політичним переворотом у Франції, звершувало духовний, теоретичний, філософічний переворот, не менш важний, хоч і не такий голосний, як

тамтой» [12, т. 26, с. 159–160].

Для нашого громадянства «нові» думки теж не є зовсім незвідними й чужорідними (*terra incognita*): існує громада молодих ентузіастів, хоч кількісно й невелика, що взяла їх на озброєння в своїй діяльності. Їх багато-хто зневажливо й іронічно називає «сумоглядниками», і себе Франко зараховував до них, що, властиво, й спонукало його подати вітчизняному читачеві «Фауста» в перекладі українською мовою. «<...> Ми бажали б тою працею, оскільки се можна, вимірити удар проти всяких позаприродних, позалюдських і фальшивих поглядів, глибоко закорінених у нашій суспільності, бажали б бодай в молодшій поколінні роздути той пекучий, но благодатний огонь – бажання правди і добра, той самий огонь, що з уст Фауста витиснув слова:

Dass ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen,

Und tu' nicht mehr in Worten Kramen⁸, – завершував автор свої міркування – не так навіть про сам твір, як про доконечну потребу переходу національного письменства на нові світоглядно-естетичні шляхи, марковані Йоганном Вольфгангом Гете та його геніальним творінням [12, т. 26, с. 160]. Се був рішучий протест («перший удар на давню брехню»: «проти всяких позаприродних, позалюдських і фальшивих поглядів») проти засадничих положень і становища «русинської» літератури, а в засаді – проти світоглядно-ідеологічних та організаційних начал діяльності галицько-руських партійних провідників, внаслідок чого вся суспільність опинилася в глибокій духовно-інтелектуальній кризі.

Судячи з чорнового автографа статті, записаного на зворотних аркушах перекладу трагедії [Див.: Коментарі: 12, т. 26, с. 425] вона народжувалася паралельно й водночас із творчо-перекладацькими рецепціями «Фауста». Якщо зважити на суголосність художніх ідей «прообразу» з душевними інтенціями перекладача й спроби «впізнання» себе в образах «модерного» витвору німецького духу, то можна без жодних аналітичних натяжок чи підтасувань твердити, що т. зв. Перша передмова являла собою своєрідні начерки «для себе і про себе». Публікуючи її в 1941 році, Михайло Возняк припускав, що «гострі

⁸ У Франковому перекладі цей фрагмент звучить так:

*Щоб силу я пізнав, що світ
В самім ядрі його держить,
Пізнав всіх явищ зв'язок стислий,
А не слова лиш плів без мислей.*

безкомпромісні судження Франка про консервативну частину галицької інтелігенції, її відірваність від народу, про низький ідейно-художній рівень тогочасної галицької літератури, очевидно, налякав діячів “народовського” табору, які доклали всіх зусиль, щоб стаття не була надрукована»⁹. А все-таки «на зміну передмови вплинула вимога І[вана] Белея: йому вдалося переконати І[вана] Франка, щоб написав нову замість давньої, яка була справжнім викликом тогочасній українській інтелігенції в Галичині» [9, с. 265]. Та схоже, що автор і не робив ніяких зусиль, аби її оприлюднити, а щойно виникла в 1882 році можливість книжкового видання «Фауста», борзенько написав до нього іншу передмову. У першій Гетева драма була, по-науковому кажучи, засобом пізнання (себе й суспільності), а в другій – попри опосередковані «особисті» алюзії, аплікації й ремінісценції – вона стала предметом дослідження. Хтозна, чи письменник не вірив, що в первісному змістовому форматі передмова буде надрукована, чи поміняв свої погляди на її призначення й на життя загалом. Я схилиюся більше до другого варіанту відповіді: у певному сенсі вона становила внутрішню пружину, а можливо, й кульмінаційний пункт, чи принаймні була складником головного мотиву самовільної приреченості себе на смерть. Разом із коломийською «акцією» загалом вона мала виконати функцію «дієвого» обґрунтування вчинку. Та в процесі творчої активності визріло нове розуміння історичної ситуації й, сказати б, переформатування всієї внутрішньо-суб’єктивної конституції, наслідком чого зринули оптимістично-громові акорди «Вічного революціонера». Дійсність необхідно було сприймати такою, якою вона є, і працювати з тим «матеріалом», який дає історія. А заодно прийшло, мабуть, розуміння, що одноразовою дією справі не зарадити. Бодай уже тому, що навіть вчорашні соратники й начебто однодумці, як, приміром, Михайло Павлик, внаслідок тривалого перебування за кордоном почали втрачати відчуття реальності й збиватися на манівці чи навіть піддаватися на нацистично-месіанські нахили й утопічні візії.

Веду до того, що це мав бути водночас протест і проти себе самого – «дотеперішнього». Адже спочатку Іваном Франком рухав значною мірою теж «егоїстичний» мотив, та поступово він набуває дедалі «загального» значення. Загалом же характеризується душевно-психічна драма розгорталася в фарватері напружених «зовнішніх» і «внутрішніх» колізій у плані з’ясування стосунків з Ольгою Рошкевич (Озаркевич), що закінчилася усвідомленням неминучості їх розриву. Не буде

⁹ Зазначену думку повторили дослівно, проте без лапок, упорядники й коментатори 50-итомного *Зібрання творів письменника* [Див.: 12, 26, 425].

перебільшенням, гадаю, припустити, що останні стали одним із «актів» чи навіть рушійною силою дійства. У повістці «На дні» автобіографічна фабула зазначена настільки повно й переконливо, що дехто зі «знаючих» сучасників (як-то, Михайло Павлик) і пізніших дослідників (наприклад, Михайло Возняк) вважали її мало не головним системотворчим чинником. Сяк чи так, а зустріч закоханих у Коломиї прислужилася, вірогідно, зовнішнім поштовхом до творчої активності Івана Франка в напрямку розгортання задуму в конкретно-образних формах.

Справді-бо, кореляції між реально-біографічною і творчою (особисто-авторською, Андрія Темери, Фауста) історіями подеколи просто-таки вражаючі – особливо у вирішенні дилеми приватних бажань і громадсько-політичного чину, що пізніше в Івана Франка набуло контрверсійного, епатажного та навіть утилітарного смислу: «песього обв'язку». Як і сам автор, його герой буквально б'ється між еротичними бажаннями й потягами, окриленістю від Ганиної любові й підспудним відчуттям скованості нею, страждаючи від сумнівів щодо продовження зустрічей, правильності прийнятих рішень і т. ін. А врешті-решт, він доходить переконання – принаймні на підсвідомо-інтуїтивному рівні – про згубність («для загальної справи») свого вибору на користь «розкоші» й «любовних насолод». Отой його психологічний «діалогізм» і невпевненість, «недовизначеність» допомагають збагнути різноманітні художні прийоми й засоби, з-поміж яких виділяються стилістичні фігури сумніву й замовчування, анафоричні зачини й експресивне нагнітання думок, емоцій та умовиводів. Ось лише деякі фрагменти з повістки «На дні»: *«Він думав про своє діло, про свою любов, про своє нещастя. <...>. Е, голова молода, запалена, самолюбна! В святім своїм запалі ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання! Адже ж діло твоє, хоть і йде до всесвітнього братерства і вселюдського щастя, – чи не для того воно тобі таке миле, таке дороге в тій хвилі горя, що воно твоє діло, що в нім сходяться всі твої мислі, бажання, переконання і цілі, що працювати, а навіть терпіти для нього справляє тобі приємність? Адже ж людина, котру ти любиш, хоть і нічим її не в'язує, хоть і зрікаючись її посідання, хоть і бажаючи їй щастя з другим, – адже ж тота людина хіба ж не тим тобі така мила, що при ній упили найщасливіші хвили твого життя, що її поцілуї й досі горять на твоїм лиці, що дотик її ніжної руки й досі тремтить у твоїх нервах? Ех, голова молода та самолюбна! Покинула б ти на часок займатися собою, потішати себе! Поглянула б ти довкола себе пильно, уважно, братерським люблячим оком! Може б, ти побачила близ себе нещасливіших від себе! Може б, ти побачила таких, котрим нівідки не сяє промінь потіхи, навіть такої, як тобі! Може б, ти побачила таких,*

котрі на се дно суспільного гніту не принесли з собою нічого, нічого: ні думки ясної, ні споминок щасливих, ні блискучої, хоть би обманливої надії. Може б, одно твоє слово, щире та привітне, осолодило їм їх долю, втишило в їх серці боротьбу, страшний від усього, що ти їй подумати можеш, розломило вокруг їх серця грубу льодову кригу, наморожену безконечним невсипущим горем!.. Та ба! Велике горе то вже має до себе, що замикає серця людські, так, як вечірній холод затулює квіти, стягає їх, мов мороз. І з замкнутими серцями, здавленими устами проходять поруч себе нещасні, котрі не раз кількома словами, одним стиском теплої братської руки могли би позбутися половини свого горя, проходять поруч себе – і мовчать... Ех, люди, люди! Не убійники, злодії й переступники, не пануючі й піддані, не кати й катовані, не судді й підсудні, а бідні, прибиті, одурені люди!..» [12, т. 15, с. 149–150].

Не зайвими для розгадки таємниць душевно-психічної історії Івана Франка, гадаю, будуть й інші художні паралелі, а властиво – їх продовження. «І чому то чоловік не машина, така, котру б тільки розум накручував на свій лад? – думав він. – Пощо ще тої другої, необрахованої сили – чуття, котре путає та мішає правильний хід розумової машини? От і мені, якби по-розумному, треба було ту нині сидіти? Ні! Жив би собі у Львові, хоть бідуючи та лихом лихом латаючи, а все би жив, та працював, та вчився і був би вольний, безпечний... до якогось часу. А то ось... приперло мене їхати до Дрогобича, щоби побачитися з нею хоть на деньок, хоть на хвилю. Ну, і побачився, почув у груді новий прилив того чуття, що так много горя принесло мені в замін за краплину своїх солодошців, – та й тепер оп'ять! А жаль, що так склалося. Тепер я чую в собі подвійну силу до роботи, – та що, руки зв'язані!» [12, т. 15, с. 140–141].

Інтимно-психологічний складник, глибинні інстинкти, нахили й бажання «низької» природи, таким чином, – головні породжуючі патерни самолюбства. Їх запаси становлять, зосібна, всі оті «страсті-пута», – значно страшніші й небезпечніші для духовного ества особистості від зовнішньо-видимих спонукань, – якими сам був окутаний, і від яких страждало людство. Про них Іван Франко «звітував» у написаній напередодні свого повернення в Коломию й написання «На дні» поезії «Втомився я. Мов жар горить все тіло...». Тобто від них насамперед необхідно було звільнитися, вижити їх у собі, спопелити, знищити, аби не довелося все життя бути їх рабом і страждати від них, як людині від первородного гріха¹⁰.

¹⁰ Принагідно зауважу, що на вказаній емпіричній основі (боротьби особистого і громадського, чуття і розуму) зав'язується міцний вузол концептуально-

Статеві гріхи потребують спокути, як й інші релігійні провини, інакше неминуча кара. На символічному (психологічно-емоційному) рівні удари долі й життєві катаклізми могли сприйматися властиво як покарання за вчиненні прогрішення – передусім за хтивість і сластолюбство. Тим паче, що «покарання» нагрянуло, як кажуть, по живих слідах. Він повідомляв Ярослава Рошкевича: «Адже ти чув не раз моє фантазування, знаєш, як я хотів уладити життя і т. д. Тим часом діло пішло не туди – надія одна за другою пропадала, відкриваючи за собою тільки чорний, поганий горизонт, униження, нужду, гризоту. А при тім всім мене гризла не тільки моя власна доля, скільки доля О[льги], – я цілими ночами не спав, та й ще перед другими мусив сміятися, жартувати, щоб не показати своєї слабості. І ось мені прийшла в голову думка – для *діла*, великого святого діла, котрому я посвятив своє життя, відректися тої слабості, розірвати послідню нитку, “що в’язала мя з давнім життям”» [12, т. 48, с. 87]. Коли ж – ні: Ольга своїми умовляннями спонукала до продовження любовних стосунків, внаслідок «ще два-три рази блисло йому його давнє щастя – на кілька хвиль, а відтак настала ніч, темна ніч горя, сумніву, розпуки <...>».

Продовжуючи проводити паралелі з безсмертним творінням німецької культури, можна сказати, що Іван Франко мав перед Ольгою те прогрішення, що розбудив у ній, як Фауст у Гретхен, жінку й полишив заради «святого діла». Тому вона й готова була летіти, очманіла від статевого збудження, наосліп у Львів, зовсім не думаючи про ймовірні наслідки свого вчинку, як і пізніше, уже заміжня попадя, домагалася зустрічі *tet-a-tet* у Коломиї. До того ж свою Маргариту він посправжньому, глибоко, всією душею, до самозабуття й затрати себе, – не любив: заважали, зі свого боку, «окови» свідомості та вищі цінності, без яких не уявляв свого життя. Їх втрата означала б зраду, позбавлення в собі «великого світу», – всенародних і загально-історичних поривів, а навіть усього макрокосму. І Михайло Павлик почасти мав-таки рацію, «по-дружньому» вказавши на се приятеліві.

Звісна річ, що Іван Франко ніколи не доходив до такої індіферентності й духовного збайдужіння від любовстрастей, як деколи Фауст¹¹. А все-таки дві доби щасливого кохання [Пор.: 12, т. 15, с. 137] із

логічних ходів і рішень у подальшій творчості Івана-Франка (див. другий розділ дослідження).

¹¹ «Що Бог, що світ, що дух, що неба таїна, / Що серце й ум людей, що подорож земна – / Давно ти перестав про все це толкувати», – схибно зловтішається Мефістофель. Подаю фрагмент у перекладі Миколи Лукаша, що художньо глибше, на мій погляд, передає зміст оригіналу [1, 133].

заміжньою жінкою (до того ж – попадею!), проведені під час зустрічі, на яку її привіз чоловік, і проведені до того ж мало що не під його опікою, не могли не викликати збурення суперечливих почуттів та емоцій: на їх «передвістя» вказують уже перші хвилини побачення. А уявімо собі, як було читати адресатові зізнання Ольги Озаркевич про реакцію добряка Володимира на їх любові!.. Воістину треба бути, що визнавала й кохана, неабияким «художником-писателем», аби змогти адекватно передати «нервові» сцени їх повернення додому, що «звертало на себе увагу всіх людей на двірці в сали, а потім в купе». Уже «зійшовшися з ним у вівторок в полудне» (після тривалого інтимного перебування з Іваном Франком), «побачила-м на нім переміну»: «Догадувався певне, що я плачу, нарікаю, десперую і т. д. (отож, було й цього на початках! – *Р. П.*)». Тоді якось вдалося заспокоїти чоловіка, і все начебто скінчилося порозумінням («добре було»). Та «в середу вечером, як [Володимир] надійшов до нас, ти правду казав, що він критично споглядає очима. Я того не замітила і перечила тобі. А воно зіп्राди так було, бо хрестянину¹² привиділося, що мої очі червоні були від плачу. До дев'ятої години він держався оскільки міг спокійно, а потому кинуло 'го в дрош. Мені дуже страшно зробилося. Но, і чи мав же він чого непокоїтися, чи видко було мені слези на очох! Я тогди рада була, тішилася ним і цілим світом, не до плачу мені було, а єму слези провиджуються. Комедія! Але я єму ростолкувала відтак всю ніч, а було коли, бо коней не застали сь-мо на двірці і пересиділи сь-мо в сали від 11 години до 5 рано. Рано найшли сь-мо фіакра і до дому приїхали сь-мо вже цілком солідне люде, а то я гадала вже, що він розхоруєся. А всему тому вина – роздражнені нерви» [8, с. 43]. Гадаю, що описана «етіологія» – надто м'яка (як, зрештою, й мотивація Озаркевича своєї надмірної знервованості), і такими вони, мабуть, повинні були видалися Франкові, котрий сам пережив недавно нервові напади від сердечного болю і добре знав, що Володимир глибоко і щиро любить Ольгу. Та й подальші зусилля коханої переконати чоловіка в допустимості й правомірності, а врешті-решт – доконечності формального шлюбу¹³ виглядали вразливими, з якого боку

¹² Так Михайло Павлик прозвав товаришів з їх тісного гуртка однодумців-соціалістів, і таке означення стало в них «загальновживаним»; Ольга, як видно, вже зачислила поспішно й чоловіка, на основі перших вражень від його очної зустрічі з Франком, до їх громадки.

¹³ А що саме такі надії тоді все ще плекала жінка, підтверджують її враження від зустрічі чоловіків-суперників: «виділа-м межі вами приятзнь». «Гадала-м, як они хорошо годяться оден з другим – добре мені, що таких розумних приятелів маю. Не тямлю, чи коли було мені так лехко на серцю як того

не гляди, й двозначними. «А тепер же він знов тихий, добрий чоловік, – тішилася вона. – Цілими днями толкуємо лише, а найбільше я єму, о становищі жінчин зглядом мужчини і на оборот, а іменно се вчинила-м насамперед – о відносинах моїх до тебе і до него. Сеся квестия пильно займає нас теперка. Всьо, що лише даєся нам видіти в практиці, і що лучалося нам читати в наукових книжках, всьо то ми тепер розбираємо та прикладаємо на всі боки. Я в таких разях стаюся вимовна, говорю з занятєм і з запалом, бо вже ж ту о власний інтерес ходит. Всьо, що в нім було недоконаного доси, я доконую теперь. І воно мені вдаєся, слава Богу. Доводами своїми переконую 'го в кождім кроці. Бо мала би то бути заздрість з єго сторони, тогди як для мене так для него тота річ могла би довести до злих наслідків, хто знає, може і до самодурства, до котрого він навіть наклонности ніколи не мав. Отже як бачиш, мені тепер і не скучится так як часами було, бо завше заняті сь-мо як не цікавим читанєм то цікавими бесідами, то в нас тепер іде на переміну. Маю надію, що зроб'ю так, що він буде так само гадати як я, що розвину ширше єго круг понятя» [8, с. 43–44]. Проте теорія – це одне, а практика – зовсім інше. Здається, Ольга сього тоді ще не збагнула.

Важко сказати, чи давав слідчий читати Франкові ту епістолу. Надіслана до Березова на адресу Кирила Геніка, вона потрапила до коломийської прокуратури, оскільки адресат перебував тоді під арештом. Той відмовився відкривати листа, пославшись на помилково написане ім'я («Кароль» замість «Кирило») і його було відкрито за наказом Палати радних.

Однак навіть без того (а якщо випало ознайомитися, під наглядом, а ще й відповідати на «незручні» питання, то й поготів було незручно й принизливо) при перекладі відповідних сцен «Фауста» певні асоціації зі становищем і поведінкою Гетевого героя мали виникати. Як і подальші репліки й епізоди, зокрема іронічне прискіпування Мефістофеля, лукавий усміх якого Іван Франко відчував сливе фізично, «прочитуючи себе» в художньому тексті, – про поєднання в естві його клієнта «низьких» потягів і бажань із «високими» («небесними») пориваннями та устремліннями: «Гарно й чисто! / Відтак (після сердечних присяг у щирім коханні. – *Р. II.*) про вірність віковисту, / Про всепотужнее, єдине / Чуття – чи се тож з серця йтиме?» [12, т. 13, с. 288]. Остаточню й повну заволодіти собою інстинктивній природі («путам-страстям») перекладач-інтерпретатор не дозволяв (хіба, може, в хвилини крайньої «слабості»), хоча на певному етапі духовного поступу він доходив, як і Фауст, до

вечера; тогди і любов горяча зачала приступати до мене. Як хорошо жінці любити!».

своєрідного «синтезу»: «Так від жадоб (жаги кохання. – *Р. П.*) до розкоші (пізнання, що підносить «до богів все ближче», – *Р. П.*) лечу я, / А в розкоші всихаю від жадоби» [12, т. 13, с. 298].

Тож Андрій Темера мусив загинути, але не тому, що, як гадають Роман Горак і Ярослав Гнатів, подібні типи «не зможуть знищити дня суспільства», бо «вони ще недостатньо готові до того, щоб знищити старе суспільство» [3, с. 111–112]¹⁴. Названі чинники, треба гадати, – наслідок, а глибинна причина й мотиваційна основа акції більш суттєві й значущі. Головна річ, на мій погляд, у тому, що Андрій, як і його сотворитель, не встояв перед спокусами плоті й піддався демонові себелюбства, а його жертвна самопосвята народній справі й боротьбі во ім'я загального добра має егоїстичні душевні засновки, що неминуче породило перепони в єдиноборстві за вселюдське благо. Alter Ego автора навіть жаліє, що так сильно, всією душею й до останку він піддався пристрастям, покохавши Ганю (Ольгу), позаяк у його серці вже не знайдеться належного місця для іншої жінки. Внаслідок його протест («бунт») мав одночасно інтровертну скерованість – проти себе, «минулого», самолюбного й егоцентричного. У такій іпостасі він мусив загинути – задля повної й доконечної посвяти себе змагові за загальнолюдські принципи. Собі Іван Франко вготував подібну долю. Тому й вернувся в Коломию, зупинився, вірогідно, в тому самому готельному номері, де пережив блаженні хвилини любовних утіх зі шлюбною, не своєю жінкою (сиріч – на місце свого останнього гріхопадіння), після чого потрапив за ґрати й узявся викінчувати свій духовний заповіт («На дні»). Таке поводження означало, як слушно припускають дослідники життєпису письменника, приречення «себе на смерть» [Див.: 3, с. 111], принаймні символічну, а позаяк нашарувалися нозологічні колізії – то й фізичну. Рішення визріло в свідомості під час арештантських митарств, що набули смислу покути за смертний гріх. А недавній учинок був воістину неординарним – з різних поглядів. Бо ж

¹⁴ Пор. нижче: «Якщо судити по долі, яка спіткала Андрія Темеру, то вона справді нічим не відрізнялась від долі “зайвих людей” суспільства. Вони теж звичайно гинуть або фізично, або ж морально. Але на цьому подібність між ними і Андрієм Темерою закінчується. Смерть героя “На дні” сприймається як початок нового.

Образом Андрія Темери Франко ніби відповідає тодішнім народовцям, чого може дочекатись людина в такій державі, як Австрія, котра на всі лади хвалилась своєю демократією та різними показними свободами. Франко вибирає своїм героєм саме таку людину, яка щиро вірить у цю істину і через ту віру гине. Ця загибель настільки вражає, що починаєш думати, що разом з героєм гине і певна частина недавніх переконань творця цього образу, а на їх місце приходять інші переконання» (С. 115–116).

хіба могла бути Ольга щасливою в шлюбі, хіба могла любити чоловіка («широ і ...»), зустрічаючись з іншим у готельному номері. Мало того – люблячий чоловік сам привіз її на те трикляте побачення. Тож уже з погляду чоловічої солідарності зустріч закоханих виглядала принизливою для Володимира Озаркевича і «не по-людськи» влаштованою.

Відтак корінний, світоглядно-концептуальний «перелом» у свідомості внаслідок творчих переживань теми в номері коломийського «заїзду», трансформація й перекодування смислу зі «смерті» на рівень «смерті/відродження» відбулися, таким чином, на гносеологічному тлі усвідомлення ще однієї важливої істини: задля повної посвяти себе загально-історичній місії необхідно відмовитися, фігурально кажучи, від себе, від усіляких егоїстичних замірів, життєвих спокус, матеріальних благ і т. ін., – словом, від приватного життя і від особистого щастя. Попередньо вказана здогадка інтуїтивним спалахом саянула в свідомість Івана Франка ще після першого арешту й атмосфери суспільного остракізму, з яким зітнулися проскрибовані після виходу з Іванової хати. Тоді в листі до Ярослава Рошкевича він повідомляв про неї як найбільш вірогідний і, може, єдиний варіант подальших своїх дій. Він знайшов творче втілення в поетичних образах: баченні себе заживо похованого. Ота «символіка живопоховання» займає чільне місце, як нещодавно переконливо довела Тамара Гундорова, зокрема, в художній структурі «Каменярів», та особливо виразно зазначена думка простежується в чорнових редакціях твору, що його наводить дослідниця.

*Я був ще молодий, мені життя всміхалось,
Любові і надії весна ми розцвілась,
І ось одного дня зо мною чудо склалось,
Я сном твердою заснув. І всім чомусь здалось,
Що смерті надо мнов рука вже простяглась.*

*Я твердо-твердо спав. Приятелі зібрались,
Оглянули мене і всі рекли: "Помер!"
І швидко до майстрів, попів порозбігались,
Згодили всіх та й ще о стипу постарались,
І двері гробу піп за мнов – живим! – запер.*

*Я твердо спав. Не чув, як надо мнов співали
Плачливо-кислий спів надії на нічо,
Не чув я, як груддям о труну гуркотали,
Як клятви вічної печать на мене клали,*

Нічого я не чув – усе, мов тінь, пройшло [Цит. за кн.: 6, с. 169–170].

«Франкові “Каменярі”» символічно закріплюють момент ініціацій, – висновує франкознавиця. – Рядки про живопоховання засвідчують, що Франко фактично бачить свою смерть як людини приватної. Віднині він інтерналізує своє “я”, глибоко заховує справжнє лице й натомість виставляє свого двійника та одягає громадську маску. Маска каменяра, отже, є свідомим ідентифікуванням з новою соціальною роллю. Так у Франкову творчість входить тема двійництва. Скоєний акт самопоховання, тобто самогубства, стане при цьому постійним мотивом його символічної автобіографії» [6, с. 173]. Додам, що це була перша спроба «досвіду» подібного жертвоприношення. Хоронити себе живим, «вдягаючи» все нові й нові «профілі і маски», доводилося й надалі, далекі, все життя – аж до фізичної смерті. І всі ті «культурні ролі», у які випало «вживатися» Франкові надалі, – це було, по суті, жертвування себе заради «вищої» цілі: перетворення галицько-української суспільності в модерний тип нації, постання нового, відповідного духові часу соціального й суспільно-політичного простору принаймні в Галичині, надання йому ознак європейської цивілізації і т. ін. Зрозуміло, що будь-яка жертва чи саможертва, навіть усвідомлювана як принцип постання нового, – це завжди особиста трагедія для того, хто приносить себе на олтар «вічності». Через те щоразу подібна – навіть символічна – акція супроводжувалася внутрішнім драматизмом і напруженими душевними колізіями.

Хай там як, а тоді, «уперше», поведінка Ольги, її палка й вірна любов звели нанівець план реалізації заміру, а читач отримав іншу редакцію «Каменярів». Хоча, ймовірно, що вже на ту пору письменник внутрішнім чуттям збагнув приреченість і згубність рішення продовжувати стосунки з коханою. Отой доторк передчуття до свідомості призвів до шокowego пригнічення всіх життєвих функцій організму й загострення внутрішніх суперечностей, що матеріалізувалося в пляшечку з отрутою в шухляді – «дорога зовсім близька, тільки ті прокляті сльози лежать поперек дороги!» [12, т. 48, с. 95]. Вдруге він пережив подібний душевно-кризовий стан чи «осаяння» після рішення коханої вийти заміж за Володимира Озаркевича: тоді дійшло мало не до примар реальної смерті: апатія, втрата сенсу життя, кровоток. Катастрофу тоді він поборов сливе каторжною працею. І ось «чарівна», майже казкова третя спроба... Художньо-творчим свідченням переживання її складних і заплутаних катаклізмів стали цикл «Картка любові» (принаймні його задум і більшість віршів), повістка «На дні» й поезія «Вічний революціонер». З огляду на сказане «лукавство» любки варто сприймати не як зраду

почуттів, а через посутні внутрішньо-суб'єктивні переміни, тобто відносно до ідеї й обстоюваних світоглядних принципів. Іншими словами, лукавство ліричної героїні – це передусім (і головним чином) художня фікція, необхідна авторові задля раціоналістично-позитивістської мотивації вчинку, хоча інтимно-психологічний складник, безперечно, присутній у даному смислообразі. Не зрозуміла до кінця самому собі думка змушує виловлюватися плутано, натяками й з багатьма недомовками. Зауваженим резонем зумовлена й потреба художньої відповіді («жіночого голосу») в даному поетичному діалозі – «обміні звинуваченнями» й оправдальних рецитаціях: колишня кохана покладає вину за розрив взаємин на лиху долю, а «все лукавство в нашій строю». Внаслідок вину принаймні поділено навпіл між суспільними відносинами й закоханими, насамперед ліричною адресаткою, котра не встояла перед їх натиском і свавіллям зовнішніх обставин. Через те «остаточний» вирок усе-таки жорстокий і безкомпромісний – «І ти підеш убитою дорогою...»

Внутрішнє, гносеологічно-екзистенціальне відчуття, а відтак інтуїтивне відкриття істини про даремність пошуку паритетних начал приватного і суспільного життя привели до душевно-суб'єктивного перелому й творчого вибуху «Вічним революціонером»: не смерть, а революційний логос, що в фаустівському розумінні об'єднує слово, думку, силу і дію, а в Франковому поетичному варіанті – «Дух, що тіло рве до бою, / Рве за поступ, щастя й волю», – може забезпечити успіх у боротьбі за особисту й суспільну свободу і повинен стати внутрішнім мірилом і дороговказом життєво-творчого кодексу. Та для того чимскоріше треба відмовитися від власного щастя, інакше його марево постійно буде переслідувати, заважати й плутати коріння. Проте й без сім'ї, дітей, – одне слово, без приватного життя ніяк було обійтися. Окрім природного «забезпечення», реалізації органічних статевих інстинктивних потреб, або, за Фрейдом, «принципу задоволення», воно забезпечувало, у розумінні поета, й «вищий» сенс: «спільна боротьба за свої переконання, за своє існування!» [12, т. 48, с. 91]. З окресленого становища наскрізь «ідейно-прагматичний» шлюб із сестрою Михайла Павлика виглядав більш привабливо, ніж інтимно-психологічні бучі з Ольгою, і «закроєним», сказати б, на перспективу.

Ув'язнення, таким чином, оприявило те суспільне «саме дно нещастя», про яке в листі до Уляни Кравченко Франко відгукувався як про «бездну, о котрій тепер без дрожі і завмирання серця подумати не можу» [12, т. 48, с. 458], дозволило побачити життя, людську одиницю, її призначення й екзистенцію, а, зрештою, свою природну повинність у новому світі. У оприявленій буттєвій парадигмі не залишалось місця для «слабкості плоті», а продовження взаємин із Ольгою набувало нового сенсу й

характеру. Тож гадаю, що саме в окресленому, міцно скомплікованому клубкові пристрастей, експресій і рефлексій «загубився» ключик до розуміння розриву стосунків Івана Франка з Ольгою Рошкевич (Озаркевич). Адже саме в коломийських казематах, після «пікових» хвилин любовної фієсти з нею, він вирішує одружитися ... з Анною Павлик¹⁵.

Франкові характеристики й оцінки щодо останньої завжди мали, на загальне кажучи, амбівалентний характер. З одного боку, він бачив обмеженість її ідейно-світоглядного, інтелектуального і, ширше, духовного кругозору, розумів інстинктивні поклики жіночої натури. Так, у листі від 26 грудня 1878 року він ділився з Ольгою Рошкевич своїми й товаришів (Остапа Терлецького та Михайла Павлика) міркуваннями («цілою громадою зітхаємо») про нестачу «женин, перейнятих нашою думкою, живучих у Львові», котрі могли б стати для прогресивних галичан-українців своєрідним об'єднавчим центром – аналогом французьких політичних і літературних салонів у домах Манон Жанни Ролан де ла Платьер, Жюлі Рекам'є чи баронеси Анни-Луїзи де Сталь, де збиралися відомі політичні діячі, літератори та вчені, зокрема учасники Великої Французької революції та опозиційні до Наполеона I особи.

«<...> Бо ти ж знаєш сама, що жінчина далеко ліпше годиться на “Brennpunkt (вогнище, осередок. – *нім.*)” для мужчин, ніж мужчина, що круг неї всі далеко радше збираються, громадаються, оживляються, ніж круг мужчин, будь вони й які розумні, веселі, люблені», – зауважував він, вказуючи при тому згадувані «історичні славні кружки людей, які творилися довкола французьких геніальних жєнщин». «Такий кружок бажали б і ми утворити, та що ж, на тепер годі, але поки що ми призбируємо і приготуємо матеріал»: найбільша проблема полягала в тому, що нема своїх «мадам Роллан, Рекам'є, Сталь і др.» [12, т. 48, с. 132]. Живє з ними, правда, Анна Павлик, «але їй дуже далеко до того, щоб стати осередком нашого кружка». «Я вже характеризував тобі її усно, – розгортав духовний портрет товаришевої сестри Іван Франко, – додам тільки то, що все вона й тепер така тиха, спокійна, неговірка, а як заговорить, то все о дитинствах і дрібницях, наших розговорів не слухає (а тими часами у нас розговори колективні, громадські ведуться досить часто й оживлено), а все більше в кухню; до ідеї має більше ширї волї,

¹⁵ Зауважу, що Ольга Озаркевич тоді й думки не допускала, що серце (а отже – і «тіло») коханого може належати іншій жінці. «З лєхким серцем попросчала-м ся з тобою другої днини, надіючись що незабаром знов побачимося її пробудемо разом довше ніж перший раз», – писала вона в листі від 8 березня 1880 року, не підозрюючи, що та зустріч була останньою в їх інтимному бутті [8, с. 43].

ніж розуміння, читає дуже мало і досить поволі. Може бути, що в селі між людьми вона зможе хорошо ділати, що зможе говорити понятніше і простіше, ніж з нас котрий, – але тутка вона зовсім не має поваги і на наших згромадженнях товариських ніколи не скаже й слова» [Там само].

Суттєвим доповненням до поданої силуети мали б слугувати історії зі «старателями» на сердечну приязнь Анни: обидві скінчилися нічим – хоч і не з її вини. Ось вони: «О її руку старався якийсь мельник чи хто, але за нашою порадою відкинула його – чоловік, як видно з листа, писаного до неї, зовсім неотесаний, хоч і письменний і ніби інтелігенція. Такі люди, маючі, а при тім зверху тільки полакеровані освітою, найгірші для всякого поступу і для життя. Відтак підкусило Терлецького старатися о її руку – не по любові, а по ідеї, – почав говорити з братом, а брат з нею, – ну, і відмовила, вже не по нашій раді, а по власній охоті. Терлецький чоловік трошки старший (27 літ), поважний, образований, а ще до того слабший – ми й радили йому оженитися з нею, – ну, але їй, видно, страшно його слабості (він має епілептичні напади), каже, що їй би тре чоловіка живішого, котрий би міг і її трохи оживити» [12, т. 48, с. 132–133].

Намість іншим разом (і частіше) Іван Франко віддавав належне Анні – як людині, борцеві й громадській активістці, котра разом із братом цілком посвятила себе народній справі, жертвуючи власним добробутом, здоров'ям і, як на те, жіночим щастям, а також як літераторові й просто як звичайній жінці. Скажімо, у листі від 14 серпня 1878 року він ставив її хроніку «Мої й людські гріхи» за взірць Ользі й Михайлині для написання ними «обширнішої хроніки сільських випадків в Лолині». «Знаєш, се прехороша річ, а місцями навіть глибоко патетична. А спосіб писання чисто жіночий: логіка в кут, наглі скоки з факту на факт, а все нав'яне якимось дивним духом, котрого й означити годі», – вказував адресант на плюси й мінуси такого типу літературної продукції [12, т. 48, с. 101]¹⁶.

А в цитованій щойно епістолі від 26 грудня письменник відзначав таку несподівано запримічену ознаку Анни Павлик, як уміння «говорити компліменти». Трапиться, бувало, що товариші розійдуться, «ми тільки двоє дома, – вона шие, а я пишу що-небудь, відтак встану і почну бурчати собі під ніс різні мелодії», коли ж дівчина раптово обізветься: «У вас такий голос приємний». Репліка була такою несподіваною, що Іван Франко не знаходив нічого іншого, як лише відбутися жартом («такий,

¹⁶ Правда, тут-таки доводилося виправдовуватися перед коханою: «Ах, я й забув, що ти заздрісна, та хвалю перед тобою Аннину хроніку. Заздрісним людям усе – одна пісня! Ти хвали літературний твір, вони скажуть – е, то любов крізь слова промелькує! Не бійся, на щастя, не так воно! Від похвали літературної до любові далеко!».

кажу, як у молодого вовчика» чи подібним). «<...> Але се повторилося кілька раз, так що далі мені почало ставати трохи неловко», через що відтоді почав уникати ситуацій, аби лишатися з нею наодинці [12, т. 48, с. 133]. Однак риса сама собою відрадна й показова¹⁷.

Варто згадати також, що 1880 року Іван Франко написав поезію «Анні П.», що вперше була надрукована в другому виданні збірки «З вершин і низин» (Львів, 1893) у циклі «Знайомим і незнайомим» (С. 85–86). У ній він уподібнює свою героїню зі жницею, котра рветься «до роботи, / Злоту пшениченьку полоти», бо ж її глушить «хопта люта; / Бур'ян буяє рісно-рісно, / За ним пшениці тісно-тісно; / Повій плететься геть на диво, / Хилить пшеницю криво-криво». І даремні вмовляння матері, що, мовляв, «рано ще в поле, доню»: ще «зимнії роси в полю», від яких «зціпнуть ноги», а «будяччям вкриті перелогі!» – невтомна дівчина-жниця знає своє: не варто ждати-зволікати, бо «не сходить сонце, не видати», холодні роси «гріють» бур'яни, «А пок зійти ще сонце мусить, / Хопта пшеницю здусит, здусить». Не лякають трудівницю й материні застереження, що «з півночі / Чорная хмара валом точить, / Чорная хмара, буйна злива», від якої хтозна, чи й вдасться порятуватися. Жниця твердо стоїть на своєму:

*Я не боюся хмари-зливи!
Що мені вітер той бурхливий?
Я про ті тучі сміло-сміло
Буду робити чесне діло.
Нехай і повінь валом бухне,
Моя відвага не потухне,
Знесу я всяку злую долю,
Та не покину праці в полю.
Робити буду без упину
І перестану, як загину [12, т. 1, с. 93].*

А в рукописі збірки, підготовленій до друку 1880 року, є уривок поезії «Жниця» з присвятою «А. П.» (№ 231. С. 4):

*Щастибі, жнице! Рано встала ти,
Роса студена ще морозить тіло,
Дрімає ліс, вкриває мла степи,
І сонечко ще схопитись не встигло.
Но з щирою охотов стала ти...*

¹⁷ До слова зауважу: Михайло Грушевський вважав, що сестри Павлика (Параска й Анна) були «індивідуальності далеко сильніші й яскравіші від свого брата, тільки наслідком галицької мізерії вони не відограли ширшої політичної ролі, для котрої були створені» [5, с. 55].

Його упорядники Зібрання творів письменника в 50-и томах слушно інтерпретують «як частину першого варіанта поезії “Анні П.”» [Див.: 12, т. 1, с. 427].

Такі ось асоціації викликала Анна в поетичній уяві Івана Франка.

А що ж вона, чи зігрівали її серце любовні почуття до письменника? Дослідники припускають: «Анна була закохана у Франка. Про це Франко знав, знав і Михайло Павлик. Проте Іван Франко не міг прихилити до неї серце, хоч Павлик докоряв друзів, що кращої дружини, ніж Анна, йому не знайти ніколи в світі. Вона так і не вийшла заміж і до самої смерті, яка прийшла 1928 року, продовжувала любити Івана Франка» [2, с. 415]. Хтозна. Твердження скидається радше на художньо-есеїстичну формулу, ніж науково доведений факт. Тому й конкретної аналітики щодо цієї сторінки «приватної історії» наших героїв у дослідженні обмаль. Утім, залишу читачеві самостійно робити відповідні висновки на підставі розгортання матримоніальної фабули.

Отож, кульмінаційний пункт духовно-психічної драми Івана Франка був пов'язаний із його тижневим перебуванням у коломийському готелі Гірша в очікуванні відповідних документів, аби міг безперешкодно виїхати до Березова й проводити там навчальні заходи з Кирилом Геником для – нібито – підготовки його до іспиту зрілості. Та позаяк ті не приходили, то мусив ще раз їхати в Нагуєвичі по них. Потім було повернення з «легітаційною карткою» до «гуцульської столиці», піший похід до Нижнього Березова, де письменник відбував головним чином профілактично-лікувальні процедури на свіжому, настоящому на хвої гірському повітрі – і наглед розпорядження президії Намісництва Коломийському староству подати звіт про побут проскрибованого в повіті. Отримавши його, цісарсько-королівський староста Кучковський доручив жандармському посту в Яблуневі детальніше вивчити ситуацію. На підставі відповідного донесення було зроблено висновок, що «Франко не має в Березові засобів утримання, приватним навчанням не займається, взагалі не має ніякого заняття і що, незважаючи на те, що до теперішньої поведінки не можна йому зробити ніякого закиду, можна, однак, підозрівати, що він пише твори соціалістичного змісту» [7, с. 97]. З огляду на таке становище він розпорядився доставити підозрюваного в Коломию. «<...> А що у мене не було грошей на підводу, то жандарм ще хворого, в літню спеку погнав мене туди пішком, – ділився той пізніше пережитим досвідом із Михайлом Драгомановим. – Тяжка се була дорога, після котрої мені на обох ногах повідпадали нігті на пальцях» [12, т. 49, с. 247–248]. Запроторити зухвальця до буцигарні не вдалося, але було зроблено все, аби він покинув межі округу: «Староста дуже озлився, побачивши у мене паспорт, але мусив пустити мене на волю, а тільки

написав до намісництва до Львова просьбу, щоби заборонило мені побут в Коломийському повіті, і намісництво се вчинило¹⁸» [12, т. 49, с. 248].

Таким чином, ніяких приватних лекцій Іван Франко в Нижньому Березові, як можна зрозуміти, не проводив. А з написаного ним тоді дійшло всього лише оповідання «На вершку»¹⁹. Твір являє собою прозовий варіант «драматичного образка в одній дії» «Послідний крейцар», написаного, судячи з усього, трохи раніше. Тему автор вважав, вочевидь, до кінця не розкритою, а художньо не опрацьованою належним чином, бо навіть не намагався жоден із варіантів друкувати. «На вершку» вперше опублікував Михайло Возняк із підзаголовком «Кілька хвилин з життя людей, нічого не заробивших» у збірнику «За сто літ» (1928. Кн 2. К.: ДВУ. С. 252–272). На підставі сказаного можемо робити й висновок про фізичний і психологічний стан гостя. І признання Михайлові Драгоманову, мабуть, найбільш адекватно й достеменно передають спосіб буття, який він вів, проживаючи в названому гірському селі.

Про перебування в Нижньому Березові, зокрема й про тодішній душевно-емоційний тонус, Іван Франко згадував, як кажуть, по живих слідах у листі Михайлові Павликові, написаному, за визначенням упорядників академічного 50-титомника його творів, після 23 серпня, коли пояснював свої відносини із сестрами адресата. Відомості майже не відрізняються від пізніших автобіографічних зізнань. Пор.: «Сестри Ваші дома. Я не міг видітися з ними, бо мене в Березові пильновано, і староста колом[ийський], без права і поводу, казав шандарям, як злодія, спровадити мене до Кол[омії] – мене, слабого, взяли з ліжка і погнали піхотою, – а все лиш на то, щоб порадити мені виноситися з Берез[ова]. Я винісся не задля його розказу, але щоб не компрометувати Ген[ика]. В Косові бути мені було зовсім неможливо, я тільки передав лист до А[нни] і жду її відповіді. Впрочім, в Бер[езові] я майже весь час лежав хорий і по конечності не виходив з хати» [12, т. 48, с. 241].

Загалом у горах письменник прожив тоді близько двох місяців і покинув село 23 серпня – головним чином аби «не компрометувати

¹⁸ У звіті Коломийського староства президії Намісництва про згадану ухвалу зазначалося: «В зв'язку з цим (тобто не має засобів утримання і, загалом, ніякого певного заняття. – *Р. П.*) я звертаюся до Івана Франка, щоб, згідно з § 2 закону від 27 липня 1871 р. (“Вісник державних законів”, № 88), за три дні залишити громаду Березів і цілий тутешній повіт під санкцією примусового вислання і під санкцією § 324 карного закону сюди не повертався» [Там само].

¹⁹ Не згадую про фольклорні записи, які письменник робив у селі, бо вони становили в певному сенсі, що так скажу, більше його повсякденний побут, ніж духовно-практичну діяльність.

Геника». Він повернувся до Нагуєвичів і зрідка – через нестачу грошей – навідувався до Львова. Пас коней, виконував традиційну сільську роботу, збирав горіхи й гриби... І потрохи одужував – тілом і душею. Однозначно й не скажеш, що більше цьому сприяло: душевний спокій, фізичні заняття чи свіже повітря? Ба й загалом – Іван Франко мав «намір сидіти дома», тільки ще не знав, як реагуватиме на його рішення вітчим, котрий більше схилився, аби пасерб записався «на права до Відня» («Вітчим мій рад би був, щоб я конче добивався якого становища, – звісна річ, чоловік у тім лиш бачить вище щастя, що стоїть вище нього своїм становищем»). Він і сам би не проти того, «але показалося, що нема гроші». Тож іншого вибору, як гніздитися на батьківському господарстві, не залишалося: бодай тому, що звідси «видалити не можуть». Та хтозна, як сприйматиме його рішення Гринь Гаврилук?.. «Заставить до роботи, се певно, але я тепер дужий став, роботи не боюся. А попри те, може, дасться і між людьми дещо зробити», – окреслював адресант Михайлові Павликові оптимістично, в дещо навіть райдужних, як на нього, тонах своє тодішнє життєве (водночас і нервово-психічне) положення [12, т. 48, с. 253].

А воно набувало додаткової значущості з огляду на те, що йшлося не про звичайну (хоч і вимушену) «легітимацію» в селі, а про здійснення цієї акції, власне, шляхом одруження з Анною Павлик. До такого рішення призвели тривалі – ще з часів тюремних буднів – роздуми над своїм становищем. Родзинкою в даній історії було те, що «рішився» побратися з Анною він, як відверто зізнавався братові обраниці, «не по любові, а по приязні» [12, т. 48, с. 252]. При тому непокоїли два настирливі, проте доконечні питання. Перше (воно виглядало начебто головним): чи достатньо названого чинника для спільного сімейного життя («чи приязнь вистачить для життя»). Зваживши всі *pro end contra*, Франко дедалі жживався з думкою, що його повинно б вистачити (принаймні на перший час, а далі, дасть Біг, і глибші почуття зародяться), а поготів, коли приязнь «скріплена ще одним і, по-моєму, найсильнішим вузлом – спільною роботою»²⁰. Тим-то він поривався не раз поїхати до Косова, аби

²⁰ Названі первні мали стати запорукою тієї «внутрішньої сімейної солідарності», яка в традиційному суспільстві забезпечувала щоденне виживання, задля чого й ухвалювали зазвичай матримоніальні домовленості. «Кожен член сім'ї повинен був надавати допомогу іншим й отримувати її взамін», – коротко окреслює підстави таких сімейних відносин Ярослав Грицак [4, с. 307]. Алогічність прийнятого рішення постане навч, якщо зважити, що Анна була відвертою противницею традиційних цінностей. Відтак внутрішньо погодившись на даний крок, Іван Франко свідомо й цілеспрямовано пішов на посутнє викорінення в собі «низьких» інстинктів задля досягнення «високих» цілей. Емоційної чи сексуальної

донести Анні своє бачення й вирішення проблеми, «але місяць лежав слабкий, а відтак пильнували шандарі, поки не виїли». Пізніше ж стримувало усвідомлення того очевидного факту, що така поїздка може закінчитися новим арештом («сидінням»), а в нього залишаються незакінченими деякі художні речі, насамперед повість «Борислав сміється».

А друге питання, яке чимдалі показувалося як головне, – «з чого жити?» «У Ваших», себто батьківщина Павликів, як добре відомо адресатові, «грунту мало, а компетентів досить». Залишалося сподіватися на нагуєвицьке «віно». «Там і безпечніше, і ширше»: ґрунтів близько 16 моргів на трьох братів і четверту сестру («котру тре буде сплатити»), – «в остаточнім разі мож буде жити, коби ще попри то мати літературний заробок, щоб було хоть на книжки, газети та на всяку поправу в господарстві» [12, т. 48, с. 253]. Власне подібними клопотами тоді була зайнята Франкова голова. З метою вирішення тих нагальних проблем він і взявся за реалізацію деяких творчих проєктів, а водночас «зав'язував» «нитки де з якими німецькими газетами, котрі би платили за роботу»: життя в селі, а тим паче коли маєш намір заводити сім'ю, потребує повсякчасного вирішення передусім прагматичних завдань.

Зважившись на шлюбні пута, письменник десь невдовзі після того – за першої можливості – сповістив про це Анну. Вона реагувала на пропозицію спокійно і, сказати б, із розумінням. У написаному 6 вересня 1880 року²¹ в косівській тюрмі епістолярному посланні до брата в Женеву вона повідомляла: Іван Франко заводив мову, що «хотів би сі зо мнов женити», але їй «відавані цілком не в голову». «Рівно ж я відписала єму так: як хоче, то аби приїхав до нас, до Косова, і був на господарстві в нас дома, – то добре, я пристаю, а не хоче так, – то я инак не хочу», – такою нібито була відповідь [11, с. 200].

Ситуацію стимулювали, а водночас – ускладнювали, деякі меркантильні чинники. Про них Іван Франко повідомляв Павликові в листі за серпень («після 23», – уточнюють упорядники академічного 50-итомника творів письменника) 1880 року як про свою чи не найбільшу провину перед партійним товаришем та його сестрою («чую, що-м досить укараний за тоту недомовку зглядом вас і що-м розбитий зовсім, без енергії і надії надалі»). Відкидаючи звинувачення адресата в нещирості щодо нього й постійних «недомовках», в одній він усе ж таки зізнався:

прив'язаності до дівчини в нього ніколи не було, отож плотські почуття не могли заступити собою загальнонародних прерогатив, а певна ідейно-духовна близькість мала б сприяти реалізації «плану».

²¹ Михайло Павлик, друкуючи пізніше її листа, ставив під сумнів вказану дату й припускав, що сестра писала його, вірогідно, трохи пізніше [Див.: 11, с. 198].

«Ви минувшої осені прислали мені 25 рублів для передачі сестрі. Не знаючи, де вона, я кілька днів задержав гроші у себе, а написав лист на адресу, умовлений між нами. Відповіді не було, а між тим надійшли записи університетські. Мені стиха переказав Соболяк (комісар поліції, котрий робив обшуки в Франка під час першого його арешту. – *Р. П.*), що мене хочуть видалити зі Львова, як чоловіка без заняття, і для того я повернув Ваші гроші на впис в університет. Сього я недовів Вам, і се моя вина перед Вами. Конечно, через те Ви мусили стратити й віру до мене. Сидячи в тюрмі, я думав направити се хоть так, щоб побратися нам з Анною і обоєм завести друкарню спільно з поляками» [12, т. 48, с. 240.].

Аж ось наприкінці січня 1881 року Анна Павлик приїжджає з Косова до Львова з твердим наміром остаточно з'ясувати своє становище з Іваном Франком. Удома вона не мала спокою через переслідування місцевих властей і докучання женихів. У листі до брата в Женеvu від 29 січня 1881 року вона коротко сповіщала: «З Франком я ще докладно не знаю (про плановане спільне сімейне життя. – *Р. П.*); але ще буде чийс знати» [11, с. 333]. Детальніші роз'яснення щодо перспектив їхнього подружжя зробив у дописці на тому самому аркуші претендент на руку й серце адресантки. До них спонукали, крім усього іншого, труднощі, що виникли вже в процесі детальнішого обміркування заміру – не кажучи про його реалізацію. Бо план чи ідея, а поготів навіть їх загальний начерк – це одне, а втілення в життя – зовсім інше. Тим-то автор зіткнувся з певними душевно-психічними й «технічними» проблемами. Вони проглядають буквально із «зав'язки» з'ясування: стривожений душевний стан і змішані почуття передає сама вже форма викладу поглядів – невпевненість і розхристаність суджень, нездатність ясно й логічно сформулювати думку, непевність і вагання... Відтак про «роз'яснення» на основі початкових рядків можна говорити хіба умовно: автор був у такому глибокому замішанні й спантеличенні, що не міг дібрати слів і зв'язати докупи думку: «Оце хочу дописати кілька слів до сестриноного листа, – починав він, – та й сам не знаю, як писати і як думати. Дивне моє положення. Ви се, певно, й самі зможете догадатись. Тисячні гадки мене зносять, а коли прийдеться їх ясно сформулювати, то хоть що дій, все годі. Бачите, діло важне, і то не для мене самого, а й для других осіб, і навіть не для мене й Анни, але й для багато других людей, – а тут треба зважитися: так або сяк. Дивно мені на душі і чогось страшно» [48, с. 266].

І лише здогадка, що адресат може сприйняти його зізнання «з невластивого боку», себто на свій манер і, по суті – неправильно, заставила говорити конкретніше, більш помірковано й чіткіше. Отож, ідеться не «о власне чуття» («чорт з ним»), тим паче, що «я здавна досить скептично відносився до Вашого жіночого питання» і «все мені здається,

що в тім згледі у нас тепер навіть для людей переконаних і бажаючих найбільшої свободи чувства і життя мусять все-таки при розв'язці власного питання жіночого переважати згляди практичні». З такого тверезо-«практичного» погляду обов'язок наказує убезпечити Анну «від посіпак, від нужди і всякого силування дома». Цього одного достатньо, аби «приречи подружитись з нею». Звісно, що воно буде, повторював ще раз Франко, «зв'язок не з любові, зв'язок не по теорії». І хоча життя не дуже-то зважає на теорію, проте «я чую всю вагу нового становища, всю фальшивість мого положення супроти родин і своєї, і Вашої» [12, т. 48, с. 267]. Та навіть не заявлені думки й почуття тривожили найбільше: головне й визначальне – чи зможе він належно виконати свою повинність, задля якої погодився на одруження. Адже переїздом на постійне місце проживання в Косів Анну не оборонити від сваволі й терору тамтешнього старости: як показали недавні події, для нього ні громадське положення людини, ні священні узи шлюбу не означають жодного респекту. А до того ж треба мати яке-не-яке забезпечення для проживання, себто засоби утримання. Із цього боку в нього – повна безвихідь. «До польових робіт у мене, як знаєте, мало сили і зовсім нема вмілості. Чи за плугом піду, чи косою потягну, чи що?» – намагався дописувач вибудувати віртуальну модель майбутнього сімейного життя. Осісти в місті – «се, призна-сте, крайня недоречність», бо літературна праця в нас зовсім не в пошанівку, і покладатися на неї може хіба дурень або великий фантаст, а до інших урбаністичних заробітних приваб він не здатний. «Адить, я от, що досі живу у Львові, то вже маю звиш 100 р[инських] довгу, та й то живу як пес, у нетопленій хаті, картофлею та капустою, та й то на кошт робітника» [12, т. 48, с. 267].

Остання репліка – алюзія на Йосипа Данилюка, редактора й видавця робітничого органу «Ргаса». Тривалий час вона залишалася основною газетою, у якій співпрацював Іван Франко. Данилюк являв собою тип міського робітника, і завдяки ньому письменник потрапив у середовище міських трударів. На основі отриманих від нього відомостей Франко написав і опублікував свого часу в «Молоті» статтю під назвою «Зарібки і життя львівського зецера», у якій змалював економічне становище львівських друкарів. Деякий час він справді від крайньої безвиході, «не маючи засобів до життя, жив капустою та бульбою Йосифа Данилюка» [3, т. 34; там само (с. 31–36) детальніше див. про Йосипа Данилюка та його стосунки з Іваном Франком]. А якщо казати точніше й науково коректніше, то в редактора «Ргасу» Іван Франко жив «наборг». Тому його признання Павликові – не гіпербола й не літературна фікція, а щонайсправжнісінька «життєва правда».

Залишався один-єдиний шлях – на Дрогобиччину: там трохи

більше ґрунту, ніж у Косові, і «май я запевнений, хоть який невеличкий заробок літературний збоку, я би з Анною міг жити в Нагуєвичах дуже спокійно і гарно». Проте насувається ще одне, наступне питання: як бути з її матір'ю й молодшою сестрою?.. Ба й обидва засновки поданого силогізму, м'яко кажучи, непевні: найперше тому, що літературний заробіток можливий за умови існування літератури. Сказане, крім наявності самої художньої продукції, означає, по-перше, «щоб була читаюча публічність, купуюча книжки та газети, а до того треба, щоб упав кордон між Галичиною та Україною, – а се, бачите, яка далека штука», а по-друге, «треба в тій будущій літературі вибороти собі хоть яке-такє місце, щоб не писати статей і повістей надармо, мишам на снідання». Жодної з необхідних умов галицько-духовна дійсність не забезпечувала. Через те «страшно подумати, яка-то машина мусить рушитися, щоб чоловік, одно малесеньке колісце, міг також і собі рушитися». При тому не крайній песимізм озивався в ньому, жахаючи, а жива реальність й dokonані факти. Словом, куди не кинь – усюди клин. Навіть з огляду на особисті прикмети, на вражаючу працьовитість і вроджений життєвий оптимізм Івана Франка²², перспективи утримання з літературної праці виглядали примарними. «Та, впрочім, чорт побери, про себе я не дбав би, – будь я сам собі, я би й не думав о тім, а йшов наперед з зав'язаними очима. Але на таке в'язатись з другою людиною, котрій би іменно хотілось влегшити і її важкої долі?..» [12, т. 48, с. 268].

Відомо, що Михайло Павлик написав був відповідь на прохання приятеля висловити свій погляд на всю ту затію, але його послання загубилося, кажучи Франковими словами з приводу частини своєї кореспонденції з Михайлом Драгомановим, «в тривожних роках мого кочового життя» [12, т. 37, с. 187]. Про його зміст довідуємося з листа автора до Людмили Драгоманової від 3 лютого: він не схвалював ідеї Франкового одруження з сестрою «без любові» й радив обом не поспішати, а добре зважити всі обставини справи [11, с. 342–343].

Павликова відповідь ані не розчарувала Івана Франка, ані не вразила, хоч і не відписував на неї відразу (спромігся аж 20 лютого) – та «тільки за нестачею часу» [12, т. 48, с. 270]. Нової інформації щодо майбутнього одруження в рескрипті не подано, – поточні справи, ділові відомості, своє бачення жанрової специфіки й концептуальних засновків

²² «Ви не скажете, щоб я спав, лінувався до якої-небудь роботи, щоб коли-небудь стратив надію або піддавався пустому самокритикуванню, котре позором критичного скептицизму маскує лінь та неохоту до праці. Признаєте, що я хоть часто й дурниці роблю, але все роблю – та тільки що ж з того? Хіба мені, окрім морального вдоволення, від того чим-небудь легше?» [12, т. 48, с. 267–268].

«На дні», «дещо про себе самого»... Про «наболіле» згадано, сказати б, телеграфічно і наче й принагідно, у відсторонено-прагматичному аспекті: «Щодо Анни, то її мешкання залежить від того, де є робота і відки їй найручніше ходити. О арештуванню, думаю, ніщо й гадати, бо за що ж би? А доки є робота, доти їй мож у Львові бути безпечно. Гроші і листи їй передав» [12, т. 48, с. 270]. Та й тільки того. Відтак поставлене на порядок денний самим життям питання залишається без відповіді й набуває значення риторичного чи радше, може, зависає в повітрі – як і сама ідея Франкового шлюбу з Анною Павлик.

Проте дівчина не полишала надії на успішне полагодження особистих справ. У листі до брата в Монпельє (південній Франції, де адресат тоді проживав у сім'ї Подолинських), вона сповіщала, що родичі наполягають, аби виходила заміж, позаяк відразу кілька женихів «стараються» про її руку й серце. «Я всім сказала, що хочу Франка», але в Монастирському (передмісті Косова, звідки були родом Павлики) не ймуть тому віри і радять «місцевих людей». Усе ж Анна налаштована оптимістично й основи подружнього життя пов'яже з Нагуєвичами й подальшим переїздом у Косів – «на завше» [11, с. 373].

Але вже 4 березня, перед поїздкою додому, вона повідомляє Михайла Павлика, що нічого певного про заміжжя з Франком сказати не може, бо бачиться з ним не часто, а якщо й трапляється така нагода, то самій не випадає починати розмову на «делікатну тему. «Як би Ф[ранко] сам міні говорив, то <...> я би тогди і докладніше могла знати». «Ф[ранко] то міні такі найліпше подобавсі, але що с того, – коли відай не буде як уштудерувати, аби Підковалево дістати²³», – додавала вона притьма, та все-таки висловлювала своє бачення того, як мало б відбутися її вінчання з Франком і яке повинно бути їх весілля [11, с. 374–375].

21 березня Анна знову повторила, що бачиться з Іваном Франком зрідка, притому лише в ділових справах, насамперед стосовно соціалістичного товариства й книжок, і знову скаржиться, що «жених» її не відвідує – «він може для того встидаєсі приходити, що я в пивниці сиджу», тобто в підвалі, який служить їй за помешкання, поки немає пригожої роботи [11, с. 404]. Проте вона, однак, поважає його за відданість соціалістичним ідеалам. Натомість надії на одруження, а навіть згадки про такийську оказію, поступово зникають з її листування з братом.

А трохи не через два місяці (11 квітня) в епістолярії Івана Франка

²³ Мирослав Мороз передає вказаний ідіоматизм у тому смислі, що мовляв, Анна відчуває: «з того ледве чи що буде, головню через брак засобів до життя» [Див.: 9, с. 248] – хоча подібну інтерпретацію навряд чи можна серйозно сприймати.

надибуємо останню посутню розмову на тему його одруження з Анною Павлик. Вона лаконічна, проте змістовно містка й багата в плані розуміння причин матримоніальної невдачі. «Насамперед щодо Анни, – констатував Іван Франко. – Вона потрохи й справедливо жалується, що мало видаюся з нею, правду кажучи, у мене раз у раз робота, і в неї, звісна річ, так само, – значиться, ніколи. А друге й те, що якось ніколи не можемо розговоритися як слід, а може, й не маєм собі що сказати, або я знаю. О женитьбі я ані з нею не говорив, ані до Вас не писав, бо й що тут говорити? Я старавсь пересилувати сам себе настільки, щоб женитьба наша була по можності скріплена й любов'ю, але досі не встиг. Впрочім, і друга річ, матеріальні обставини, як Вам звісно, такі, що натеper о такім ділі й думати не мож» [12, т. 48, с. 283]. «Женитьба <...> по можності скріплена й любов'ю» чи властиво відсутність останньої, як не намагався викликати її в собі, а також те, що «не маєм собі що сказати», стали, на мій погляд, тією головною перешкодою, що завадила укладанню подружньої спілки. А всі інші названі чинники (зокрема, «ніколи», «не встиг», «матеріальні обставини» і т. ін.) – відмовки, «традиційні» в подібній ситуації. Адже з Ольгою Рошкевич таких «причин» було набагато більше, але ніколи не закрадалася подібна гадка-злодійка і не полишала думка про одруження. Як не як, а без певної (бодай мінімальної) емоційної й статевої прив'язаності – особливо після інтимного досвіду з «лілеєю білою» – Іван Франко не уявляв собі родинного життя.

Водночас Іван Франко повідомляв свого закордонного кореспондента, що «оце тільки до четверга зістаю у Львові, а відтак їду до Нагуєвич, без надії навіть вернути сюди ще коли-небудь, поки не найдеться який заробок і не будуть сплачені довги» [12, т. 48, с. 283]. «Не маючи з чого удержатись у Львові, я вже в великий піст 1881 року вернув на село до Нагуєвич, де зразу жив під дозором жандармським і де жандарм радив мені вступити до василіян», – інформував він пізніше про цей життєво-екзистенціальний епізод Михайла Драгоманова [12, т. 49, с. 248]. Натомість Анна 15 квітня допитувалася брата, чи він отримав її листа, у якому «було написано, що я Ф[ранка] не хочу, аби зо мною женився» [11, с. 428].

А врешті, Анну Павлик було заарештовано разом із сестрою Параскою, про що Іван Франко випадково почув, навідавшись у Львів²⁴, і вістку Михайлові Драгоманову в Женеву слав, сказати б, навздогін – у дописці до листа з початку листопада 1881 року: «Іно що дізнався, що

²⁴ Іван Франко тоді більше десяти днів (від 29 жовтня до 9 листопада) перебував у Львові, полагджуючи справи, пов'язані з друкуванням Гетевого «Фауста» [Див.: 9, с. 262]. Там його застав лист від Михайла Драгоманова, на який він і відповідав.

Анна Павлик від літа ще²⁵ сидить у тутешній тюрмі за “образу маєстату” (тобто австрійського цісаря. – *Р. П.*), запевно за те, що надруковано було в “Громаді” на цісаря» [12, т. 48, с. 298–299]. Адресант не помилився: сестер Павликівен ув’язнили за вміщені в другому номері «Громади» статті: «Мої й люцькі гріхи, а панська та попівська правда» (Ганни) і «От хто робить порядок межи людьми» (Параски). А винуваті в тому були насамперед Михайло Драгоманов та Михайло Павлик. «Ви з П[авли]ком недобре зробили, друкуючи те місце, – повинен же був П[авли]к знати, що тим потопить сестру, – у нас за таке дуже карають. От і тепер тягнуть слідство близько 3 місяці, а засудять її – Ви знаєте, як наші судді на ню завзяті – може, й на рік або й на більше! Страшно подумати! А ще страшніше те, що вона, кажуть, в тюрмі вже дістала падучу болізню, – не знаю, оскільки се правда. Досі ще я не міг дізнатися, під яким суддею вона, – коли дізнаюсь, постараюсь бачитись з нею або хоч так передати їй дещо грошей», – зауважував Іван Франко і подавав останні (утім, непевні) новини щодо справи [12, т. 48, с. 299].

Природна річ, що в Михайла Павлика такі звинувачення й інтерпретаційні колізії викликали праведний гнів та обурення. Ба більше – його дратував сам уже факт подібних припущень, а про зміст, суть справи він не допускав можливості й говорити. «<...> І навіть такі натяки, як в остатнім Франковім листі про нашу з Вами вину що до сестри, вважаю крайне нелюцькими і невмісними навіть тоді, як би це була правда, хоть би через те одно, що минулого не вернеш», – скаржився він Михайлові Драгоманову [11, с. 503]. Варто додати, що 5 грудня суд присяжних виправдав Анну й Параску Павлик, обвинувачених у тому, буцімто вони в своїх публікаціях «образили цісаря» [Див.: 9, с. 265].

Навіть із поданих відомостей очевидно, що стосунки з Анною не могли дійти до логічного завершення. Бо ж про який шлюб може йти мова, коли Іван Франко мало цікавився життям-буттям «судженої» й уникав зустрічей із нею. Ба більше – він лише з місячним запізненням (притому помиляючись у датах) довідався про її арешт, а вісті про тюремні будні ймовірної нареченої черпав із чужих і – додам – непевних вуст. Розчарування у власному рішенні сталося, треба гадати, ще навесні – у кожному разі до цитованого послання Павликові від 11 квітня. Гадаю, що Анна теж зрозуміла, що надто слабкими є чуттєві підмурівки їхнього зближення, а самих лише ідейних і «виробничих» – замало для подружньої спілки.

Окрім згаданих причин, винуватий почасти був і Михайло Павлик,

²⁵ Ба більше – Іван Франко володів тоді недостовірною інформацією, бо насправді Анну й Параску Павлик було заарештовано щойно на початку жовтня («близько 5») [Див.: 9, с. 260].

з яким у Франка тоді вкотре дійшло до загострення стосунків. Порівняно тривале перебування за кордоном, у «вільній Європі», знівелювали в ньому відчуття реальності, тутешніх порядків і суспільно-політичного клімату в Галичині. По-друге, проживання поряд із патроном та його «дороговказами» й у нього самого породило маєстат величі й непогіршеності. Тому коли приятель почав, як кажуть, розкидатися направо й наліво дорученнями й поученнями, Іван Франко не стерпів і вибухнув протестом.

Ще напередодні поїздки в Коломию й свого арешту (19 лютого) він попереджав свого женецького кореспондента, що той погано орієнтується в тогочасному громадському та політичному житті краю. Внаслідок багато його уявлень та оцінок (як-то, стосовно закладання друкарень у провінції, організаційних та ідеологічних засад планованого видання «Нової Основи», звинувачень робітничої газети «Раса» в симпатіях до польського націоналізму і т. ін.) були далекими від дійсного стану справ, висновки поспішними, а пропозиції й розпорядження необґрунтованими. Наприкінці серпня 1880 року в листі з Нагуєвичів Франко повторив свою позицію щодо порушених питань. Але Михайло Павлик наче його не чув, не дослухався зауважень і невдовзі видав брошуру в Женеві накладом 1000 примірників свій «Друкований лист до людей», а кількасот їх прислав Франкові для поширення в Галичині. Адресат уважав, що той «Лист...» може завдати шкоду народно-національній справі, а вже запевне – не принесе користі, і знищив отримані примірники. Вчинок обурих Михайла Павлика, і він вирішив розірвати будь-які стосунки з Іваном Франком. Той у листі від 31 грудня вказував на помилковість такого кроку й на мотиви прийнятого ним рішення. «Я ще раз позволю собі пожаліти, – писав він, – що Ви, виїхавши з Австрії, так ґрунтовно забули тутешні порядки і, сидючи в вільнім краї, тратите час і роботу (свою і других людей, зецерів) на друкування “Одвертих листів”, зайнятих переважно ділами особистими, не пояснюючи нікому нічого, помимо ясного способу говоріння. Адже подумайте самі, чи воно тактовно і потрібно розказувати народові свої домашні справи, про котрі він і не цікавий і з котрих пізнання йому ніщо не прийде» [12, т. 48, с. 262]. Пояснював автор і те, чому не вдався до публічної акції протесту, а зробив це приватно: «Публічно протестувати против Вашого листа нема сенсу, бо раз, що він не в публічних руках, а друге, що, хочачи з ним полемізувати, треба б вдатися в дрібниці, а сього якраз ми не можемо і не хочемо. Вистачить те, що ми запротестували приватно».

Окрім самого змісту відкритого «Листа до людей», не менше застережень викликали й імперативні директиви розповсюджувати надіслані книжечки між галицько-руським людом. Одне й інше

утверджувало Франка в переконанні, що його автор зовсім втратив відчуття міри, зв'язки з батьківщиною і виказує повний брак «вирозумілості на наші обставини». Адресант і давній приятель рішуче виступав проти такої постави і такої «виробничої» практики. Його позицію й душевний стан передає навіть стилістика рескрипту: «Ви печатаєте лист, призначений для Галичини, печатаєте в такому тоні, немов би вже завтра мала тут вибухнути революція (принаймні кінець так писаний) і присилаєте нам цілий наклад з ласкавою проською: нате-тко, роздайте, – не подумавши наперед, чи його можна так безкарно і спокійно у нас роздати, і не спитавши нас, чи ми зможемо взяти на себе тоту роботу, чи є у нас люди, котрі б могли як стій так зараз поїхати в Коломийське і т. д. Одним словом, Ви робили *in Blaue hinein* (навмання, просто так. – *нім.*), а супроти нас Ви поступили, скажу прямо, автократично. Що ж нам на се? Не писнути нічого? Чи, як Ви кажете, протестувати публічно? Гарний спосіб! Виговорися публічно, виговорися дочиста і дай усяким посіпакам усі неможливі нитки в руки, які в'яжуть нас з собою і з прочим світом. Гарний спосіб! Досить уже, що Ви виговорились <...>» [12, т. 48, с. 262–263].

Мабуть, усвідомлював тоді Іван Франко, що його тиради були спрямовані водночас і проти Михайла Драгоманова, котрий ще давніше ввів подібну тактику в норму, чим спроводив молодих галицько-руських ентузіастів, зокрема і його, до Іванової хати. А Михайло Павлик виявився просто-запросто його «здібним» наслідником. Підопліччя колізії влучно визначив Михайло Мочульський, який писав, що Павлик «думав думками Драгоманова» і поза ним «не бачив світа, не хотів вірити, що ідеї та й ще політично-суспільні не вічні і не вільні від еволюції, і критикував гостро кожного, хто не йшов по лінії ідей Драгоманова чи його, Павлика». Сказане про критику стосувалося «між іншими й до Франка». І характеризований епізод – яскраве тому підтвердження. Хоча при всьому тому останній не втомлювався повторювати, що його заперечення – «зовсім не причина зривати з нами всякі зносини».

Зрозуміла річ, що напружені відносини протагоністів не могли (нехай опосередковано) не позначитися й у «піковий» період на взаєминах імовірних молодят. Спочатку Михайло Павлик постійними прискіпуваннями до «формальностей», докорами і критикою відбив у приятеля бажання закладати друкарню²⁶, а відтак наслідком низки

²⁶ Про ту ідею й крах із друкарнею Іван Франко оповідав Федору Вовкові в середині жовтня: «Був навіть час, коли я думав закласти у Львові свою друкарню, зазвати П[авли]кових сестер та й ще деяких і разом з ними самому стати наборщиком. Правда, тоді печатання приходилось би далеко дешевше,

аналогічних авантюрних дій розлетілася в прах й ілюзія про «спільну працю і спільну любов» з Анною.

Невдовзі ж на «серцевому» обрії Івана Франка появилися інші жіночі постаті: Юзефа Дзвонковська, Уляна Кравченко, Климентина Попович... Між ними для Анни могло залишитися місце хіба що на маргінесі, тобто в «спілці» (комуні): для «спільної праці», але без «спільної (навіть у її суспільно-корисному варіанті. – Р. П.) любові» – «ніколи», «не встиг».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гете Й.-В. Фауст / Переклад Миколи Лукаша. Київ: Дніпро, 1981. 540 с.
2. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 4: Університет. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2004. 469 с.
3. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 5: Не пора! Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. 423 с.
4. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). Київ: Критика, 2006. 632 с.
5. Грушевський М. З починів українського соціалістичного руху: Начерки і фрагменти. *З починів українського соціалістичного руху: Мих. Драгоманов і женевський соціалістичний гурток* / Зладив М. Грушевський. Wien, 1922. 211 с.
6. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 355 с.
7. Іван Франко: Документи і матеріали (1856–1965). Київ: Наукова думка, 1966. 543 с.
8. Лукіянович Д. Листи Ольги Рошкевич до Івана Франка. *Іван Франко: Статті та матеріали / Збірник наукових праць*. Львів: Вид. Львівського державного університету, 1958. Кн. 6. С. 5–48.
9. Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка: у 3 т. Т. 1: 1856–1886. Львів: АРТОС, 2016. 572 с.
10. Неборак В. «Картка любові» (ліричний цикл). *Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації: Збірник наукових праць*. Київ; Львів, 2011. Випуск І: Огляди. Статті. Твори. Листування. Спогади. Бібліографія. С. 265–271.
11. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Зладив М. Павлик. Чернівці, 1910–1911. Т. 3: 1879–1881. 519 с.
12. Франко І. Зібрання творів: У п'ятдесяти томах. Київ: Наукова думка, 1976–1986.

бо йшло б тільки о такий дохід, щоб з нього удержатись – ну, та само заложення друкарні се вп'ять такий видаток, на котрий нам годі було здобутися, навіть спільно з тутошніми поляками» [12, т. 48, с. 244].

ТВОРЧИСТЬ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ПРО ГУЦУЛЬЩИНУ: ТИПОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ

У сучасному літературознавстві зростає інтерес до типологічного осмислення регіональних кодів культури, зокрема в художній прозі, де фольклорно-міфологічне мислення постає як форма архаїчного світогляду, інтегрованого в індивідуальну естетику автора. Одним із найбільш репрезентативних таких кодів є образ Гуцульщини – гірського простору, у якому природа, звичаєвість і міф утворюють складну смислову єдність. Саме в цьому контексті набуває особливого значення творчість польського письменника Станіслава Вінценза, зокрема його тетралогія «На високій полонині», що постає унікальним філософсько-художнім епосом карпатського життя.

Власне, порівняльно-типологічний аналіз фольклорно-міфологічного мислення у творах польських та українських авторів, присвячених Гуцульщині, становить центральну проблематику цієї статті. У її фокусі – роман-тетралогія Вінценза, яка розглядається у співвідношенні з прозою Михайла Коцюбинського, Гната Хоткевича, Ростислава Єндика та Михайла Ломацького. Структурна й ідейно-естетична своєрідність трилогії Вінценза аналізується у контексті її змістового наповнення та внутрішньої композиції, що репрезентує виняткову форму художнього осмислення дійсності.

До компаративного вивчення залучено прозові твори і добре знамих класиків української літератури – зокрема, «Тіні забутих предків» Коцюбинського та «Гірські акварелі» Хоткевича, – і менш досліджені тексти: «Регіт Арідника» Єндика та «Верховино, світку ти наш...» Ломацького. Крім того, розгляд супроводжується контекстуальним залученням інших зразків прози польських і українських письменників, що також торкаються гуцульської тематики.

Для розкриття порушеної проблеми застосовано поєднання порівняльно-типологічного, культурно-історичного, герменевтичного та біографічного підходів. Цей методологічний синтез уможливорює виявлення суттєвих відмінностей і збігів у концептуалізації фольклору й міфу як основ світоглядної парадигми в художній прозі обраних авторів.

Розвідка пропонує новий кут зору на творчість Станіслава Вінценза і низки українських прозаїків, уперше зосереджуючись на механізмах трансформації народного уявлення про природу і культуру в

їхній наративній структурі. Показано, що фольклорно-міфологічне мислення у творах про Гуцульщину не лише репрезентує регіональний колорит, але й інтегрується в ширший польський та український літературний дискурс, актуалізуючись у сучасній письменницькій практиці.

Відомо, що гуцульський край та його мешканці здавна приваблювали численних художників слова та митців своєю неповторністю й неперебутністю, яка виявляється в мальовничих краєвидах гір і полонин, стрімких потоках і звивистих пляях, і, що найцінніше – у традиціях життя й побуту цієї великої субетнічної групи українського народу. Така розмаїтість (природна й духовна) Гуцульщини часто ставала об'єктом ідейно-естетичного осмислення не лише національного письменства, а й літераторів зарубіжжя, зосібна близьких сусідів-слов'ян – поляків. Не вдаючись до з'ясування, хто першим із них звернувся до гуцульської проблематики, хто неодноразово розкривав у своїх творах характери образів-персонажів гуцулів, близьких за способом світосприйняття до «польських гуралів», все ж зазначимо, спираючись на дослідження істориків польської літератури, що в її розвитку цей своєрідний «карпатський бум» особливо помітним був на зламі XIX – перших десятиліть XX століття, надто в епічних жанрових формах. Такі спостереження літературознавці нерідко аргументували тим, що саме в цей час їх вітчизняне письменство активно вишукувало засобів у розширенні своїх художніх діапазонів, в оновленні авторської свідомості, у виявленні надзвичайних, нерідко екзотичних тематичних та сюжетних пластів, тому й вводило до свого образно-стильового обігу невідомий до тепер світ гірських українців, що мешкали в Східних Карпатах.

Окрім того, чимало з них у своїх творах не просто повідали про «вселенську, сповнену чарівності новелу про гуцульське буття» (Ян Пешаховіч), а передусім давали можливість читачам і критиці заглибитися у праоснови життя й вірувань дуже спорідненого для них етносу, де минуле тісно переплітається повсякчас із сьогоденням, де сили природи, добра і зла людей органічно співіснують, утворюючи водночас свої окремішні, паралельні форми існування, що є, хай і тісними, проте багатими на своїх героїв, значення яких підноситься як трансцендентне, «майже до статусу античних богів» (Марія Бобровніцька).

Доречно зауважити, що така акцентація польських письменників на зацікавленості сивою минувиною Гуцульщини, екзотичним середовищем і надзвичайністю тамтешніх жителів аж ніяк не була випадковою, а радше закономірною, бо йшла від генетичного коду давніх слов'ян. Вочевидь, це й спричинило тяжіння і українських (наприклад,

Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич, Ростислав Єндик, Михайло Ломацький), і польських (скажімо, Францішек Карпінський, Юзеф Коженьовський, Станіслав Вінценз) художників слова до захоплення «дикими, спонтанними й романтичними гуцулами» (Станіслав Вінценз), до розміщення своїх героїв у площині, де знаходиться межа між реальною дійсністю і світом потойбічно-метафізичним. Зрештою, це й спонукало їх до широкого використання фольклорних та міфопоетичних уявлень гірських мешканців про сенс людського буття, його непроминальність у тісній сув'язі з природно-космічними просторами, що особливо виразно проступає у повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» і в романі Станіслава Вінценза «На високій полонині», який в означеній літературознавчій проєкції слід розглянути більш докладно.

Роман-епопею у трьох частинах «На високій полонині», що має концептуально важливий ідейно-художній підзаголовок «Правда старовіку», Станіслав Вінценз почав писати ще на початку 30-х років минулого століття. Хоча, як доводять дослідники творчості польського письменника Ян Пешаховіч, Іван Прокопів, Ян Ст. Бистронь, Ростислав Єндик, Марія Олдаковська-Куфльова, Володимир Полек, Ян Хороши, Володимир Погребенник²⁷, задум цього унікального історико-етнографічного твору виник у прозаїка та фольклориста порівняно давно. У 20-х роках, подорожуючи Австрією та Швейцарією, він із захопленням споглядав тамтешнє природне довкілля (насамперед Альпійський гірський масив), яке щемко й повсякчас нагадувало йому Гуцульський край, де він народився й зростав, карпатські овиди, які полюбив на все життя, місця «первісної батьківщини», що до кінця днів, за його ж зізнаннями, розбуджували світлі спогади, щедрі враження, багаті візії

²⁷ Див.: *Jan Pieszcachowicz. Stanislaw Vincenz pisars uniwersalnego dialogu.* Kraków, 2005. 72 S.; *Іван Прокопів.* Іван Франко і Станіслав Вінценз. Народна творчість та етнографія. 1968. № 3. С. 152–159; *Jn. Bystroń “Na wysokiej polonine” Stanislaw Vincenza.* Slavia orientalis. 6. 1987. S. 24–43. *Ростислав Єндик.* Станіслав Вінценз – співець Гуцульщини. Наукові записки Українського технічно-господарського інституту. XXIII. Мюнхен, 1971. С. 36–47; *Maria_Oldakowska-Kuflowa.* Nuculski demonologia według Stanislaw Vincenza. Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. T. 6–7. Warszawa, 1998. S. 19–26; *Володимир Полек.* Калевала гуцулів. Станіслав Вінценз. На високій полонині. Львів, 1997. С. 5–17; *Jan Choroszy.* Nuculczyzna w literaturze polskiej. Wroclaw, 1991. 297 s.; *Володимир Погребенник.* Фольклоризм тетралогії Станіслава Вінценза «На високій полонині» у контексті української прози про Гуцульщину. Вінцензіана: статті, листи, фрагменти творів. Коломия, 2008. С. 82–93 та ін.

своїм минулим, своїми розмаїтими фольклорними та міфологічними виявами українського народу.

Вочевидь, не випадково історики польської та української літератури по суті одразу ж після опублікування роману-епопеї «На високій полонині» в одному із варшавських видавництв 1936 року звертали увагу саме на фольклорно-міфологічну основу художнього мислення Станіслава Вінценза. Та й сам автор у передмові до українського перекладу першої частини твору 1969 року (його здійснив Богдан Сенежак) одверто написав, що він мав на меті створити чи відтворити «геніальний міт гуцулів». «Гуцульський епос – це один із небагатьох уже в Європі міфічних переказів, – зауважував художник слова, – і я, виявляючи свої почуття до українського народу, не можу зробити нічого кращого, як офірувати йому свою книжку. Аби він повернув собі те, що є його власністю і що має тепер далеко не кожен із європейських народів» [1]. І вже як синтез таких творчих поривань Станіслава Вінценза, його вказівка на те, що такого типу авторська ідейно-естетична свідомість переслідує одну важливу мету: «зреконструювати, сконцентрувати і скласти в цикли старий гуцульський епос, а також творити далі в його дусі», бо його призначення – «відкрити світові барви та історію гуцульської Верховини» [1]²⁸

Тут доречними будуть спостереження польського літературознавця Яна Пешаховіча, який у літературно-критичній розвідці «Від реальності до міфу: концепція природи і культури у творчості Станіслава Вінценза» (вона була видрукувана ще в далекому 1989 році) доводить, що роман-епопея «На високій полонині» становить собою органічний сплав реалістичного і міфічного способів зображення прозаїком, своєї «ближчої батьківщини». Однак, за переконанням дослідника, у цьому немає зжоданого вияву тодішньої художньої моди на «втаємничену Гуцульщину», моди, що розповсюдилася у 30-х роках у Польщі і є характеристичною прикметою і для колективної збірки «Чорногора» (1935), і для книг «Вільчура з Прогиби» (1935) і «Верховина» (1938) Й. М. Ритарди, «Гуцульщина» та «Горгана і Чорногора» (1938) А. Оссендовського, «Сіль землі» (1936) Й. Вітліна, «Дорога до Мартинович» (1938) Е. Єндрикевича та ін. Різниця між твором «На високій полонині» і згаданими виданнями інших польських авторів, за влучним висновком Яна Пешаховіча, передусім у тому, що

²⁸ До речі, цей переклад здійснив Богдан Сенежак. Згодом розширювали горизонти тетралогії Станіслава Вінценза «На високій полонині» Роман Гнатів (Львів, 1997), Тарас Прохасько (Івано-Франківськ, 2011).

Станіслав Вінценз не шукає «в цій гірській країні екзотики, а таємну мудрість і віру в людину» [11]. І здійснює він це, додаймо, завдяки вмілому використанню не тільки реалістичного, а й фольклорно-міфологічного типів художнього мислення. Ба більше, останній переважає у внутрішній і зовнішній структурах роману «На високій полонині».

Свого часу на таку особливість авторської свідомості Станіслава Вінценза звертали увагу і критики, і читачі (варто зазначити, що після появи його твору з рецензіями на нього одразу ж відгукнулися близько 20 поціновувачів творчості письменника польською, українською, англійською, італійською та німецькою мовами). Щира приятелька прозаїка українська поетеса Ольга Дучимінська зауважувала, ще цей роман-епосея – не що інше, як прегарно зібране в ідейно-естетичну цілість усе, що характеризує міфологічні вірування, легенди, звичаї і фольклор гуцулів від сивої минувшини аж до нової доби [Цит. за.: 6]. А відомий польський етнограф і фольклорист Ян Бистронь зазначав, що «На високій полонині» не стільки відтворює дійсність, як «подає <...> художню візію гуцульського світу, замкненого у собі первісного і рухливого життя» [9], і тут таки поглиблював свою аргументацію такими переконаннями: «Це не є <...> відтворенням загубленої вже минулості, не є кроком назад, не є історичною повістю або псевдоісторичною – усе тут відбувається поза межами часу, може бути сприйнятим і як сучасність, і як далеке минуле» [9]²⁹

Власне, така трансцендентність є однією з характерних рис міфологічного мислення Станіслава Вінценза, зокрема в його романі-епосі «На високій полонині». Однак цього недостатньо, щоб виявити своєрідність такої авторської свідомості польського письменника чи бодай окреслити коло вживаних ним міфоархетипів або засобів міфопоетики. Зрештою, не конкретизуючи, а звично констатуючи, що Станіслав Вінценз використав у своєму творі фольклорно-міфологічні джерела (чим здебільшого й обмежувалися до тепер багато дослідників), – значить доводити те, що не потребує доказів і що само по собі нічого не пояснює. Очевидно й те, що історико-етнографічний твір «На високій полонині» окремими мотивами, образами й характерами споріднений з багатьма художніми явищами не тільки польської літератури (на чому

²⁹ Про це також йдеться у таких виданнях: Vincenza / Pod. red. Jana A. Choroszy i Jacka Kolbuszewskiego. Wrocław, 1992. 437 s.; *Madyda A. W poszukiwaniu jedności i człowieka i świata. Folklor w twórczości Stanisława Vincenza*. Toruń, 1992. 285 s.

вже акцентувалося), а й українського письменства – «Тінями забутих предків» Михайла Коцюбинського, «Гірськими акварелями» та «Камінною душею» Гната Хоткевича, «Реготом Арідника» Ростислава Єндика, «Верховино, світку ти наш...» Михайла Ломацького, а в сучасній національній прозі – зі «Жбаном вина» Романа Федоріва, «Пером золотого птаха» Степана Пушика, «Стрітінням» Марії Влад та ін. Це засвідчує безпосередню й цілковито природну «вписуваність» роману-епопеї Станіслава Вінценза до координат польської й української літератур чи загалом до загальноєвропейського культурно-духовного процесу (тут можливі типологічні зіставлення, як нам видається, і з творами Гергарта Гауптмана «Затоплений дзвін» або Моріса Метерлінка «Синя птаха»).

Проте, на наше переконання, роман-епопея Станіслава Вінценза саме за специфічністю міфопоетики найбільше асоціюється з повістю Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків». Написана кількома роками раніше, ніж твір польського автора (1911 р.), вона власне й структурується, майже тотожно, хоча цілковито художньо усамотійнено, повторюємо, без будь-яких запозичень. І все ж, якщо говорити про систему художніх образів і мотивів саме роману-епопеї «На високій полонині», то цей роман разом з аналогічною прозою українських авторів («Тінями забутих предків» Михайла Коцюбинського, «Гірськими акварелями» Гната Хоткевича, «Реготом Арідника» Ростислава Єндика, «Верховину, світку ти наш...» Михайла Ломацького та ін.) дає підстави для стверджень про їх конгломератність, своєрідну ідейно-естетичну контамінаційність прадавніх світоглядних форм, які в глибинах часу стимулювали життєдіяльність й забезпечували самодостатність культурної спільності, і які, сказати б, на рівні юнгіанського «колективного підсвідомого» міцно засіли в підвалинах авторського художнього мислення, збуджуючи щораз нові й нові уявлення, свіжі творчі імпульси.

Саме такими праобразами й оперував Станіслав Вінценз під час тривалого писання (впродовж ряду років поспіль) свого унікального історико-етнографічного твору. До того ж, вони, ці образи, існували, власне, в уяві, а не як записи-чернетки, численні фольклорно-етнографічні монтажні чи звичні нотатки, себто не як звичайний підготовчо-допоміжний матеріал: просто письменник, як він сам зізнавався, «завше в душі й свідомості тримав оповідання мого діда і бабусі, няні Палагни, гайових Гната і Лукина, візника Ілька, оповідання незабутнього, прекрасного оповідача Петра Кузика або Марка Білоголового – сусіду з-під Чорногори, а також тих людей, які дожили до цього часу» (на час написання «На високій полонині» – С. Х.).

«Варто зазначити, – зауважує Ростислав Радишевський, – що окремі книги витримані в різній стильовій тонації та реалізують різні нарративні стратегії. Перша книга перенасичена описами, оповідями, пізнавально-реалістичною інформацією, що тісно пов'язано з характером головного героя цієї частини – газди Фоки, який є певним відображенням самого автора. Друга, казково-легендарна, відтворює епоху розбійницького лицарства і є найпоетичнішою настроєвою частиною твору щодо змісту та стилю (автор її називав «думою»). Саме тут проявляється епічний характер трилогії. Третя книга, історично-сенсаційна та пригодницька, оперує широкою естетично-настроєвою шкалою – від трагізму та ностальгії за традицією, яка безповоротно прямує в небуття, до гумору та сатири, що наявні в тексті завдяки казкарю Андрійку, який зберігає ту «правду старовіку» і переказує її людям [7]. І вже як підсумок цього спостереження українського полоніста: його твердження про те, що треба звертати увагу «на важливу роль, яку відігравала у творі Вінченца пісенно-поетична складова, що пронизує всі частини твору письменника, таким чином об'єднуючи їх в єдине ціле» [7]. До цього додаймо й міфологічну складову художнього мислення польського прозаїка.

Отож, стверджувати, як це роблять деякі українські та польські дослідники творчості Станіслава Вінченца, що на романі-епопеї «На високій полонині» позначився вплив, з одного боку, Михайла Коцюбинського, Гната Хоткевича, Юрія Федьковича та Марка Черемшини, а також Юзефа Коженювського, Станіслава Виспянського, Казімежа Турчинського, з другого, – значить, позбавляти його автора оригінальності й самодостатності художнього мислення, зокрема його фольклорно-міфологічної основи. Бо якщо синтезувати ідейно-естетичний пафос, усю систему образів, мотивів і характерів, увесь ряд сюжетних подій чи нарративних форм (навіть не зважаючи на їх відмінність у трьох частинах роману), то надто очевидно виокремлюється й вирізняється у загальній канві твору його багатуща міфопоетика.

Як і виокремлюється вона у прозі українських авторів про Гуцульщину. Так, зіставляючи тетралогію Станіслава Вінченца «На високій полонині», зокрема її першу і третю частини, приміром, з творами Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» та Ростислава Єндика «Регіт Арідника», спостерігаємо чимало спільних рис міфопоетичного мислення письменників: тут і відтворення (через фольклорну та міфічну стихію гуцулів) неперепустного світу мешканців гір та їх щоденної уяви про довколишні простори, котрі віддавна заселені демонологічними істотами, і близькість характеристики прозаїками

таких важливих постатей в їх оповідах, як Арідник, що згідно з трактуванням Станіслава Вінценза виступає, як поневолювачем та приневолювачем гірських мешканців, а, згідно з інтерпретацією Ростислава Єндика та Михайла Коцюбинського, – як суцільне втілення зла та підступності. Подібне бачення письменниками й лісових нявок (Лісна, Мавка, Бісиця), що посутньо доповнюють міфопостичний світ героїв як польського, так й українських авторів.

Змальовані ними образи природи (скажімо, осені чи літа, бурі чи ночі, хмари чи зорі, місяця чи грому – таке розмаїття природи та її різних виявів можна віднайти в Станіслава Вінценза, Михайла Коцюбинського, Гната Хоткевича, Ростислава Єндика, Михайла Ломацького), за всієї несхожості, все ж можна виокремити в них спільне, що їх єднає: такі природні ландшафти перетворювалися в їх прозі на стійкі символи, котрі набували більш чи менш окреслених виявів архетипів або міфологем. Це споріднювало поезику їхніх творів із фольклорною та міфологічною оповідністю, яка, своєю чергою, тонко відбивала взаємини людини з природою не лише в обставинах реального життя, а й у масштабах всесвіту чи й загалом космосу. Водночас використані художниками слова ці образи-символи є також виявом поетичного язичництва, тісно пов'язаного з народним світовідчуттям й основами фольклорного та міфологічного мислення. Саме воно, наприклад, у поєднанні з психологічним реалізмом Михайла Коцюбинського чи не найбільш зримо вияскравлюється в повісті «Тіні забутих предків», де єдність і суперечності в людині, передусім в її внутрішньому світі, а звідси – гармонія і розлад в її взаєминах з природою знайшли, своє найповніше вираження і глибинне філософське осмислення в довершеній художній формі. Подібне можна стверджувати і про «Гірські акварелі» Гната Хоткевича.

Насамперед треба зауважити, що основний план зображення контактів людини з карпатською природою польський та український прозаїки знайшли в народній міфології, у тривких і багатовікових уявленнях мешканців Гуцульського краю про зв'язки людського життя з буттям казково-фантастичних, ірреальних, потойбічних істот, що є художньо-міфологічним втіленням властивостей і проявів різних сил, об'єктів і явищ природи. Зв'язки ці розкриваються в складних переходах і змінах – то ліричних, то драматичних, то трагічних. «З глибоких розмислів людини над собою і природою розвинулася демонологія. Вона бачила сни на яву, лякалася самої себе і всього, що її оточувало», – писав Іван Вагилевич у вступі до «Слов'янської демонології» [9]. Інший представник «Руської трійці» Яків Головацький, укладаючи виклади давньослов'янських легенд і міфологічних явищ (окремим виданням

появилися 1850 року у Львові), акцентує увагу на тому, що різноманітні вірування, ворожіння й віщування людини, усвідомлення нею символічності дерев, птахів, звірів і потойбічного безсмертя душі є наслідком давнього й постійного впливу природи на її свідомість, уяву тощо [4]. Як частинки прадавніх уявлень та візій, як глибинно культурні архетипи, такі образи, мотиви й сюжетні лінії роману «На високій полонині», творів «Тіні забутих предків», «Регіт Арідника», «Гуцульські акварелі», «Верховино, світку ти наш...», мають цінність самі по собі, а в художній сукупності вони творять єдину й вивершену естетичну цілість (долаючи тим самим розрізненість тематичну, характерологічну й подієву). Така цілість засягає ширший духовний і культурний часопростір, аніж можна на перший погляд сприйняти із зображених подій, постатей, обставин, психологічних ситуацій та конфліктних вузлів у прозі Станіслава Вінченза, Михайла Коцюбинського, Ростислава Єндика та Михайла Ломацького (байдуже, реальні вони чи ірреальні). Вона являє собою чітко організовану систему нашарувань пластів і моделей міфопоетичної свідомості польського та українського авторів. Отже, контекст роману-епопеї «На високій полонині» Станіслава Вінченза і творів «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського, «Регіт Арідника» Ростислава Єндика, «Гуцульські акварелі» Гната Хоткевича та «Верховино, світку ти наш...» Михайла Ломацького³⁰, цілком природно розмикається, розсуваючи чимдалі змістові й формотворчі межі авторського бачення та відтворення, а кожна його міфологема сприймається не як тло, на якому розгортаються ті або інші дійові перипетії, зрештою, не як наперед задана письменницька ідея, а передусім як структурований елемент, як спосіб і тип художнього мислення польського та українських прозаїків³¹.

Симптоматично, що епічна форма історико-етнографічного твору

³⁰ Див.: Михайло Коцюбинський «Тіні забутих предків». / Михайло Коцюбинський. Твори: В семи томах. Т. 3. К., 1974. С. 178–227. Ростислав Єндик. Регіт Арідника / Ростислав Єндик. Регіт Арідника. Жага. Гуцульська фольклорно-міфологічна проза. Івано-Франківськ, 2016. С. 13–164; Гнат Хоткевич. Гуцульські акварелі / Гнат Хоткевич. Твори: В 2-х т. Т. 2. К., 1966. С. 410–546; Михайло Ломацький. Верховино, світку ти наш... Торонто, 1967.

³¹ На це звертають увагу у своїх дослідженнях Володимир Погребенник («Фольклоризм тетралогії Станіслава Вінченза «На високій полонині» у контексті української прози про Гуцульщину», К., 1989); Степан Козак («Світ гуцулів очима Станіслава Вінченза», Wrocław, 1991); Bobrownicka Maria (Narkoty k mitu: Szkice o swiadomosci i kulturowej elowian zachodnich i poludniowych. Krakow, 1995; Pieszczachowicz J. (Od rzeczywistosci do mitu: koncepcja przyrody i kultury w tworzosci Stanislaw a Vincenza). (Krytyka. Krakow. № 12. 1989. S. 12–29).

Станіслава Вінценза започаткована розділом «За голосом трембіти», у якому міцно переплітаються прадавні уявлення мешканців Карпатських гір про «чарівну силу виливу» цього інструмента в житті й побуті гуцулів – у radoщах та горі, при народженні і смерті, під час свят і небезпек тощо. «Породжена тілесно та духовно лісом і призначена для полонин, – пише автор, – вона справіку була і є вельми своєрідним та найгарнішим музичним інструментом у краю гуцульським» [1]. Варто звернути увагу на причасну таємничість і трембіти, і предковичного лісу, що огортає Карпатські гори, хоча Станіслав Вінценз, Михайло Коцюбинський та Ростислав Єндик, з метою правдоподібності зображуваного конкретизують місцевість, яка й понині зберігає свої первісні назви: «Козина полонина під Чорногорою», «Погорівка», «Гаджина». «Кострич», «Криворівня», «Голови», «Красноїлля» та ін.

Із цього погляду гуцульський природний ландшафт, на якому розгортаються події, змальовуються людські постаті не тільки в першій, частині роману «На високій полонині», а й двох її наступних, не лише у творі польського, а й українських авторів, аж ніяк не можна цілковито зарахувати до реалістичного краєвиду, обмеживши його функціями звично пейзажними чи тим більше звівши їх лише до своєрідного етнічно-карпатського декору. Адже при уважному читанні творів «На високій полонині», «Тіней забутих предків», «Реготу Аридника» спостерігається самодостатність й екзистенційна безкінечність гуцульської природи³². Навіть більше, при доскіпливому аналізі виявляється дивовижна структурованість природного довкілля, де чітко виокремлюються центри, у яких вгадується місце й час здійснення архаїчних ритуальних актів. Тут доречно зауважити, що всі події прози Станіслава Вінценза, як і Михайла Коцюбинського, Ростислава Єндика та Михайла Ломацького, їх система образів й мотивів міцно злотовані з Карпатськими горами, полонинами, кичерами й зворами, з гуцульським фольклором та міфологією. По суті все художньо відтворене прозаїками так чи так тісно співіснує з лісом, деревом, водою і ватрою. Це аж ніяк не випадковість і не довільна фантазія авторів у виборі місця для зображених подій, героїв, обставин, ситуацій, колізій тощо, а цілком свідомо обрана форма художнього мислення, наскрізь зв'язана з міфопоетикою.

Прадавній Карпатський ліс, галявина зі смерекою, вода (річка,

³² Див.: Володимир Погребенник. Фольклоризм тетралогії Станіслава Вінценза «На високій полонині» у контексті української прози про Гуцульщину. Вінцензіана: статті, листи, фрагменти творів. Коломия, 2008. С. 82–93.

потічок, джерело) і вогонь, що здебільшого асоціюється з полонинською ватрою, – усе це не що інше, як своєрідні складники ритуально-міфологічної схеми, компоненти фольклорно-міфологічної свідомості наших далеких прашурів в осмисленні й сприйнятті всесвіту, рослинної, водяної та вогняної стихій у ньому. Власне, ця триєдиність – *дерево, вода і вогонь* є по суті домінуючою у зв'язці також триєдиного поняття художнього мислення Станіслава Вінценза, Михайла Коцюбинського, Ростислава Єндика та Михайла Ломацького: *архетип – образ – мотив*. У всіх трьох частинах роману «На високій полонині», у творах «Тіні забутих предків», «Регіт Арідника», «Верховино, світку ти наш...» вони зустрічаються в тій чи іншій ретроспекції письменників

Водночас абсолютно очевидно й інше – прозаїки зовсім не ставили собі за завдання описати чи докладно відтворити дану схему. Якщо припустити таку проєкцію авторської ідейно-естетичної свідомості, то неважко передбачити (принаймні на рівні зовнішньої структури творів), що замість високомистецької епічної форми появилася б хай і захоплююча, та все ж стилізована оповідь про давньоминуле Гуцульського краю [5]³³, його легенди й перекази про «правду старовіку», «тіні забутих предків», «торонке мальовування», «давні верховинські таємниці», розповіді, в яких майже не знайшлося б місця ні для їх творців, ні, зрештою, для їх героїв та характерів сучасників.

У романі «На високій полонині» та фольклорно-міфологічний збірці «Регіт Арідника» ця схема розгортається як модель епічного сюжету, як фабула (канва подій), тоді як власне сюжет (сукупність подій) належить письменникам, себто є авторським. Завдяки цьому в історико-етнографічній тетралогії Станіслава Вінценза та фольклорно-міфологічний збірці Ростислава Єндика, як це не парадоксально, органічно поєднується минуле із сучасним, міфічне з літературним, містичне з реальним, локальне із загальним тощо. Тому-то й нелегко виокремити, чого більше – дійсності чи міфічності – у всуціль видуманих постатях Фоки Шумея, «файного газди із Ясенова», віщунів Громогового та Карабеліка з першої частини; легендарних образах Олексі Довбуша, Івана Бойчука, Івана Рухівського, інших опришків із другої частини, а чи в справді, реальних героях Дмитрика з роду Василькових, повістяра Андрійка («На високій полонині»), що переважає – справжні герої (Довбуш, Бойчук), а чи вимислені (Василь Мартишук-Кринтів та його

³³ Див. також: *Петро Шекерик-Доників*. Рік у віруваннях гуцулів. Верховина, 2009. 351 с.

син Юра, Іванчік Долодюк, Василь Баганчук), конкретні назви сільських поселень (Красноїлля. Жаб'є), гірських вершин (Говерла, Піп Іван), сільських газд-оповідачів («Регіт Арідника»).

Зіставляючи творчість Станіслава Вінценза, зокрема його знаменитий роман «На високій полонині» з прозовими творами українських письменників, які писали про Гуцульщину, крізь призму фольклорно-міфологічної стихії в їхньому художньому мисленні, можна додати й те, як автори змальовували обряди гірських мольфарів, їхнє вміння відвертати загрозливі для людини явища природи чи недуги або ж, навпаки, наводити на когось хворобливі чи смертельні заклинання-уроки. Приміром, зображена в дусі народних вірувань картина того, як мольфар повсякчас надсилає «злі уроки, хвороби, шкоди» від чарівливих сил «задля мучення і нищення інших» («Правда старовіку» Станіслава Вінценза) чи картина ворожіння мольфара Юри про те, як через «глиняну ляльку» він домагається смерті супротивника («Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського). Іншим проступає мольфар у Ростислава Єндика, зокрема в його творах «Регіт Арідника», «Торонке мольфування», «Мольфар» – він несе протилежну злій стихії («недобрій силі») доброту й співчуття до людини, насажує її до людських і духовно багатих учинків, всіляко оберігаючи її від недобрих посягань.

Ще одним присутнім штрихом у типологічних зіставленнях фольклорно-міфологічного мислення польського й українських прозаїків є їхнє художнє змалювання родинно-побутового життя гуцулів, зосібна їхніх звичаїв, вірувань, обрядів та ритуалів (приміром, розуміння ними життя і смерті, радощів і туги, традицій і новоявлень). Скажімо, у романі «На високій полонині» та повісті «Тіні забутих предків» майже тотожно змальовано смерть небіщика, його поховання з ігрищами, сміхом та радістю. Навіть у цей трагічний момент – обряд поховання – за Коцюбинським, «життя, що перемагає тлін смерті» [2]. У Вінценза та Єндика, на відміну від Коцюбинського, цей обряд носить здебільшого фольклорно-описовий характер, тоді як у Коцюбинського він радше забарвлений у міфологічну символіку. Доречно зауважити, що і в Станіслава Вінценза, і в Михайла Коцюбинського, і в Гната Хоткевича, і в Ростислава Єндика наскрізними проступають образи-символи полонинської ватри (вогню-світла-тепла). Саме ця поліфункціональна міфологема зчаста утворює основний семантичний ряд образів тетралогії «На високій полонині», повісті «Тіні забутих предків», оповідань зі збірок «Гірські акварелі» та «Регіт Арідника»³⁴ – вогонь ватри, образ

³⁴ Див.: *Марта Хороб*. Фольклорно-міфологічні засади прози Ростислава Єндика / Ростислав Єндик. Регіт Арідника. Жага. Гуцульська фольклорно-

грому і блискавки, світла і спалаху неба тощо.

У розділах першої книги «Чари та обряди» і «Переказ про віщуна Громового», а також у розділах другої книги «Лісові люди» й «Історія та міфи» і третьої книги – «Свобода стара і нова», «Тяжка весна» Станіслава Вінценза та в оповіданнях «Торонке мольфування», «Звідки беруться мольфарі», «Чорногорські шуми» Ростислава Єндика польський та український автори зчаста акцентують на тому, що саме внаслідок вогню приходить і відходить у світ дерево. Власне, це – смерть його, це – доля, схожа на долю людини, що переходить у вищий принцип (за законами циклічності й еволюції) – у духовний принцип, як каже Станіслав Вінценз, «аби в душі цвіла черлена грань» [1].

Тож з аналізом романної структури твору «На високій полонині», – робить висновок Ростислав Радишевський, – «можна помітити, що її текст – це не збірка гуцульських етнографічних матеріалів, а своєрідний спосіб бачення цього регіону, тому різновиди народної культури (пісні, перекази тощо) виступають у творі Вінценза не на правах цитат, а є його інтегральною частиною, заглибленою в нього і перетвореною за мистецькими правилами. Майже все те, що у «Правді старовіку» було вказане як тексти народної творчості, є автентичним гуцульським фольклором і лише дуже незначна кількість фрагментів вийшла з-під пера автора. Авторіві більше відповідала роль співтворця, ніж відтворювача фольклору, бо він охоче перефразовував доступні йому тексти, а також копіївав їх, наслідуючи поетику народної творчості [7].

Отож, розглядаючи творчість Станіслава Вінценза й українських прозаїків крізь призму типологічних характеристик фольклорно-міфологічного мислення Михайла Коцюбинського, Гната Хоткевича, Ростислава Єндика та Михайла Ломацького, можемо зробити висновок про те, що в їх творах є чимало близького та подібного, проте, аж ніяк не тотожного. Художня схожість їх прози про Гуцульщину пояснюється специфікою фольклорної та міфологічної стихій гірських мешканців, відтак роман-спопея польського прозаїка цілковито вписується до контексту «гуцульських текстів» про український край, зберігаючи народно-поетичну та літературну традицію нашого національного письменства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вінценз С. Передмова до українського перекладу першої

міфологічна проза. Івано-Франківськ, 2016. С. 3–12.

частини роману «На високій полонині». *Жовтень*. 1969. № 9. С. 29–37.

2. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. *Михайло Коцюбинський. Твори: В семи томах*. Т. 3. Київ: Наукова думка, 1974. С. 178–227.

4. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Фонд Якова Головацького. Спр. 728. П. 49. Арк. 10. Спр. 845. П. 60. Арк. 33.

5. Погребенник В. Фольклоризм тетралогії Станіслава Вінценза «На високій полонині» у контексті української прози про Гуцульщину. *Вінцензіана: статті, листи, фрагменти творів*. Коломия: Вік, 2008. С. 82–93.

6. Полек В. Калевала гуцулів. *Станіслав Вінценз. На високій полонині*. Львів: Червона калина, 1997. С. 5–17.

7. Радишевський Р. Станіслав Вінценз. *Нарис історії польської літератури: У 2-х кн. Кн. 2*. Київ: Талком, 2019. С. 375–381.

8. Хороб М. Фольклорно-міфологічні засади прози Ростислава Єндика. *Ростислав Єндик. Регіт Агідника. Жага. Гуцульська фольклорно-міфологічна проза*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2016. С. 3–12.

9. Bystron J. Na wysokiej poloninie. *Slavia Orientalis*. № 6. 1987. S. 24–43.

10. Wagilewicz J. Demonologia slowianska. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Фонд І. Вагилевича. № 39, пап. 9. Арк. 1–46.

11. Pieszczachowicz J. Od realności do mitu. Koncepcja natury i kultury w twórczości Stanisława Vincenza. *Odra*. 1989. № 10. S. 39–43.

12. Pieszczachowicz J. Stanisław Vincenz pisars uniwersalnego dialogu. *Kraków: Fall*, 2005. 72 s.

**ДЕМОНОЛОГІЗАЦІЯ ОБРАЗІВ У ТВОРАХ
ДАРИ КОРНІЙ І КАТЕРЖИНИ ТУЧКОВОЇ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНІВ «ГОНИХМАРНИК»
І «ЖИТКОВСЬКІ БОГІНІ»)**

Народи різних національностей, що здавна жили й живуть у Карпатах, мають багату культуру. З прадавніх часів у їхній свідомості накопичувалася життєва мудрість та настанови щодо способу життя, зафіксовані у звичаях, обрядах, ритуалах, адже саме в них упродовж століть відтворювалися світовідчуття та світосприйняття людей. Кожна національна група сформувала свою історію та іманентність. До цих народів, окрім інших, належать українці та чехи.

У творах сучасних письменниць, що надихаються містикою Карпат, з'являється пласт художніх текстів, герої й героїні яких є не просто художніми типами, є образами, що представляють тісне переплетення містичного і реального, вигаданого й закарбованого у пам'яті старожилів регіону. У сучасних текстах вони часто постають демоналогізованими міфологічними сутностями, відтвореними в у конкретних образах. Література стає джерелом для розуміння не тільки сучасного, але й минулого, праоснови, з якої беруться її витoki. Досліджуючи різнонаціональні літератури, професор В. Матвійшин писав: «Література завжди органічно пов'язана з долею народу і ніколи не розвивається ізольовано. Певні закономірності мають творення власної ідентичності і розбудова зв'язків з іншими літературами» [15, с. 3].

Зв'язок минулого і сучасного необхідний для кожного з народів карпатського регіону, оскільки є тією джерельною основою, яка підтримує у найважчі часи людей, що належать до різних національних груп, але намагаються зробити усе для збереження своєї ідентичності. Спробуємо довести таке припущення на прикладі творів сучасної української письменниці Дари Корній (Замойська Мирослава Іванівна) та чеської авторки Катержини Тучкової.

Для початку з'ясуємо основні поняття, що послужать методологічною основою цього дослідження. Оскільки предметом нашої розвідки є образи та їхня демоналогізація, у роботі будемо послуговуватися визначенням художнього образу як «особливої форми художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість» [13, с. 139]. Важливим для дослідження є також міркування Б. Іванюка, в трактуванні якого художній образ – «це

категорія художньої гносеології, завершений і знаково виражений результат художнього пізнання» [11, с. 378]. Окрім цього, міркуючи над проблемою, не можемо не навести важливі для нас думки. Н. Ференц, розкриваючи сутність художнього образу як «клітину мистецтва», зосереджує увагу на його «серцевину» [19], а П. Білоус вважає, що художній образ – це форма мислення в мистецтві, художнє узагальнення, яке в конкретно-чуттєвій формі розкриває суть «зображуваного» [2].

На думку літературознавців, які прямо чи опосередковано досліджували образ художнього тексту, серед яких А. Трокай [17], В. Будний [4] та інші, художній твір – основна одиниця літератури, а художній образ – основна одиниця літературного тексту, за допомогою якої виражаються предмети пейзажу й інтер'єру, події і вчинки героїв, реалізується задум автора, втілюється головна, узагальнююча ідея. Інакше кажучи, художній образ – це узагальнена картина людського життя, змінена відповідно до естетичного ідеалу письменника; квінтесенція творчо пізнаваної дійсності. Однією з його основних функцій є розширення життєвого досвіду людини. Художній образ не тільки збагачує уявлення про інше життя, але й надає інформацію про інші епохи.

Художня реальність літературного твору, як правило, рідко виражається в одному єдиному художньому образі. Традиційно вона складається із цілої системи.

На рівні походження розрізняють дві великі групи художніх образів: авторські і традиційні. О. Галич наголошує, що авторські образи народжуються у творчій лабораторії автора [7, с. 201]. Вони конкретні, емоційні й індивідуальні.

Традиційні образи відображають вічні істини колективного досвіду людей у різних сферах життя (релігійній, філософській, соціальній). Традиційні образи митці слова використовують для художньо-естетичного занурення у трансцендентне.

Особливе місце в системі художніх образів відводиться образам-персонажам. У літературному творі образ-персонаж наділений взаємопов'язаною системою зовнішніх та внутрішніх характеристик, знаходиться у тісній взаємодії з іншими персонажами, розкривається і характеризується через них, оцінюється ними, тобто його умовно поміщено в певний вигаданий соціум. Літературознавці наголошують, що у зв'язку із цим з'являється необхідність розглядати й оцінювати не тільки зовнішні та внутрішні характеристики самого персонажа, тобто художні деталі, що безпосередньо стосуються героя, а й композиційні елементи, як-от оцінка персонажа з боку оточуючих, взаємовідносини з ними, його соціальний статус, сімейний стан тощо. У «Літературознавчій енциклопедії» знаходимо інформацію, згідно з якою «персонаж є носієм як позитивної, так і негативної енергії, руйнівних комплексів, виконує

функції антигероя <...>» [14, с. 206]. І далі: «Часто у твори вводять персонажа-двійника, що втілює «розщеплену свідомість» [14, с. 206]. Саме цей факт буде мати місце в одному з романів, що стали об'єктом нашого дослідження. Він допоможе з'ясувати шляхи демонологізації художніх образів у різних національних культурах.

Стосовно демонологізації, то С. Абрамович у «Лексиконі загального і порівняльного літературознавства» зазначає: «Демонологія – галузь езотеричної літератури генетично пов'язаної з міфологічно-фольклорною стихією <...>» [14, с. 144]. У «Літературознавчій енциклопедії» знаходимо міркування, згідно з яким демонологія – це комплекс міфологічних уявлень та вірувань у нечисту силу потойбіччя, яка в різних формах постійно з'являється в земному світі [13, с. 267]. І далі укладачі енциклопедії зауважують: «В українців сили потойбіччя не мають надто потворних рис, не втілюють абсолютний жах, як в інших народів, інколи з ними можна поводитися запанібрата, використовувати їх у своїх цілях <...>» [13, с. 267]. Демонічні істоти не мають однозначно негативної семантики, натомість у їхньому образі простежуються архетипні риси і хтонічного, і анімістичного походження.

Вважаємо за необхідне акцентувати увагу на інформації, запропонованій у «Літературознавчій енциклопедії», оскільки вона, безумовно, буде мати місце в наших міркуваннях, адже стосується зв'язку зі світами: «Проміжну ланку між потойбіччям і посейбіччям утворюють відьми, чаклуни, знахарі, витіснені християнським віровченням у простір антикультури, тоді як у язичницькому світі вони безпосередньо пов'язували земний і небесний (божественний) світи, були охоронцями сакральних знань. Демонічні істоти намагаються звабити, спокусити, схилити до гріховної справи, випробувати людину, тому для захисту від їхнього впливу використовуються різні обереги, спеціальні словесні формули, передусім заклинання» [14, с. 267]. У цьому ж таки джерелі знаходимо тлумачення поняття «демон». Його визначають як «індиферентну антропоморфну істоту, яка брала участь у космогонічних процесах, зокрема могла викликати землетруси, повені, бурі тощо» [13, с. 266]. Із часом поняття набуває негативної конотації. Окрім того, «демонами називали також безіменних богів (dii minoris), пов'язаних з полями, річками, гаями та ін., що співіснували поряд із наядами, німфами, сатирами» [13 с. 267].

Однією із закономірностей розвитку будь-якої національної літератури є процес трансформації фольклорних сюжетів та образів у літературний текст. Детальніше про це йдеться у роботі І. Денисюка «Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття» [10].

Трансформація фольклорних чи міфологічних образів у контексті

демонологізації означала їхнє переосмислення, зміну їхнього традиційного наповнення. Така зміна не могла бути категоричною, бо уявлення про образи зберігалось, хоча через певні обставини часто нейтральні чи наділені позитивними рисами міфологічні образи змінюють основне лексичне значення і набувають різко негативних конотаційних ознак. Як правило їх підживлюють образи, злість, ненависть, заздрість, які трансформуються у негативну та руйнівну силу, наповнюючи нею усе, що не зовсім зрозуміле.

Звертаємо увагу, що сприйняття слов'янськими народами містичних образів відбувалося на перетині двох площин. На думку дослідників, першим етапом формування містичних образів і понять був страх. Керуючи інстинктом самозбереження, він спонукав людей незнайомі речі наповнювати божественними чи демонічними ознаками. Ці наповнення формували об'єкти, небезпечні для життя. Для пом'якшення цього сформувався другий етап: демонічні образи набували анекдотичного забарвлення, що дозволяло прийняти моторошне й незрозуміле як буденне.

Ці площини породили дуалістичність у побудові окремих образів. Нові змістові наповнення, які отримували традиційні образи, мали в собі стрижень бінарності. Містичне, незрозуміле доповнювалося сатирично-буденним, руйнуючи страхи. Дуалістичність вимагала змін, певної гри із традицією, що породжувало нові авторські трактування. Літературний образ, маючи глибоке фольклорно-міфологічне коріння, доповнене авторськими акцентами, отримував і новий зміст. Інколи це була тяга до демонологізації або до спрощення. Розуміння образу поза цим зв'язком демонологічного й небесного, чи навпаки, було неможливе

У цьому контексті вважаємо за доцільне навести міркування Агнешки Левандовської, яка, аналізуючи думки Івана Огієнка, зазначає: «Що стосується слов'янської демонології, то Іван Огієнко підкреслював, що первісні духи були добрими, але із часом почали з'являтися злі демони, яким приписували все лихе на світі» [12, с. 216]. Їхня поява, скоріш за все, і послужила початком демонологізації первісних образів прадавньої міфології, а також стала основою для відтворення цього у текстах художньої літератури.

Такі процеси були характерними для усіх слов'янських народів, проте найбагатше оприявилися в культурі слов'ян карпатського регіону. Географія проживання цих народів, гірська місцевість, часто непрохідні лісові масиви, гірські ріки, тваринний світ, різнохарактерні природні стихії – усе це зумовлювало появу цілого пантеону богів та божеств, з якими треба було «домовлятися», щоб разом співіснувати. Із часом спільні чи дуже схожі елементи в культурах, витоки яких сягають

прадавніх часів та вірувань, породили в жителів карпатського регіону особливі звичаї, обряди, традиції. Якщо казати про культуру українського та чеського народів, витоки якої пов'язані з міфологією, то для неї характерні прадавні образи, доволі схожі, хоча абсолютно тотожними назвати їх складно. Подібність є саме прадавньою похідною від намагань домовитись із вищими силами, задобрити їх, щоб вижити. У чеській культурі – це образ Віли (або Вілас), а в українській – Градівник.

Що ми знаємо про ці міфологічні образи? У ВУЕ [Вили (міфологія)] знаходимо таке тлумачення: «Етимологія (образу *Віли*) достеменно невідома. Деякі дослідники виводять термін від санскр. *bahla* – сяяти, блищати, бути білим; серед аргументів є й посилання на постійний епітет віл – білі богині. Інші дослідники припускають походження від дієслова «*вити*» (плести, скручувати), вказуючи на міфічну діву, яка «пряде хмарові куделі» й тягне з них золоті нитки блискавиць» [6]. Таке ж логічне наповнення цього міфологічного образу мали й слов'яни, що належали до західнослов'янської групи, тобто чехи.

Зазначимо, що у чеській міфології Віли (або Вілас), яких часто називали богинями, відомі надприродними можливостями та магічними здібностями. Підтвердження цієї думки можна знайти у чеському фольклорі, зокрема в легенді про Захисницю Лісів. Вони здатні керувати вітрами, грозами, розмовляти з тваринами та рослинами, лікувати людей. Віли також володіють іншими магічними здібностями. Ці істоти легко міняють свою зовнішність і форму, передбачають майбутнє, контролюють рослинний та тваринний світи і навіть створюють незвичайні предмети, які можуть впливати не тільки на природу, але й на людину. Ці магічні здібності закарбували у пам'яті людей їхню мудрість, силу та зв'язок з природою.

В українській міфології ми знаходимо інформацію про образ градівника. «Градівник – людина, яка вміє відвертати град, хмари і дощ <...> Як і хмарник, градівник знає мову тварин і птахів» [5, с. 116]. Інколи градівника називають вітряником (босоркуном). Це вітряний дух посух і хвороб (пошесті), перший син Стрибога (бога вітрів). Він є гірським духом, який здіймає сильний вітер і літає з ним. Силою вітру може вбити або надіслати проблеми на людей [3].

Для розуміння образу, створеного в романі Дари Корній «Гонимарник», нам необхідно з'ясувати значення поняття/сутності «дводушник». В. Войтович у праці «Українська міфологія» дає наступне тлумачення: дводушник – це істота, яка часто з'являється в історіях та легендах населення карпатського регіону, зокрема у приповідках мешканців Закарпаття [5, с. 128]. Далі читаємо: «<...> дводушник – людина, що має дві душі: людську і демонічну (або з двома серцями). Число два <...> вважалося бісівським, нечистим або ж наділеним

надприродною силою. Дводушник удень поводить ся як звичайна людина, а вночі він одразу засинає глибоким сном, так що його не можна розбудити. У цей час він бродить поза своїм тілом або у своїй подобі, або у вигляді пса, зайця, коня і т. ін. Якщо таку людину хтось намагається затримати, вона може вбити, наприклад, силою вітру» [5, с. 128]. Уся ця інформація, і в українській, і в чеській культурах стане частиною нашого аналізу й допоможе розкрити сутність демонологізації створених Дарою Корній та Катержиною Тучковою художніх образів.

Уважне прочитання творів української й чеської письменниць дозволяє стверджувати, що вони наповнені двовимірністю світів, де тісно переплітаються реальне та містичне і де реалізуються стосунки, наповнені традиційними параметрами й паранормальними можливостями. Наявність такої дихотомії пояснюється зверненням авторок до елементів містичного в зображенні реалістичного. Для аналізу нам потрібно з'ясувати поняття «магічність» і «магія». Укладачі «Літературної енциклопедії» пропонують таке тлумачення: «Магія (*лат. *magia** від *грец. *mageia**: ворожба) – обряди, пов'язані з чаклунством, віщуванням, вірою у вплив виконаного ритуалу на надприродні сили з метою досягти бажаних змін, контролю над довкіллям» [14, с. 6]. Розглядаючи поняття «містика» у філософській площині, О. Ярош стверджує, що це – «віра в можливість впливу на довколишній світ шляхом чаклунського дійства – заклинань, обрядів, табу, ритуальних піснеспівів тощо» [20, с. 353]. Магія стане основою сюжетних ліній романів, образи яких авторки до певної міри демонологізують, використовуючи для цього прадавні вірування, міфологічні образи та усе це вмонтовуючи в реальні події. М. Влчкова слушно прокоментувала таку ситуацію: «Ритуали змінюються так само, як цінності, норми, спосіб життя змінюються протягом всієї історії людства. Якщо вони не зазнають змін, то втрачають свою актуальність і зникають. Зробивши їх життєздатними, традиційні ритуали набудуть актуальності. Народні обряди використовують і прищеплюють символи, які для даної культури є суспільно важливими» [21, с. 168].

Намагання сучасних авторок ввести у свої національні літератури образи з групи «нижчої міфології» призвело до дуже цікавих рішень, створило своєрідний колорит і довело висунуту гіпотезу про існування спільної культури для жителів карпатського регіону з потужним Підтвердженням цьому є образи в романах «Гонимарник» та «Житковські богині». духовним змістом, розмежовану тільки у національному оприявленні. Це напівмістичні образи сьогочася, що мають прадавнє коріння.

У романах дохристиянські вірування гармонійно переплелись із релігійними канонами християнства й створили неперевершені образи

дводушника – він же гонимарник, він же грабодур в українському культурному контексті та жінок з Житкова, що вміли богувати й називалися житковськими богинями у чеському культурному пласті. Варто зазначити, що мова йде не про богинь у прямому значенні цього слова. У контексті твору Катержини Тучкової богині є знахарками, ворожками, відьмами. Саме такий зміст цього слова відтворює перекладачка тексту українською мовою Ганна Величко. Це саме стосується й слова «богувати», що означає займатися знахарством, шаманити.

Живучи і в українських Карпатах, і в Білих Карпатах, тамтешні мешканці, незважаючи на певні побутові умови й діяльність (час, соціальна приналежність, політичний лад), сповідують прадавні язичницькі вірування. Інколи вони це приховують, а часом поведуться неусвідомлено. З приходом християнства, попередня віра не зникає, вона імпліцитно проникає у нову систему морально-філософських понять. Це дозволяє укласти в один ряд минуле і сучасне. В українському романі це сьогодні: добре знайомий нам Львів, окремі регіони Львівщини, полісся та незвіданий світ, що існує тільки у свідомості автора й оживає у підсвідомості читача.

У чеському тексті читач отримує можливість «погратися з часом», адже історія про події сучасного і далекого минулого часу настільки тісно переплітаються, що створюють абсолютну цілісність через причинно-наслідкові зв'язки. Події роману «Житковські богині» відбуваються в невеличкому селі Житково, розташованому у важкодоступній частині Білих Карпат округу Гавлічків-Брод краю Височина Чеської Республіки. Саме віра у вищу силу та її панівне верховенство формує ту підсвідому частину буття жителів Моравських Копаниць, що пов'язує їх з минулим.

Автори з великою відповідальністю зобразили, з одного боку, вірування своїх народів, а з другого – демонологічний бік їхнього життя.

У рецензії на роман К. Тучкової Віктор Мельник пише про зіткнення в ньому «двох суспільних практик, персоналізованих у дійових особах: тоталітарної (з її вищаючим триванням у формі посттоталітарній) та первісної, знахарсько-шаманської, що доіснувала до епохи постмодерну» [16]. Таке ж чи схоже поєднання спостерігаємо й у тексті роману Дари Корній.

У нашому дослідженні звертаємо увагу на образи, які народжені уявою авторок, але при цьому вибудовані на основі прадавних вірувань і язичницької міфології. У кожній із карпатських культур, про які йде мова у цій розвідці, є образи представників нижнього ряду міфології, які є зв'язуючою ланкою між силами природи та людьми. Це образи тих, хто вміє повелівати стихіями чи домовлятися з ними й допомагати людям у їхніх немочах. В Україні це такі образи, як Градівник/Вітряник/Грабодур.

У Чехії – Віли /Вілас.

Кажучи про демонологізованих персонажів у романі Дари Корній, зосереджуємо увагу на образі Горихмарника/Градобура – дводушника, який живе у сучасному світі поміж звичайними людьми. У романі Катержини Тучкової – це збірний образ жінок-горянок, наділених езотеричними властивостями. Серед них Сурмена, Юстина Рухарка, Йозефа Магдалова, певною мірою Дора та усі їхні родичі по жіночій лінії. Прикметно, що зовні вони були абсолютно звичними: «Сурмені перевалило за п'ятдесят. Однак було в ній щось таке, що робило з неї бабусю вже тоді. Можливо її волосся, зібране під хустку, яку носила з місцевим копаницьким костюмом, хоча ніколи й не була одружена; мережа дрібних зморшок, що перетиналися в несподіваних доріжках на її обличчі; манера тримати тіло так, наче вона намагалася заховати сама собі. Вона ходила згорблено, груди запалі – ходюю це було важко назвати, радше пострибуванням горобця і все через ногу, що при кожному кроці трохи підломлювалася, тому й здавалося, ніби вона підстрибує» [18, с 15]. При цьому жінки могли здійснювати різноманітні обряди, зокрема виливати віск. Добре відомо, що виливання воску народилося за межами слов'янських культур. Воно походить від язичницького кельтського обряду виливання свинцю, що став праосновою слов'янського ритуалу. На давнє дійство нашаровується християнське вірування, змінюється замовляння, а відтак народжується новий обряд. К. Тучкова поряд із великою кількістю автентичних текстів, введених у канву роману, подає і замовляння такого характеру: «Моя бистра чиста водичка, відкіль ти течеш? Ой Йордана міста. Що там поробляла? Пана Суса Христа вмивала, чепурила, прикрашала. Тож із Христовою помічно прошу тебе, аби рабу Божу (якщо це жінка) вмила, причепурила і прикрасила, аби була найгарніша, над усі панни й жінки наймиліша, з Матір'ю Божою поперед себе. Роблю то не сама, а з Божою силою, янгольською вірою. Мені в поміч Бог-Отець, Бог-Син, Бог-Святий Дух. Амінь! (записано зі слів богині)» [18, с. 131]. За допомогою уведення в текст подібних замовлянь письменниця містифікує дійсність. Опис конкретних дійств робить існування жінок-цілительок чи відьом, яких ще називали богинями, одночасно реальним і містичним. Авторка висловлює жаль із приводу того, що вони зникли.

Цікавішим для нас є замовляння іншого характеру. Житковські богині не просто цілительки, не просто відьми, вони правонаступниці давніх віл, бо вміли не тільки ладнати з природою, але ще й домовлятися з стихіями. К. Тучкова вводить у текст роману замовляння бурі як одного із надвмів богинь з Житкова. Практично в кожному селі жила людина, що захищала мешканців та урожай від негоди. Моравські Копаниці

перебували під протекторатом богинь, зокрема цим займалася Сурмена. «А Сурмена мов танцювала <...> вона крутила боками, описуючи широкі кола й зачепивши руки в обіймах з вітром. На початку кожного кола вона стискала перед собою долоні, неначе ловлячи його, а тоді тягнучим рухом навколо голови відсилала його назад, звідки прийшов» [18, с. 170]. І такий обряд також супроводжувався відповідним замовлянням: «<...> ці хмари важкі й буревії, та усякі нещастя, що в них ховаються, гради, громи, блискавиці...благаємо тебе розігнати і знищити, Боже всемогутній!» [18, с. 170]. Містичність даного замовляння К. Тучкова скеровує на паранормальний зв'язок смертної людини з надприродним світом. Адже містицизм, магічність є передусім елементом язичницьких вірувань, коли людина, захищаючи себе, уклала різнохарактерні зв'язки з явищами природи. Згодом язичницькі містичні маркери стали основою різноманітних вірувань і сформували особливу культуру. Вони утверджують думку про існування потойбічного світу, який є недоступний для людського розуму й виявляє себе в знаменнях і чудесах. У романі праслов'янські вірування тісно переплетені з християнськими традиціями і перебувають у гармонії, що засвідчують слова із замовляння: «<...> заклинаю вас днем судним, всемогутнім і всесильним Богом, аби град відвели від посівів і садів, та на гори, на скелі, на ліси і води обернули, де ніхто не сіє, не садить, не щепить <...>» [18, с. 170]. А своїй небозі Дорі Сурмена увесь час нагадує, що богування можливе за підтримки справжньої віри: «Ти вже забула, що найголовніше – це віра!? Бог є всюди, і за тими дохторами. І ті під Богом ходять, хто йде до них за порадою і вірить у їхню поміч, замість Божої» [18, с. 45].

Зустрічаються замовляння й у романі Дари Корній, хоча українська авторка використовує їх набагато рідше, вкладаючи їх в уста Аліни лише у винятковій ситуації. Перебуваючи у містичному вимірі Вершини Світу (уві сні), героїня потрапляє в смертельну небезпеку забуття. Заради кохання непроста зробила вибір. Дівчина пішла туди, звідки не повертаються. І там, у Долині смерті, вона холодними пальцями чіпається за оберіг – Силу землі, єдину твердиню, бо під ногами землі нема – тільки один тлінний попіл та кістки, і промовляє заклинання: «Ой, ти коню вороний, брате мій любий, прибіжи на допомогу сестрі твоїй вірній. Принеси мені листочок із дуба, листочок легенький, мов вітер тихенький, визволи з неволі, попомони зі мною» [9, с. 313], а далі підсилює своє звернення: «Братику-конику! Тут вітри не віють, люди не ходять, трава не росте. Чорне Сонце світить! Забери нас на води ясні, на плеса тихі до нашого Сонця!» [9, с. 313]. Правильно промовлені слова вибудовують шлях порятунку. Класичний символ надії в українській

культурній спадщині – кінь – стає надією на спасіння і героїв твору. І як наслідок – містичний світ дає героям шанс на життя.

У романі «Житковські богині» чеська письменниця надає надзвичайно великого значення слову. Саме тому найважливіші обряди супроводжуються замовляннями. Важливо це й для української культури. Зовсім не випадково у романі Дари Корній стара непрацююча, бабуся Оріся, знана знатниця-травниця, розмовляючи з внучкою Іриною, каже: «Слово, дитиночко, то правдивий скарб, даний людині Богом. Бач, то навіть у Біблії кажиці, що в началі було Слово. Тіко не завше, люба, ми вміємо ним вдало послуговуватися. Воно і вбиває, воно і цілює» – любила повторювати бабуся. А заплетене в косу пісні слово віночком спадало в бабусині руки, і вже чар пісні вкупі із зелом цілював» [9, с. 68].

Важливо, що К. Тучкова відмовляється від негативного забарвлення міфологеми відьми та конотує її як позитивного героя зі збереженням дуалізму добра і зла. Безперечно, ми можемо умовно розділити богинь на тих, хто практикував білу магію і допомагав людям; та на тих, хто використовував магію у корисливих цілях, тобто займався чорною магією. Саме ця група богинь демонологізується, перетворюючись із тих, хто дарує надію, на тих, хто утверджує зло. Власне, сімейне прокляття, навколо якого будується сюжет роману, виникло на основі конфлікту: непорозуміння між матір'ю та донькою. Маємо розуміти та усвідомити важливість і вагу слова: залежно від того, з яким наміром буде сказане замовляння, таку й силу матиме – негативну чи позитивну. Йозефа Магдалова ще зовсім юною нанесла прокляття на всі наступні покоління, лише сказавши кілька слів у стані образи, завдавши непоправної шкоди всьому роду: «Балакали, що Магдалка прокляла всю свою родину з Житкової, від якої втекла. Усіх жінок, які також могли б стати богинями <...> прокляття все ще триває, хіба ні? Воно стосується всіх жінок того роду» [18, с. 343]. Унаслідок цього змінилася доля усіх богинь із Житкова. Авторка у романі зазначає: прокляття набирало сили лише тоді, коли дійсно вірили в те, що воно принесе шкоду. Саме так відбувається із Сурменою. Але ж Дора про нього навіть не знала і все-таки потрапила в ланцюжок проклятих (бо до сьомого коліна Слово має силу).

Житковські богині, як усі горянки, намагалися вижити в різні часи. Наділені надможливостями, вони у власному виживанні ще й допомагають іншим: рятують там, де інші засоби порятунку виявляються безсилими; налагоджують співіснування природи і людей, що часто страждає від вчинків останніх. Але не завжди цей процес є однозначним. Богині – люди, відповідно частина з них піддається спокусі жадоби й корисливості.

В. Мельник зауважує, що К. Тучкова не ідеалізує своїх героїнь

[16]. Вони є пережитком давнини, минулого й навряд чи змогли б вижити у новому часі, тим паче, що їхні здібності втратили актуальність, а розвивати їх ніхто не збирався. Щоб вижити, вони часом вдавалися до шахраювання. Окрім того, серед богинь формується, а відтак розгортається протистояння двох діаметрально протилежних моральних позицій: «Одні ворожать тільки на «добро», але є й такі, які на замовлення шаманськими методами викликають «зло», що потім містичним чином до них може повернутись. І насамкінець зауважимо, що й стосунки між богинями далеко не безхмарні, адже вони конкурують, тому нерідко ворогують, а отже, виникає питання: чії здібності сильніші?» [16].

Богині є різні. З особової справи Йозефіни Магдалової Дора дізнається про існування чорної магії, про знахарок з недоброю репутацією: «Це вже були далеко не ті доброзичливі жіночки, яких вона пам'ятала з дитинства, які допомогли кожному, хто постукав у двері їхніх хат. Це був грець між особистостями, з-поміж яких були і небезпечні, що не цуралися за гроші заподіяти шкоду тому, кого зовсім не знали. І хай їхні діяння були в деяких випадках лишень беззмисловою магічною комедією, яка не мучила їхньої совісті, тому, що вони відчували, що їхні дії не мають ефекту, або ж їм, навпаки, було відомо про свої надзвичайні цінності, якими вони користувалися для служіння злу, – та все ж їхня рішучість творити *зло була жахливою* [18, с. 275–276] Аналізуючи цей фрагмент тексту, Н. Бернадська зауважує, що саме так «у сюжетну канву твору вплітається тема родового прокляття, яка набуває трагічного завершення: гине остання із представників житковських богинь – Дора Ідесова <...>» [1, с. 5].

Виникає питання: з якою метою авторка вводить прокляття Магдалки? У романі воно виконує роль тригера у процесі демонологізації абсолютно світлич персонажів. З одного боку, прокляття є ключем до розуміння, чому переслідувалися богині (виставляння на показ своїх надприродних сил, заробляння на стражданнях інших, часом шахраювання). Проте, з другого боку, гоніння за богинями, що в різні часи мало певні причини, так чи так, зводилося до особистої неприязні або своєрідної руйнівної сублімації. Прикладом цього є образ католицького священника Йозефа Гофера, який на початку ХХ століття воював із богинями як із залишками язичництва, а насправді приборкував пристрасть, не дозволену целібатом. «Богині – це плід вашої обмеженості! Вони жиріють і живуть краще за тих із вас, хто чесно працює!» [18, с. 159]. Або подвійний агент Індрих Шванц (причетний і до спецслужб фашистів, і до комуністів), який поставив за мету свого життя будь-якими засобами знищити богиню Сурмену. Вона, на думку чоловіка, винна в тому, що його покинула дружина: «Йому нарешті

вдалося розкрити в одній із них внутрішнього ворога. Того, хто завдав збитків своїм приватним підприємництвом, небажанням вступити в колгосп, того, хто шкодив здоров'ю необізнаних соціалістичних громадян» [18, с. 367]. Власні комплекси персонажа перетворюються в руйнівну зброю. Усе, що робить Шванц, представлено як боротьбу із застарілими й непотрібними пережитками. У такий спосіб він нібито ратує за нову ідею очищення. І нікого з оточуючих не цікавило, що агент жодним чином не переймався долею ідеології і що ним керувала виключно власна озлобленість.

Поряд із абсолютно реальними речами в сюжет роману К. Тучкова вводить магічні елементи, ірраціональне начало, яке повертає читача до витоків описуваного, адже далеко не усе, що зображено в тексті, піддається логіці й здоровому глузду. Та від цього текст тільки виграє, а процес демонологізації стає зрозумілішим. Аналогічні прояви зустрічаємо й у романі української майстрині слова.

Аналізуючи роман Дари Корній «Гонихмарник», А. Гурдз зазначає: «Прикметно, що в романі Дари Корній традиційна для такого типу творів сюжетна модель “людина зближується з представником (-ами) містичного світу (потворою (-ами)) і протистоїть йому (їм) чи, рідше, перетворюється на частину цього світу” дещо змінюється: це вже історія відносин представників світла і темряви, ангельського й демонічного (фігурує в романі і святий Юрій-Змієборець як покровитель Львова)» [8, с. 233].

Дара Корній використовує в романі прийом «двійництва»: реальний та містичний світи співіснують в одному часопросторовому вимірі, впливають один на одного, підживлюють героїв, наповнюючи їх надможливими силами. Це стосується і зеленокосої студентки зі Львова Аліни, яка кидає виклик своєю зовнішністю усьому оточуючому світові: «<...> дівчина з дивним салатом-русявим волоссям.... Та дівчина ніби гойдається в яскравому світлі, яке лине, здається не тільки з вікна. Світло струмене з дівчини <...>» [9, с. 224], і дводушника Сашка (Кажана): «Юнак, вдягнений у все чорне, стояв за кілька метрів від неї <...>» [9, с. 18], студента, що навчається на скульптора. Стосувалося це й матері Аліни – Ірини: «Голубий шифований костюм вітам когось (черговий мамин заскок), як завжди, ідеально припасований до її тіла. Бездоганна зачіска, світло-русяве волосся дбайливо зачесане. Й обов'язковий атрибут – босоніжки на високих підборах <...> Блакитний костюм витончено підкреслював колір її очей. Біла сумочка, отже і білі босоніжки й доволі дороге намисто з напівдурнатуральних лілейних перлів і така ж розкіш у вухах <...>» [9, с. 46] та Ігоря: «<...> чорне смолисте волосся спадало хлопцеві на плечі <...> переслухала від однокласниць про його вроду і про те, який він добрий, дужий, цікавий і ще щось <...>» [9, с. 61];

«Високий, дужий широкоплечий, наче Вернидуб із казки. Смоляне волосся зав'язане незмінно у вузлик. Надто вузькі губи для такого мужнього обличчя. Широкі вузькі брови. Чорні, мов вуглинки, очі, трішки глузливі, з веселими іскорками всередині. Уже один погляд очей ворохобив» [9, с. 69] – коханого, що виявився поріддям зла – дворушником: «О, то сильний та небезпечний чоловічина!.. Дводушник, унученько, то напівлюдина, напівнечистий. Часто він допомагає, приганяючи під час посухи хмари, як от тепер, але буває, що принаджує град і грози, навіть смерчі» [9, с. 62]; «Бо то зовсім і не людина стоїть там, вірніше людина, та не одна. Їх двоє. Вона добре може розгледіти перекошену грізну фізіономію істоти, волохате пооране чорними зморшками, дике, хиже, люте, знавісніле обличчя. І поруч ще один, в одному тілі – двоє» [9, с. 179]. І звичайно ж, до цього кола належить бабуся Оріся: «Надворі стоїть сердита й збентежена бабуся. Згорблена важкою працею, худорлява постать, мов знак запитання, нависає над онукою. Біла тканина майже зливається з білим квітом її волосся, яке неслухняними пасмами визирає з-під крила хустини. Обличчя пооране зморшками, дрібненькими, схожими на вусики колосків. Губи вузькі. затиснені в майже пряму лінію. Це означає, що бабуся сердиться. Колись блакитні очі вицвіли, але в них стільки життя і тепла, що навіть отой розгніваний вираз обличчя не в силі його затулити» [9, с. 72], а також Василь: «<...> середнього зросту, тихий, непоказний, неслухняне руде волосся на голові стирчить врзнібіч. Брови наче дві рівненькі кладочки над збентеженим блиском маленьких сірих очей, похнюплений ніс. Голос сором'язливий, немов хлопець сам його боїться. Та погляд у хлопця добрий, щирий, як у вірного собаки» [9, с. 92].

Аліна, Ірина та Оріся – непрОсті. Вони знаються на травах та замовляннях. Від народження отримали дар, який не можна купити й від якого неможливо відмовитися. Сашко та Ігор – жертви спадку, який став для них прокляттям. Зовні звичайні хлопці, вони розірвані навпіл тим, чиє ім'я навіть промовляти не можна. Дводушники наділені, з одного боку даром, умінями вправляти стихіями, а з другого – платять за це страшну ціну, бо вони приречені бути нещасними. З доброї волі дозволивши поселитися у своєму тілі іншій душі, вони втрачають себе, бо той, інший, що живе у тлінному тілі чоловіка, дуже страшний і зовні, і внутрішньо, а відтак робить його своїм рабом: «Раптом із трави навпроти щось підводиться. Істота з двома личинами. Один вродливий, добрий, схожий на її Ігоря, інший – страшний, зморщений, знавіснілий, огидний, мов вивертень із самого пекла. Ні, це не її Ігор. Це дводушник. Гонохмаринк, Грдобур <...> Ірина почала хреститися. Бабуся попереджала – від побаченого можна вмерти. Спотворене обличчя, оскал

зубів і знавіснілі очі <...>» [9, с. 81]. Вони балансують на межі двох світів, бо не можуть чи не бажають відмовитися один від одного. Зовні це звичайні люди. Однак вони виняткові. Вони бачать, знають, можуть набагато більше, ніж інші: «Гонихмарники, донцю, або, Градобури, дуже потрібні насправді, створінне <...>» [9, с. 74]; *«Він розмовляє мовою вітру, дощу, хмар, блискавок та грому, він наказує. і стихії підкоряються йому, наче баскі коні вправному вершнику. Хмари ходять по колу навколо галявини. а він стоїть у центрі і підстьобує їх блискучим батіжком, щоб не збивалися з ритму У нього усе під контролем, найменша краплинка дощу не наважється впасти додола без його дозволу. Він велет неба, володар хмар»* [9, с. 79]. У них особлива мова, її розуміють усі, окрім людей: «Раптом істота озивається. Голосом то не назвеш. Якись гортанні випльовуючи звуки. Але не стін і не крики. Це мова, бо має свою, хоч і жахливу, мелодику, ритм. Але мова чужинська, незнайома» [9, с. 179].

Ірина відчуває силу Градобура, неймовірну енергію у момент, коли піддавшись емоційному збудженню, приймає запрошення Гонихмарника долучитися до нього в обряді вправлення неба, і на якийсь час юнак наділяє її неймовірною силою, якою володіє сам: «І вона починає бачити речі по-іншому, не по-людськи. У темряві дівчина ладна розгледіти кожний листочок на дереві, кожну травинку під ногами, вона розуміє, прощ оговорять верби з тополями, про що кричить сич на дубі, про що мовчать риби у воді, за ким ридає бджілка, що ночує сьогодні не у вулику, а в квітці, кого боїться їжачок під старим дубом. А у високості їй підкоряється найменша краплинка води, захована у хмарі, і вона ладна поклястися, що розрізняє кожну з них. Почуття ейфорії. Могутності, незбагненної радості чи то стихії входять у її тіло. впиваються в нього, рвуть на шматки. Але болю чи агонії нема. Є тільки велика насолода, до цього незвідана і така нестерпно жадана <...>» [9, с. 80]. Ірина – нащадок прадавньої знатниці Ярини, і ця сила її лякає, бо давнє прокляття, що поставило у давні часи на терези дві потуги – Світло і Темряву, Добро і Зло – нікуди не ділося. Воно оживає у протистоянні травниць-знахарок та Градобурів/Гонихмарників. У Дари Корній також є згадка про прокляття, яке виступає своєрідним тригером, бо запускає усі процеси, що будуть розвиватися впродовж багатьох століть, а в наративній ретроспекції слугує основою розгортання сюжету. Про нього згадує непроста Оріся, переповідаючи внучці Ірині, а через якийсь час доньці Ірини Аліні про нього розкаже той, хто носить тільки біле – Душа Львова, хоча він і видається дівчині Ангелом: «Може, закластися з ким завгодно: під його блакитною бейсболкою – світле волосся. І вже її фантазія домальовує під теніскою хлопця двійко сніжних крилат. Звуки дзвіночків продовжують лунати у вухах» [9, с. 253], все ж називає себе просто другом.

З розповідей тих, хто знає про Початок все, стає відомо, що прокляття було проказане через кохання. Бо козак-характерник Остап, що чудом врятувався від смерті, до нестями закохався в дівчину Ярину: «<...> покохав її так сильно, що готов був зректися свого дару і навіть відмовився вертати додому. То за тоє його рідний батько проклев. За кохання проклев! <...> Та Господь не простив вітцеві такої наруги над сином і скарав старого. Посадив він його під Вічним дубом стерегти та пильнувати Сонце, допоки один чи одна з проклятого ним роду не погодиці доброхітно служити Діду.... Мені здає сі, що Градобури – то і є те проклетте, що наслав вітець на сина та його рід <...> Та отих Гони́хмароників завше вабили жінки з нашої родини <...>» [9, с. 97]. Заради кохання Остап відрікся від дару характерництва, чого батько йому не пробачив. Через вимовлене слово в людське буття заходить зло, змінюючи народжене служити добру на протилежне. Гони́хмарники покликані допомагати із самого преждевіка, але через прокляття з помічників людей перетворюються у руйнівників їхньої долі, тобто демонізуються.

У романі Катержини Тучкової образи богинь амбівалентні. Вони можуть робити і добро (Сурмена), і зло (Магдалка). У романі Дари Корній усе інакше. Письменниця створює антагоністичні образи і, попри все, формує цілісну картину життя, бо одне зумовлює інше. НепрОсті несуть у світ добро. Таке їхнє призначення. Градобур – втілення цілковитого зла, це злий дух, що поселився в людському тілі. І якщо попервах він мав слугувати містком між природними стихіями та людиною, допомагати їй виживати в складних природних умовах, то згодом — під впливом обставин (зокрема прокльону) — він стає силою, що переважає людську сутність, підпорядковує її, позбавляє волі й чинить зло, переслідуючи виключно власні цілі.

Спробуємо з'ясувати суть цих ситуацій. Прадавня історія дає відповідь на це запитання. Розмовляючи з внучкою, непрОста бабуся Оріся каже: «Гони́хмарники, донцю, або Градобури, дуже потрібні насправді створінне <...>» [9, с. 74]. А далі розповідає давню легенду. У давні часи, коли небо і земля боролися між собою, люди стали заручниками цієї боротьби: «І ось дехто з людей склав мир між собою і тим другим світом. Як то було напrawdę, ніхто не знає, хіба сам дводушник. Отак вони з'явилисі, мо' не зовсім і точно, але десь так. Люди, у яких живе одразу дві душі – дана Богом при вроджені, правдива душа, і взята доброхітно від темних чи не темних сил.Світло і його тіні, дитиночко! То світло і його тіні! Та друга душа провадит стихіями – вітром, дощем, лясковицями, мигунками. Світ, дитиночко,не чорнобілий. То, що вчора здавалосі добром, легко може стати нині злом, і наоборот буває. Плата за то – премного дужа. Жінка, яка народжує

хлопчика від Гонихмарника, після зломів вмирає. Завше» [9, с. 74]. Згідно з легендою, дворушництво – це вибір. Вибір людини і, відповідно, усі наступні дії також є вибором, але в цьому випадку має місце угода між людиною та тим, іншим, кого вона добровільно прийняла до себе. І тільки через обставини та зроблений вибір первинний образ, сформований для добра, демонізується й перетворюється у суцільне зло.

І це справді так. Ніхто ж не штовхає Кажана рятувати Марту. Він робить це сам: «Чиясь темна тінь встигає набагато швидше, блискавично перехоплює праву руку Марти. Марта завалюється вниз. Дужа чоловіча рука міцно тримає її. У неї не має жодного шансу померти сьогодні:

– Тільки не сьогодні, дівчино, тільки не сьогодні і не тут, – говорить голос, і Аліна впізнає його

Кажан щойно врятував Марту від смерті, її від найстрашнішого жаху – бути винним у смерті людини» [9, с. 236–237]. Вільний вибір робить істоту людиною і навпаки.

Людський вибір не завжди подобається Градобуру, але він нічого не може вдіяти, бо Бог людині дав найбільшу й найпотужнішу зброю у боротьбі зі злом – вільний вибір, і ця зброя нездоланна. Сашко/Кажан також робить свій вибір. Він, як і характерник Остап, готовий пожертвувати заради кохання усім: «Я готовий заради тебе на все! На все, Алінко! Кохана! Навіть померти. Готовий зректися того, хто сидить у мені, назавжди. Присягаюсь всім, що у мене є, присягаюсь своїм життям: якщо буде нагода, не замислюючись, зречуся свого дводушництва» [9, с. 244]. У дводушництві відбувається взаємовплив. Сильна, цілеспрямована, закохана людина має право на власне рішення. І Кажан саме така людина.

З'ясовуючи з матір'ю питання про вибір і приреченість, Аліна каже: «Ми, люди... не зовсім досконалі. Не гірше Гонихмарників вміємо обдурювати, зраджувати, вбивати. І не в кожному з нас щось сидить, бо коли б таке було, то легко можна було б списувати на покруча всі власні гріхи! Ми люди, маємо право вибору. На відміну від нього. Та чи завжди робимо вірний вибір?.. Ти думаєш, війни, що ведуть у світі люди одне проти одного, вбиваючи без жалю сробі подібних, справа рук Гонихмарників? Ха! Чи, може то вони вигадують супердосконалу зброю, щоб потім направити її проти дітей, жінок? А наш Чорнобиль? Мамо, люди не менше зло, ніж Градобури» [9, с. 212]. У такий спосіб, використовуючи образ резонера Аліни, письменниця акцентує увагу на людській сутності, її різних гранях та людському виборі, що дає можливість протистояти і зовнішньому, і внутрішньому демонізму.

Отже, потрактування демонологічних образів у кожній з авторок вибудовані на іманентних джерелах. Загалом, єдиною важливою

спільною ознакою між ними є те, що джерелом, звідки вони черпали свої ідеї, стала давня міфологія, хоча інтерпретація тих чи тих міфологічних аспектів різниться.

Проведене дослідження підводить до висновків, що демонологічні образи у творах сучасних письменниць карпатського регіону різні, хоча й мають дуже схожі обриси. Ця відмінність зумовлена, з одного боку, особистою уявою та індивідуальним авторським осмисленням народних традицій і вірувань, зображених у творах, а з другого – історичним становленням кожної національної культури. Найчастіше саме крізь призму демонізації авторки здійснюють філософське осмислення зла, уподібнюючи його до демонічних сил, що нерідко приховуються за людською подобою або втілюються в ній.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернадська Н. Художнє осмислення історії у новітньому романі: словацький, український, чеський варіанти. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип 14. С. 11–20.
2. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Київ: ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
3. Босоркун – вітряний дух посух. Слов'янська міфологія. URL : <https://supermif.com/slovjane/bosorkun.html>
4. Будний В. Порівняльне літературознавство. Київ : Києво-Могилянська акад, 2008. 430 с.
5. Войтович В. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 662 с.
6. Велика українська енциклопедія. Вили (міфологія). URL: <http://surl.li/cfsvlt> (дата звернення: 15.04.2025).
7. Галич О. Історія літературознавства : підручник. Київ : Либідь, 2013. 392 с.
8. Гурдуз А. Роман Дари Корній «Гонихмарник»: місце в мистецькому контексті з погляду традиції й новаторства Українознавчий альманах. Мелітополь, 2012. Вип. 9. С. 229–235.
9. Дара Корній. Гонихмарник. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2010. 336 с.
10. Денисюк І. Розвиток української малої рози XIX – початку XX ст. Київ: Вища школа, 1981. 214 с.
11. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.

12. Левандовська А. Демонологічні мотиви та образи в романі Валерія Шевчука «Дім на горі». *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2018. № 6. С. 215–223.
13. Літературознавча енциклопедія. Автор-укладач Ковалів Ю. І. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007. Т. 1. 606 с.
14. Літературознавча енциклопедія. Автор-укладач Ковалів Ю.І. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007. Т. 2. 622 с.
15. Матвійшин В. Український літературний європеїзм. Київ: «Академія», 2009. 264 с.
16. Мельник В. Битва богинь. URL : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/12/06/163022.html>
17. Трокай А. Фантастика і фентезі в сучасній українській літературі. *Бібліотечна планета*. 2010. № 2. С. 28–30.
18. Тучкова К. Житковські богині. / пер. з чеської Ганни Величо. Київ: КОМОРА, 2014. 392 с.
19. Ференц Н.С. Теорія літератури і основи естетики : навч. посіб. Київ: Знання, 2014. 511 с.
20. Ярош О. М. Концептуальне поле містики: основні риси та специфіка. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. Вип. 8. С. 56–160.
21. Vlčková Michaela. Žehnání matky : význam obřadu v Čechách a na Moravě v 16.-21. století. Praha : Akropolis, 2015. 252 s.

**ЖАНРОВІ МАРКЕРИ *ЧИКЛІТ*
У РОМАНІ ЕЛІЗАБЕТ ГІЛБЕРТ “CITY OF GIRLS”**

Жанр *чикліт* є однією з форм сучасного жіночого роману епохи постфемінізму. Новою героїнею стала жителька великого міста, яка прагне урівноважити кар’єру й особисте життя. У той час «коли “ідеальні дружини” дивляться серіали і вряди-годи перечитують “Анжеліку”, незаміжня жителька мегаполісу надає перевагу іронічному чикліту та дорогому глянцю» [9]. Назва жанру походить від виразу «chick lit», що перекладається з англійської як «література для ціпоньок». Термін з’явився відносно недавно та спочатку використовувався як сленг на означення сучасної літератури для жінок. Вважають, що його вперше офіційно використали К. Маза і Дж. Дішел у збірці наукових праць «Chick Lit: Postfeminist Fiction» [16]. Дослідження жанрових особливостей *чикліт* є доволі актуальним, про що свідчать розвідки вчених за кордоном (S. Ferris, R. Lakoff, R. Mabry, R. Montgomery, S. Svendsen) та в Україні (С. Філоненко, З. Циганкова, Е. Циховська). Для формування жанру сприяла поява у Великій Британії та Сполучених Штатах літературних творів, як-от серія романів Софі Кінселла «Шопоголіки» (2009–2014), есеї Кендіс Бушнел «Секс і місто» (1997), книга Лорен Вейберг «Диявол носить Прада» (2006), які назвали постфеміністською прозою. Ці романи стали новим етапом розвитку жіночої літератури, що використовувала стратегії жіночої прози у спрощеному варіанті.

Переважно під визначенням *чикліт* мають на увазі літературу, яка написана жінкою для жінок. Вік головних героїнь зазвичай коливається в межах від двадцяти до п’ятдесяти років. Вони є привабливими й милими, однак пересічними жінками зі звичайною зовнішністю. Оповідь ведеться від першої особи, її емоційне забарвлення легке, приємне, іноді іронічне. Сюжет книги охоплює практично всі ситуації, які переживають жінки у повсякденному житті: кохання, весілля, побачення, вечірки, відносини між людьми, роботу, проблеми лишньої ваги й здорового харчування, залежності від поганих звичок тощо. Специфікою творів є репрезентація сучасної реальності очима жінки. Це не завжди історія зі щасливим закінченням, оскільки авторка може відходити від формули жанру та міняти сюжет.

На основі аналізу досліджень, присвячених *чикліт*, можна виокремити такі особливості цього жанру: функціональна організація змістового наповнення має риси традиційної казки та феміністської

риторики; для сюжету характерна переважно формула класичного гепі-енду; за своєю генетичною структурою *чикліт* є завуальованим інтертекстуальним кодом жіночого сприйняття дійсності; головна героїня є репрезентацією образу сучасної незаміжньої молодой жінки в різних проявах її щоденного життя; загальний тон оповіді є довірливо-нетривіальним, у якому поєднуються гумор та іронія; сюжет творів переважно розкривається через першу особу; мова не претендує на складність, особливістю є лінгвістичні маркери засобів масової інформації чи віртуальної реальності.

Серед книг, які стали улюбленими серед читачів ХХІ ст., став роман Елізабет Гілберт «City of Girls» (2019). Літературні критики зараховують її твори до *чикліт*, визнають «правлячою королевою» цього жанру, хоча і наголошують на наблизненні авторської манери до авангарду [12, с. 26]. Сама ж письменниця у відповідь зауважує: «Я до кінця не впевнена в тому, що «chick lit» навіть означає, але я знаю точно, що це ніколи не вважалося за комплімент» [14, с. 12]. Головна героїня роману «City of Girls» – 90-річна Вівіан Морріс – ділиться спогадами свого бурхливого, щасливого, вільного й сповненого пригод життя. Сама авторка пояснює: «Довгий час я мала велике бажання написати про легковажних дівчат, життя яких необов'язково вони зруйнували власними необдуманими рішеннями, які мали неприємні наслідки. Нарешті все склалося, і ця книга народилася» [15]. Основні події розгортаються в 40-х роках ХХ ст. у Нью-Йорку. Цікавим є історичне тло роману – час вступу Сполучених Штатів у Другу світову війну. Дев'ятнадцятирічна Вівіан з головою занурюється в життя великого міста: відчуває себе вільно, крутить романи з чоловіками та немає жодних планів, щоб вийти заміж й зажити тихим сімейним життям. Дівчина твердо засвоїла, що жіночий вік короткий, тож слід ловити щастя зараз, а не відкладати «на потім». Психологічний тип такої жінки, звичайно ж, реалізує себе в інтимній сфері, тому роман рясніє еротичними сценами.

Роман витримано в рамках жіночої прози: автобіографічність головної героїні експлікується через сповідальність у формі листа. Це досить незвично, адже книга має досить великий об'єм і більше схожа на автобіографію головної героїні, ніж на звичайного листа. Іноді видається, що листа адресовано місту Нью-Йорк. Е. Гілберт пояснює це так: «Почуття Вівіан, які в неї викликає Нью-Йорк, співпадають з моїми – це інтуїтивне розуміння того місця, де вона може стати собою. Це те, що я завжди відчувала в Нью-Йорку. Одного разу вона була змушена покинути його, але потім наважилася повернутися. Той період, коли Вівіан знову повертається в Нью-Йорк і намагається почати життя з чистого аркуша, є одним із моїх улюблених моментів у романі. Для мене

це дуже особисте: я також кілька разів змушена була покинути Нью-Йорк, але потім поверталася, і під час цього повернення завжди було таке відчуття, що він, слава Богу, усе ще тут. Я повернулася, і це прекрасно. Це те місце, яке завжди дає мені шанс, навіть якщо я могла десь схибити» [15]. Тому в романі можна відзначити такі особливості автобіографічності, як самовираження та самопрезентація авторки через ретроспективний опис власного життя, вербалізацію досвіду, почуттів, переживань, рефлексій із приводу різних фактів і подій особистого чи суспільного життя.

Сюжет роману розкривається через першу особу. Автобіографічний дискурс – це мистецький процес, художня творчість, занурена у власне життя, це особливий творчий акт, у якому відбувається перетворення індивідуального досвіду через спогад про власне минуле. Специфічними маркерами авторської присутності в автобіографічному дискурсі є такі компоненти: презентація власного «Я» авторки, найчастіше гомодієгетичний спосіб нарації в інтрадієгетичній (рідше в екстрадієгетичній) ситуації, своєрідний хронотоп, співвідношення в часі між авторкою й описуваними персонажами, у тому числі головної героїнею. Отже, жіночий текст, котрий «усвідомлює» себе як жіночий, а отже незалежно від жанру, форми та стилю, апелює до внутрішнього жіночого досвіду, в такому сенсі завжди є автобіографічним. Ба більше: репрезентативним механізмом жіночої прози стає феномен сповіді, а артикульоване «Я» виступає в ролі найбільш дієвої авторської проекції. Автобіографічне «Я» є дійсно непідробленим текстовим двійником реальної людини, а разом із тим і текстовою конструкцією, яка «говорить» сама за себе. Людина обирає зі свого минулого ті фрагменти досвіду, котрі, на її думку, є головними (константами) аспектами формування його/її особистості.

Для роману Е. Гілберт характерним є казковий дискурс з низкою випробувань головної героїні. Вівіан почувається «чужою» у власній родині, де ніхто не робить жодних спроб її зрозуміти: «**My mother** had no idea what to do with me. We didn't have the closest relationship even under the best of circumstances. She was a keen horsewoman, and given that I was neither a horse nor fascinated by horses, we'd never had much to talk about. Now I'd embarrassed her so severely with my failure that she could scarcely stand the sight of me» [13, с. 56]; «**My father** didn't know what to do with me, either, though he was busy running his hematite mine and didn't overly concern himself with the problem of his daughter [13, с. 56]; «As for **my older brother**, Walter, he was off doing great things at Princeton, and giving no thought to me, other than to disapprove of my irresponsible behavior» [13, с. 58]. Єдиною людиною, з якою у Вівіан приязні стосунки – це бабуся, яка навчила кравецькій справі, визначивши майбутню професію головної

героїні. Тут проглядають архетипні елементи казки, згідно з якими в головного персонажа є або дарувальники, або опікуни, які допомагають долати труднощі, або ж наділяють надзвичайними здібностями. Бабця Вівіан вирізнялася на сірому провінційному фоні манерою поведінки («who moved through life in a plume of perfume and gossip»), одягу (She was the most colorful woman in the world» [13, с. 44]), захоплень («She enjoyed kittens and mail-order cosmetics; she thrilled over tabloid accounts of sensational murders; and she was known to write romantic verse. But more than anything else, my grandmother loved drama» [13, с. 44]), що викликало нерозуміння оточення рідних та близьких. Після втрати бабусі («my best friend, my mentor, my confidante» [13, с. 50]) почуття самотності Вівіан загострюється, адже бабця була єдиною людиною, яка її розуміла і підтримувала.

У Нью-Йорку дівчина пристрасно поринає в шалений вир нічного життя з гулянками до ранку, ресторанами, сексом без зобов'язань. Одного разу все закінчується огидно – фото з пристрасними поцілунками втрюх із Селією та Артуром Вотсоном, чоловіком акторки Едни Паркер, має потрапити на шпальти жовтої преси. Від ганьби головну героїню рятує Олів, яка випрошує в редактора обіцянку не розголошувати інформацію про Вівіан. Фото у пресі все ж з'являється, але в ньому неможливо її впізнати, а інформація подається тільки про Селію та Артура. Проте для самої Вівіан і для близького оточення зрозуміло, хто є третім персонажем на фото. З почуттям глибокого розпачу Вівіан звертається до свого брата Волтера, який відвозить її подалі від Нью-Йорка, до рідної домівки у Клінтоні.

Сцени перебування в Клінтоні наповнені деталями прихованих аспектів життя людини в кризовій ситуації. Детальне зосередження на психологічному стані головної героїні дає авторці можливість розкрити читачеві рушійну силу вчинків Вівіан. Її філософська рефлексія над смыслом життя виражається в постійному внутрішньому діалозі, протягом якого вона ніби звіряє свою ідею, внутрішньо заданий план, проєкт, з тим, яким він є в емпіричному життєвому процесі. Тригером для неї стають слова «a dirty little whore» [13, с. 178], сказані незнайомим чоловіком як реакція на непристойні розваги Вівіан. Слова повсякчас виринають у її голові під час перебування в Клінтоні, провокуючи «муки совісті», почуття ганьби, сорому та образи. Тут вона намагається вести пристойний образ життя, дотримуючись правил своєї родини, працює в конторі батька, відвідує виставки коней разом із матір'ю, починає шити одяг подругам та знайомим, навіть заручається з хлопцем, якого порекомендував батько. Однак провінційна рутинна не може затьмарити природний потяг Вівіан до внутрішньої свободи. Із зашморгу самотності, інертності, сірості провінції її витягує тітка Пег. Вівіан знову

повертається в Нью-Йорк, оскільки психологічний злам головна героїня може подолати тільки у цьому місті. Так, пройшовши випробування «мідних труб», головна героїня отримує шанс на повернення до улюбленого міста, однак цього разу вона не впадає в крайнощі розпусти, а живе за власними світоглядними уявленнями розмірено й навіть щасливо.

За своєю генетичною структурою жанр *чикліт* спирається на інтертекстуальний код жіночого сприйняття дійсності. Гендерна інтертекстуальність підтверджується тим фактом, що героїні показані досвідченими споживачами мас-медіа, глянцевиx видань, телевізійних та радіо програм, що користуються попитом на масовому ринку. Інтертекстуальність роману має широкий діапазон включень мас-медійної продукції, як-от театральних рецензій, афіш, реклами, «жовтої преси», радіопередач, театального світу, кінематографу, що підтверджує думку про те, що «жінки-героїні зображені досвідченими споживачами мас-медійної продукції» [7, с. 142]. ЗМІ в романі переважно визначають вузлові моменти твору. Щодо історичного контексту, то саме газетні повідомлення згадуються у романі як джерело інформації про перебіг війни в Європі. Зокрема, тітка Пег і її подруга Олів перечитували «Нью-Йорк Таймс», «Барронс» і «Гералд Триб'юн». Щодо батька, то Вівіан зауважує, що він читав щодня «гору» газет. Значна частина американського суспільства була переконана у необхідності вступу США у війну з метою надання допомоги європейським країнам. Зокрема, оповідачка подає емоційну реакцію тітки Пег: «“I’ve reached my limit with the Nazis!” I remember Peg shouting one morning over breakfast and the newspapers. She slammed her fist on the table in a burst of rage. “That’s enough of them! They must be stopped! What are we waiting for?”» [13, с. 178]. На сторінках роману наведено низку рецензій на шоу «Місто дівчат», яке мало успіх у театрі «Лілея». Є епізоди, у яких йдеться про популярність радіовистав, що відповідає історичному періоду роману. Підкреслюється всесильність журналістів «жовтої преси», які можуть однією публікацією ламати долі людей.

У романі відчувуються патріотичні мотиви, особливо в зображенні повернення авіаносця «Квін Мері» 20 червня 1945 року з понад чотирнадцятьма тисячами американських вояків на борту. Натовп нью-йоркців радо зустрічав їх, зокрема там була й тітка Пег з плакатом «Heу, YOU! Welcome HOME!» [13, с. 367]. Коли один із моряків наважився в емоційному піднесенні поцілувати Вівіан, вона порівнює цю сцену зі знаменитим фото, яке облетіло у той день майже усі світові ЗМІ: «Then he slung his arm around my waist and kissed me – just like you’ve seen in that famous photo from Times Square, on VJ Day» [13, с. 369]. Тут проступає вияв американського патріотизму, який є непоодиноким у творах Е. Гілберт, про що, зокрема, пише Е. Циховська [див. дет.: 8].

Поряд з інтертекстуальністю важливою в романі є інтермедіальність, яка починається з назви самого роману – такої ж, як і назва успішного шоу, що принесло славу театру «Лілея». Для роману провідною є наскрізна тема театральності. Життя Вівіан у Нью-Йорку тісно переплетене з театром, практично всі події проходять через театральне середовище, яке є частиною життя головної героїні. Своєрідність авторської інтерпретації ідеологеми *theatrum mundi* дозволяє говорити про використання художньої формули *swim-teamp*. Саме цей світ стає частиною життя Вівіан. Е. Гілберт використовує топос *theatrum mundi* амбівалентно: і як складову сюжетних перипетій, і як алегоричне тло життєвих подій головної героїні. Театральність у романі має риси карнавалізації традиції. Це ніби другий світ і друге життя, у якому не діють закони офіційної культури. Він протиставлений офіційному, посвяченному життю суспільства. Як відомо, карнавалізація є однією з яскравих діонісійських ознак художнього світосприйняття поруч з ексцентризмом, блазнюванням, профанацією, загостреним протиставленням понять і категорій, застосуванням пародії, травестії, бурлеску, балагана, схильністю до вульгарності. Водночас безпосередніми ознаками життєвої та літературної карнавалізації, на відміну від категорій трагічного і комічного, вважаються амбівалентність завершеного та незавершеного явища з його пародійними настановами, потенційне оновлення, щира весела відносність, притаманна невідповідності між зовнішніми та внутрішніми характеристиками певної форми історичного існування [19, с. 149–150].

Карнавальна природа в романі Е. Гілберт яскраво проступає у сценах зображення нічного життя Нью-Йорка. Тогочасний Нью-Йорк, а особливо його центральна частина, була суцільним святом яскравих фарб, вогнів, вивісок розважальних закладів, шаленого темпу міського життя. Люди, що потрапляли у цей простір були одночасно і акторами, і глядачами нескінченного театру без кордонів. Театр насправді стає домішкою для Вівіан, оскільки будівля театру «Лілея» складається не тільки з глядацької зали, але й житлових кімнат, які є пристанищем для акторської команди тітки Пег.

У карнавалізованому/театральному Нью-Йорку й життя можна творити як п'єсу, де панує швидка зміна декорацій, яскраве світло вулиць і нічних закладів, розкута атмосфера барів та ресторанів, алкоголь, вишукані страви, вечірні сукні, підвищена увага чоловіків. Місто як театр стає універсальною моделлю, семіотичною системою, у якій проступає зміст звернення в залежності від призначення та умов функціонування видовища. Попри те, що існують різні мистецько-видовищні форми, їхній код (сукупність знаків, символів, елементів), фактично, є єдиним

обов'язково включаючи до своєї структури дійовість, масовість, експресивність, ігрову стихію, підвищений рівень емоційності, тобто всього, що відтворює логіку емоційного капіталу [6, с. 13]. Видовищність в місті є проявом внесення складників артистичного в повсякденне життя, що означає залучення в соціальне життя елементів карнавалізації та ідеалізації.

У романі неодноразово проведено думку про театр/шоу як частину сучасної американської релаксаційної культури переважно з еротичним забарвленням: «But we were almost vaudeville, considering our slapdash, comic plays. In fact, it would be a stretch to claim that our plays were plays at all. It would be more accurate to say that they were revues—cobbled-together bits of stories that were not much more than excuses for lovers to reunite and for dancers to show off their legs» [13, с. 190]. Еротичний дискурс роману мислиться тільки через тілесність: у чоловіках головна героїня бачить цікавий еротичний об'єкт, своє палке бажання, що спрямоване на плоть як таку. І в процесі пізнання плоті духом проявляється жіноча еротична трансцендентність. Оскільки пізнання невичерпне, то одна плоть не може задовольнити процесу пізнання. Тому, любовна тема у Е. Гілберт сексуальна і легковажна, позначена суцільними переходами духа в тілесність, вниз.

Нью-Йорк як втілення нового життя, мрій, свободи активно наділене еротизмом. У головної героїні це місто асоціюється з сексом: «<...> and everything about New York felt like sex to me» [13, с. 178]. Відомо, що для жінок-авторок відверте зображення тілесності часто стає ще одним способом набути право голосу, зруйнувати табу і заявити про власну ідентичність. У свідомому педалюванні чуттєвості Е. Гілберт здобуває одвагу говорити про інший, не патріархальний стереотип «жіночого світу». Переважно жінки приховують свій приватний досвід, себто прикидаються, симулюють, намагаючись усіма правдами й неправдами вписатись у вже створений чоловіками зразок поведінки. Головна героїня намагається утвердитися в соціумі, переживаючи болісне становлення, визначаючи власні життєві пріоритети. Вона представляє той тип самоідентифікації, коли процес становлення особистості проходить через протиставлення себе оточенню. Просторова структура такого рівня психологічної організації внутрішнього «Я» обмежена потребами особистого життя, філософією отримання для себе бажаної насолоди *тут-і-тепер*. Для цього рівня характерна втрата цілісного бачення – бачення взаємозв'язку *всього-з-усім* [11, с. 88].

У межах рецептивного підходу сприйняття міста як театру в романі можна зазначити низку специфічних характеристик. Серед них вирізняється гібридність, що проявляється у специфічній суміші компонентів різних драматичних жанрів і типів театральної розваги і є

характерним для міста з його розмаїттям архітектурних концепцій; епізодична структура, що порушує лінійність і послідовність авторського задуму, накладається на хаотичність міста, його «фактично анархічну естетику» в будівлях, фрагментарності людських вражень і відчуттів, що розриває ланцюг континуального розвитку досвіду; драматизм сценічних та життєвих колізій, їх заплутаність як у мелодрамі, так і в міському житті (стереотипне зображення міста як лабіринту); проблема пошуку ідентичності, знаходження нового ритму життя, звичаїв тощо [20, с. 121–123]. Так, гібридність у романі Е. Гілберт є основною ознакою відображення сучасного світу, де різні культури та традиції взаємодіють між собою переважно на понятійному контрасті «своє/чуже». Середовище Нью-Йорку стає «своїм» життєвим простором головної героїні, різко контрастуючи з «чужим» устроєм провінції, яка практично виштовхує Вівіан зі свого лона через несприйняття її життєвої філософії. Власне на епізодах із власного життя головної героїні, що пов'язані переважно з життям у Нью-Йорку, менше – у Клінтоні, вибудовано структуру тексту роману.

Епізодичність, майже фрагментарність панує в оповіді Вівіан про бурхливе життя та нічні веселощі своєї нерозважливої юності: «We moved with such speed! Sometimes it felt like I was being dragged behind the city itself – sucked into this wild urban river of music and lights and revelry. Other times, it felt like we were the ones dragging the city behind us – because everywhere we went, we were followed. In the course of these heady evenings, we would either meet up with some men whom Celia already knew, or we would pick up some new men along the way. Or both. I would either kiss three handsome men in a row, or the same handsome man three times – sometimes it was hard to keep track» [13, с. 210]. Щоб увиразнити суть Нью-Йорка, Вівіан порівнює його із своєю подругою Селією Рей: «Celia Ray was perfection. She was New York City's very distillation – a glittering composite of sophistication and mystery» [13, с. 212]. Образ яскравої, привабливої, сексуально розкутої Селії й справді має низку паралелей з самими містом. З традицій карнавального світовідчуття проступає ідея міста як тілесного образу. Тілесність є тим маркером, що надає суб'єктові постмодерністського художнього світу зв'язків із реальністю. Саме категорія тілесності постає одним із присутніх характеристик суб'єкта в літературі, його об'єктивним представленням. Переважно тілесність розглядають як складний світоглядно-філософський та естетичний комплекс, представлений у літературі постмодернізму. Цей комплекс переважно має дискурсивну природу, що виявляється у формах тіла та усіх похідних тілесного.

У романі Е. Гілберт, з одного боку, відбуваються реальні дешеві шоу театру «Лілея», наповнені блиском світла, привабливими артистками, звабливими танцями, з другого – нічні «шоу» Вівіан і Селії,

які поспішають насититися шаленим ритмом, енергією, «життєвським театром» Нью-Йорка. Відомо, що складовою теорії драми є також і «катастрофа», яка неминує наближалася та була логічним фіналом плотських утіх без розбору, зловживання алкоголем, який посилює розбещеність, вульгарність, егоїзм, призводить до втрати гідності. З обличчя Вівіан опадає «маска» пристойності.

Зауважимо, що одним із найважливіших засобів театралізації прози є мотив «маски», адже «театралізація починається з маскувannya. Маска потрібна для того, щоб приховати живе обличчя» [3, с. 398]. Маска є узагальненим, структурованим елементом культури і важливою складовою буття людини, зокрема, її соціалізації. Існує типологія масок, як-от: «маска-предмет» (накладка), «маска-обличчя» (гримаси), «маска-симулякр» (фізіономічний образ, «тілесна маска»), «маска-образ» (зовнішня оболонка образу), «метамаска» (збірне поняття вищого порядку, пов'язане з синтетичністю природи маски, з її багатоплановістю) [2, с. 116]. Вівіан багато в чому копіює стиль життя своєї подруги Селії, можна сказати, що вона одягає її «маску». Це маска гедоністичного способу життя, який надзвичайно вабить Вівіан. Вона намагається у всьому бути схожою на Селію: «And I had so much to learn! I wanted Celia to teach me everything she knew – about men, about sex, about New York, about life – and she happily obliged. <...> I was her accomplice. It was no longer Celia coming home drunk in the middle of the night after a wild spree on the town; it was both of us coming home drunk in the middle of the night after a wild spree on the town» [13, с. 214]. У «театрі життя» за допомогою «маски» головна героїня набирається життєвої мудрості від своєї «наставниці». Зазнавши провалу, Вівіан боляче вражена, «маска» Селії стає для неї «чужою». Те, що в цій «масці» видавалось їй привабливим, на думку інших, було стилем поведінки «*a dirty little whore*», які спричиняють у Вівіан муки сумніння. Вона намагається повернутися до своєї попередньої «маски», для цього навіть переїздить у рідне містечко Клінтон, щоб вести пристойний образ життя.

Авторка торкається проблеми органічності співіснування ества людини і «маски», відтворюється за допомогою символічного образу «переходу», за допомогою якого особистість намагається відтворити не притаманні їй стилі і способи поведінки, розхитуючи межі ідентичності, міфологічної опозиції «свій/чужий». Але за «маскою» не можна довго крити власне «Я», це відділяє індивіда від суспільства, оскільки особа намагається не оприятити власне «Я», а навпаки сховати його за маскою. Для поглиблення розуміння концептуального для роману образу «маски» авторка використовує художній прийом зіставлення, порівнюючи оприявлення «маскової» моделі поведінки: якщо для Селії

ця «маска» є органічною, то для Вівіан характерне перевтілення іншого гатунку – у самодостатню жінку, яка творить проєкт власного буття.

Іншою «маскою» для Вівіан є одяг. Одяг у романі Е. Гілберт наскрізним текстовим концептом-константою, який проявляється в індивідуально-авторській художній картині світу. У романі концепт ОДЯГ має найбільш яскраве виявлення на образному рівні, тобто у лейтмотивній лексиці, символіці, тропіці. Концепт представлений не лише лексемами *clothes*, але й концептуальною метафорою, суть якої, полягає у використанні поняття (знака) однієї концептуальної сфери на позначення складника іншої [5, с. 187]. Тут слушним видається звернення до метафоричної профілізації, яка полягає у своєрідному формуванні образу предмета через трактування його в окремих аспектах, таких як походження, якість, форма, функції та ін. [10, с. 211–212]. Онтологічні сфери можуть стати підґрунтям для уподібнення у процесах метафоричної профілізації. Отже, у межах метафоричної профілізації концепту ОДЯГ можна вирізнити такі концептуальні метафори зі своїми базою та профілями, як одяг-людина, одяг-матеріал, одяг-вартість, одяг-сезон, одяг-форма, одяг-професія, одяг-вік.

Концепт ОДЯГ у профілі *одяг-людина* у романі є найширшою семантичною одиницею, що має відношення до загальнолюдської сфери. Одяг є частиною невербального спілкування та однією з характерних ознак людини. У художніх текстах одяг грає одну з ключових ролей для формування художнього образу. Можна встановити таку послідовність: художній образ → літературний портрет → художня деталь → одяг. Одяг може розповісти історію людини або епохи, є своєрідним посередником між людським «Я» і світом. Одяг надає зовнішню характеристику людині, визначаючи його стать, вік, національність, соціальний і культурний статус, естетичний рівень, характер, та навіть психічний стан.

Концепт ОДЯГ у романі репрезентовано через сукупність деталей: елементів одягу та аксесуарів, їх фасону, фактури, кольорової гами, якості і стану, манери одягатися та звички носити ті чи інші речі. Семантика одягу виявляється в системі культурних опозицій: нове/старе, модне/традиційне, вишукане/просте, чоловіче/жіноче, світле/темне. Персонажі роману уніфікуються і групуються за шкалою цих опозицій, репрезентуючи свої переконання та соціокультурні візії через деталі одягу та звички, з ними пов'язані.

Ще однією важливою причиною концептуальності одягу в романі є фах головної героїні, яка, по-суті, є оповідачем. Через опції свого фаху кравчині, Вівіан ідентифікує інших. Вона завжди пам'ятає, як були одягнуті ті чи ті люди, з якими їй доводилося зустрічатися. З іншого боку, шиючи одяг, Вівіан завжди намагається створити образ, що відповідає

внутрішньому наповненню персонажів, але зажди намагається через одяг «прикрасити» людей, «прибрати» з їхнього портрету недосконалості, підкреслити їхні переваги, тобто зажди бачить кращі риси людей і намагається їх оприятити для інших.

Концепт ОДЯГ у романі має чітке гендерне розрізнення: одяг для жінки та одяг для чоловіка. Одяг для жінки має для Вівіан має виразну функцію естетизування, тобто підкреслення жіночності та витонченості: «Petite, trim, narrow-hipped and small-breasted, she was dressed in the single most stylish outfit I'd ever seen on a woman. She was wearing a peacock-blue serge jacket – double-breasted, with two lines of gold buttons marching up the front – with a high collar trimmed in gold braid. She had on tailored dark gray trousers with a bit of flare at the bottom, and glossy black wingtip shoes, which almost looked like men's shoes – except for the small, elegant, and very feminine heel. She was wearing tortoiseshell sunglasses, and her short, dark hair was set with glossy waves. She had on red lipstick – the perfect shade of red – but no other makeup. A simple black beret sat angled on her head with jaunty ease. She looked like a teeny-tiny military officer in the chicest little army in the world – and from that day forward, my sense of style would never be the same» [13, с. 312]. У наведеному прикладі опису жіночого одягу конотативні компоненти семантики вступають у різні комбінації, найчастіше – емоційно-експресивні, емоційно-оцінні, експресивно-оцінні. Чоловічий одяг Вівіан описує доволі скупі – одним, двома реченнями, які створюють загальне враження у портреті персонажа: «There was Mr. Herbert sitting at one end of the table, wearing his usual sad trousers and undershirt, his white hair tousled and hopeless looking, his customary Sanka in a mug before him. At the other end of the table was my Uncle Billy—tall, slim, sporting a sharp-looking tuxedo and a golden California tan» [13, с. 128]. Тут конотативний компонент доцільно розглядати як додатковий елемент дескриптивного опису елементів одягу, що інтенційно передає інформацію соціокультурного і особистісного характеру про людину, яка носить одяг; як маніпулятивний вплив на сприйняття певної особи та сприяє формуванню позитивного, або ж її негативного іміджу.

Концепт ОДЯГ у профілі *одяг-форма* у романі Е. Гілберт прочитується як засіб удосконалення візуального образу персонажів. Відомо, що за допомогою одягу можна підкоригувати фігуру. Недосконале тіло можна приховувати і створювати штучні обриси. Одяг приховує те, що показувати небажано, і створює ілюзію наявності того, що насправді відсутнє. Жіночий одяг 40-х років ХХ ст. конструювався так, щоб підкреслити переваги фігури: оголюються красиві жіночі плечі, ноги і руки. Відтак, одяг задовольняє потребу людини створювати ілюзію наявності тіла, що

наближається до прийнятих стандартів, і «сигналізує» знаками/маркерами, які сприяють комунікації, підсилюють сексуальну привабливість.

У життєвій філософії Вівіан одяг відіграє чи не найголовнішу роль, адже він справляє враження на оточуючих. Особливість його ліній і форм для неї як для професійної кравчині важить дуже багато. Вівіан підкреслює, що перше, що їй впадає у вічі при знайомстві з людьми – це те, як вони були одягнуті. Вівіан теж живе за цим принципом, у юному віці вона хоче виглядати так, як відомі кінодіви: «**I boarded the train wearing a chipper little blue rayon dress with a skylark print, yellow tracteries around the neckline, a moderately slim skirt, and deep pockets set in at the hips. I remember this dress so vividly because, first of all, I never forget what anyone is wearing.** ever, and also I'd sewn the thing myself. A fine job I'd done with it, too. The swing of it – hitting just at midcalf – was flirty and effective. I remember having **stitched extra shoulder pads into that dress**, in the desperate hope of **resembling Joan Crawford** – though I'm not sure the effect worked. With my **modest cloche hat** and my borrowed-from-Mother **plain blue handbag (filled with cosmetics, cigarettes, and not much else)**, I looked less like a screen siren and mostly like what I actually was: a nineteen-year-old virgin, on her way to visit a relative» [13, с. 45]. Звичка Вівіан сліпо наслідувати форми та моделі поступово змінюється. Це стається у процесі її становлення як особистості, формування власного світобачення. Вона опановує краще своє ремесло і стає вільною від застиглих форм, які диктують глянцеви журнали.

Концепт ОДЯГ у профілі *одяг-професія* у романі тісно прив'язаний до статусу людини. Уніформа підкреслює, що перед нами не вільний у своїх думках і словах індивід, а статусна позиція. Відповідно, його вчинки, дії зумовлені соціальною настановою. Уніформа буває різна. Найближче до її ідеального типу – військовий мундир, де статутом визначено місце кожного гудзика і шва. У романі згадуються однострої моряків, поліцейських та комбінезони робітників на військовій корабельні. Проте левову частку у романі займають описи костюмів артисток і танцівниць. Більшу їх частину шие Вівіан, дотримуючись стилю шоу-видовищ. Прикметно, що матеріали і деталі цих костюмів вона купує у польських євреїв-мігрантів, які є власниками магазину вживаного одягу, і де можна знайти найвибагливішу матерію і фурнітуру відомих світових брендів.

Е. Гілберт вдається до деталізованого відтворення образу жінок у тогочасній шоукультурі. Наприклад, костюми артисток є відверто сексуальними («costumes and movements kept them just on the correct side of moral permissibility» [13, с. 133]), що було головним для невибагливих шоу. Тут про зміст не йшлося, головними були «the “boggle-boggle,”

which our audiences loved, and so we put it in every performance. <...> It was nothing but a free-for-all of girls boggling about the stage with the most jiggling of body parts imaginable» [13, с. 133]. Відповідними були й костюми, які тільки прикривали груди і низ, оголюючи майже все тіло: «<...> a little two-piece metallic number, something like a bathing suit. It was the sort of thing that was designed to look better from fifty feet away than up close. It had tight, high-waisted shorts decorated in splashy sequins, and a bra that was decked out in a gaudy arrangement of beads and feathers» [13, с. 134]. Вівіан спочатку була вражена такою відвертістю, однак невдовзі вже бралася шити такі костюми для артисток театру, вибираючи матеріали, стрази, пір'я – усе те, чого вимагала естетика такого одягу.

Концепт ОДЯГ у профілі *одяг-вік* у романі визначає генераційні маркери персонажів. Для відтворення літературного портрету Е. Гілберт використовує одяг як приналежність до тієї чи іншої вікової групи. Відомо, що залежно від того, яка саме властивість одягу підкреслюється, існують три типи дескрипторів: дескриптори-коловративи, дескриптори-конструктиви, дескриптори-свалютивни [4, с. 5]. Дані дескриптори переважно набувають певного символічного значення, унаслідок чого їх використання для опису елементів одягу виражає ставлення адресанта до особи, про яку йдеться, тобто в тексті вони здійснюють прагматичну функцію маніфестації: «<...> was my Aunt Peg, so **tall and sturdy**, clipboard in hand. Her **chestnut-and-gray hair** was cut in an **ill-considered short style** that made her look somewhat like Eleanor Roosevelt, but with a better chin. Peg was wearing a long, **salmon-colored twill skirt** and what could have been a man's oxford shirt. She also wore tall **blue knee socks** and **beige moccasins**. If that sounds like an **unfashionable** combination, it was. It was **unfashionable** then, it would be **unfashionable** today, and it will remain **unfashionable** until the sun explodes. Nobody has ever looked good in a **salmon-colored twill skirt**, a **blue oxford shirt**, **knee socks**, and **moccasins**» [13, с. 144]. Так описує Вівіан свою тітку, використовуючи дескриптори різного гатунку. Чотири рази авторка вживає означення *unfashionable*, щоб увиразнити оцінку щодо елементів одягу персонажа та вказати на вік. Прикметно, що оповідь одразу переключається на одяг молодих артисток. Це надає контрасту та є вдалим авторським ходом на позначення міжгенераційної опозиції *старий-молодий*, де непривабливий вигляд літньої жінки подано в оточенні чарівних танцівниць мюзиклу.

У художньому дискурсі роману зона персонажа, репрезентована мовою Вівіан Морріс, є досить розгалуженою, яка виявляється і в мовно-ситуативних контактах головної героїні з іншими персонажами, і в її внутрішньому діалозі. Так постає «думка у думці, що є ендофазною формою мовлення» [1, с. 73]. Цей прийом надає можливість читачеві зануритися у

свідомість кожного героя, спостерігати за його реакцією.

Синтаксис роману близький до тих мовних конструкцій, якими послуговуються глянцеві жіночі журнали, тобто часто вживаються вбудовані відступи. Герундій, віддієслівні звороти, дієприкметникові та прийменникові конструкції переважно ставляться на початку речення. Рідко вживаються пасивні моделі. Зазвичай такий синтаксис вживається тоді, коли треба передати почуття, думки, дії, а не конкретні факти.

Важливою рисою оповіді роману є простота, що постає складником так званого «легкого стилю» – зі свідомим уникненням складних, розгорнутих конструкцій, подекуди аж до примітивізації, із активним використанням сленгу, розмовної та ненормативної лексики. Емотивна лексика Е. Гілберт у романах переважно відтворюється у таких мовних засобах, як словосполучення, парантетичні внесення, підсилювальні та паралельні конструкції, а також використання різноманітних стилістичних фігур (інверсія, еліпсис). Емотивність речень також передається за допомогою оригінальної пунктуації, яка відтворює емоційну насиченість позитивних і негативних почуттів.

У романі використані мовновиражальні засоби на позначення історичних і культурних феноменів, у яких проступають естетико-філософські погляди письменниці. У відтворенні хронотопу значну роль відіграють топоніми в описі Клінтона, рідного міста Вівіан, та Нью-Йорка, створюючи образну систему географічної локації та урбаністики. Називаючи героїв, авторка часто використовує антропоніми й фіктоніми, що створює враження реальності й правдивості переповідання історії. Лексичні повтори відтворюють психічні стани головної героїні, які коливаються від розпачу і болю аж до відчуття безмежного щастя. Використання великої кількості епітетів, які конкретизують явища, події, персонажів, створюють унікальний специфічний зв'язок між авторкою і читачем. Особлива структура діалогічного мовлення, численні метафори та порівняння надають роману експресивності й підкреслюють своєрідність ідіостилу Е. Гілберт.

У творі проступає фемінно маркована лексика. Власне, фемінно маркованою є назва роману Е. Гілберт. З одного боку, «Місто дівчат» – це шоу, яке принесло успіх театрові тітки Пег, а з другого – це метафора Нью-Йорка, міста жінок, які на власний розсуд розпоряджаються своїм життям. У романі конотативні межі лексеми *girls* сягають і позитивних оцінних компонентів (*showgirls*, *girlfriends*), і негативних (*prostitutes*): «I understand that there is a word for **women who offer sexual favors to gentlemen in exchange for money**. In fact, there are many words for this. But none of the showgirls with whom I associated in New York City in 1940 described themselves in that manner – not even as they were actively taking

money from gentlemen in exchange for sexual favors. They couldn't possibly be **prostitutes**; they were **showgirls**» [13, с. 188]. Використовуючи шаблонні експозиційні структурні моделі лінгвокультурами *girls*, Е. Гілберт увиразнює гендерні ознаки для репрезентації ідеї жінки, що протистойть гендерним упередженням незалежно від національності, культури, віку та епохи.

Отже, основні риси, заявлені у характеристиці жанру *чиклім*, справді розкривають сутність твору Елізабет Гілберт, оскільки «City of Girls» – це про «шлях головної героїні до поступового розуміння самої себе», про «сучасну жінку та її щоденні клопоти на роботі, вдома, стосунках, родині або коханні», про «дорослішання та осягнення того, ким вона є і що їй потрібно на відміну від того, що вона хоче» [18, с. 10]. У центрі роману – пошуки свого «я», сумнівна екзистенція особистості, не доведена до сартрівської нудоти від світу, а «зведена усього тільки до маленького локусу жіночих проблем, що розростаються до загальнолюдських масштабів, адже якщо людина мікрокосм, то і її проблеми є мікрокосмічними» [8, с. 313]. Життєва позиція головної героїні зумовлена бажанням обирати власний шлях згідно зі своїми орієнтирами. Вона намагається поєднати власну феміністичну силу й незалежність із жіночими радощами та спокусами. У життєвих ситуаціях Вівіан балансує між професійними успіхами і власними поразками, між почуттями і відчуттями власного тіла й власної свободи, між феміністичними деклараціями та жіночими правами й можливостями. Її самотній статус підкреслюється гламурним і модним стилем життя, але з патріархальних позицій сприймається як «неправильна» й дефектна соціальна поведінка. Урбаністичний простір Нью-Йорка стає і естетичним феноменом, і територіальним локусом, де проходить випробування особистісна самоідентифікація головної героїні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бехта І. Думка у думці як ендофазна форма мовлення в художній проекції персонажного дискурсу. *Лінгвістика*. 2019. № 1 (40). С. 73–84.
2. Гладкова М. В., Головка Л. Г. Мотив маски в повісті «Ірій» В. Дрозда. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 78. С. 115–119.
3. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: посібник. Київ: Академвидав, 2003. 390 с.
4. Коккоза Г. А. Опис одягу в дискурсивно-прагматичному аспекті (на матеріалі сучасної англійської публіцистики): автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.02.04 – германські мови. Київ, 2011. 20 с.

5. Птуха В. А. Ядерно-периферійна організація концепту ОДЯГ в англійській та українській мовах. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2012. Вип. 6. С. 186–190.
6. Станіславська К. М. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАККиМ, 2016. 352 с.
7. Циганкова З. М. Мовні особливості романів жанру «чикліт». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2017. Вип. 27. Т. 2. С. 140–142.
8. Циховська Е. Д. Роман «Їсти, молитися, кохати» Елізабет Гілберт як твір чік-літ. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 40(2). С. 312–317.
9. Щур О. Чтиво для дівуль. *Тиждень*. 2011. № 46. URL: <https://tyzhden.ua/chtyvo-dlia-divul/>
10. Bartmiński J., Niebrzegowska S. *Profilowanie w języku i w tekście*. Lublin, 1998. 344 s.
11. Bigun O. Yatskiv N. Dialogue Intergénérationnel dans le Roman de Françoise Sagan «Bonjour Tristesse». *Alfred Nobel University Journal of Philology*. 2024. № 1 (27). P. 85–97. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2024-1-27-6>
12. Dreyfus H., Kelly S. *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*. New York: Simon and Schuster, 2011. 272 p.
13. Gilbert E. *City of Girls*. London: Bloomsbury Publishing, 2019. 564 p.
14. Gilbert E. *Committed: A Love Story*. London: Bloomsbury Publishing, 2011. 320 p.
15. Canfield D. In her new novel, Elizabeth Gilbert wants to take away all your troubles: interview. *Entertainment*. URL: <https://ew.com/author-interviews/2019/06/03/elizabeth-gilbert-city-of-girls>
16. *Chick Lit: Postfeminist Fiction* / Eds. by C. Mazza & J. DeShell. Sheffield-Carbondale: FC2, 1995. 205 p.
17. *Chick Lit. New Woman's Fiction* / Eds. by S. Ferris & M. Young. New York-London: Routledge, 2006. 288 p.
18. Mlynowski S., Jacobs F. See Jane Write: A Girl's Guide to Writing chick lit. Philadelphia: Quirk Books, 2006. 191 p.
19. Vice S. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press, 1997. 245 p.
20. Weiss R. London as Melodrama: 19th-Century Popular Theatre and the Myth of the Metropolis. *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*. 2007. Vol. 5. № 2. P. 112–146.

РОЗДІЛ 16

Зоряна ЛАНОВИК, Мар'яна ЛАНОВИК

«НОКТЮРН» БОГДАНА ЛЕПКОГО: ПОЕТИКА «ТЕМНИХ ЧАСІВ» ЗЛАМУ ВІКІВ

Розквіт творчого таланту Б. Лепкого припадає на період зламу століть, що виразно окреслив зміни параметрів і вимірів художнього життя, концепції людини. Нова епоха проголошувала утвердження нових принципів мистецтва, які стали би втіленням нового типу художньої свідомості, відтворенням внутрішньої стихії буття у його історичнійплинності. Тогочасний культурно-історичний простір формувався під впливом ідей дарвінізму, марксизму, фрейдизму, що спричинили відчутні зсуви у свідомості, переосмислення моральних і суспільних цінностей, тому був позначений філософськими пошуками у річищі шопенгауерівського розчарування та песимізму, ніцшеанського трагізму та розпаду. У підсумку О. Шпенглер у відомій праці «Смеркання Заходу» констатував початок розпаду західної цивілізації, завершення історії західного світу. Духовно-психологічну атмосферу кінця XIX – початку XX ст. можна окреслити як відчуження людини від природи і власного роду, відчуженість від віри і Бога, від собі подібних і самої себе. Втрата зв'язку з минулим, хаос теперішнього спричинили невизначеність майбутнього, нечіткість бачення реальності, мінливість меж і кордонів, зміну горизонтів сподівань.

Мистецтво епохи, що отримала назву «зламу віків», фіксувало «переломність» і «надломленість» на різних рівнях – від зламів людської душі до краху гуманістичних ідей людства внаслідок революцій, війн, нового переділу світової карти, згодом – тотальної механізації, автоматизації, урбанізації життя. Увесь трагізм ситуації найгостріше відчували ті літератури, у яких ці настрої були посилені гіркотою втрати надій на можливість подальшого національного самовизначення, крахом національних поривань.

Посилений ритм та драматизм життя уже в останні десятиліття XIX століття дав відчутти митцям необхідність пошуку творчих засобів, які були би співмірні з тими суспільно-історичними процесами, що стрімко розгорталися у культурному просторі Європи. Бачення подальшої ролі мистецтва у світовій історії було надзвичайно різним – від повної герметизації та відокремленості від реальності у декадентстві до намагання зробити з нього глашатая революційних ідей у вульгарному соцреалізмі. Перед тими митцями, які не мали намірів впадати у

крайнощі, постало нелегке завдання: осмислити новоявлену історичну ситуацію та віднайти нові шляхи розвитку культури. Вирішення цього завдання було під силу лише мислителям нового типу – інтегральним особистостям, у яких енциклопедичність знань і непересічна ерудиція вдало поєдналися з філософічністю й багатогранністю світосприйняття, чітко визначеною шкалою індивідуальних та суспільних цінностей. Та складна епоха породила немало таких постатей – філософів, науковців, художників. Б. Лепкий був одним із них. Як людина справді європейського рівня, поряд зі своїми талановитими сучасниками, він означив європейський вектор подальшого розгортання української історії, розвитку українського мистецтва.

Попри відмінності в історичних долях різних країн Європи, неподібність суспільно-культурних ситуацій, у яких опинилися нації, в епоху модернізму, що постала у відповідь на виклик реальності, намітилися спільні параметри у мистецтві в цілому й літературі зокрема. Серед них потужно вирізнялося повернення до засад романтизму, тяжіння до символізму, глибокої психологізації, синтезу мистецтв як намагання відшукати спосіб висловити невимовне, приховане, сокровенне: «На зламі століть митці все більше прагнули до наповнення фрази особливою енергією, експресивним світовідчуттям та світобаченням. І в цьому є помітним активне послуговування здобутками суміжних мистецтв у фіксуванні та інтерпретації найрізноманітніших процесів і станів – поверхневих і глибинних, об'єктивних і суб'єктивних, реальних та ірреальних, осмислюваних свідомістю і породжених підсвідомо <...>» [8, с. 61].

Вказуючи на зв'язок цих пошуків із необхідністю глибше усвідомити власну причетність до надбань минулого як збереження зв'язку віків і поколінь, український дослідник О. Рисак зазначав, що «<...> українська література кінця XIX – початку XX ст., як і література інших народів, розширила аспекти самовираження художника, а нюансуванню палітри цього самовираження великою мірою сприяв процес синтезу мистецтв. Бо до художніх творів, особливо тих, які народжені в епоху великої соціальної напруги, треба підходити не тільки як до закономірного художнього вияву певних ідей, «закодованих» програм, а й як до активного виразу особистісного начала митця» [8, с. 60]. Як вважає дослідник, «<...> митець завдяки цьому повніше розкривається як багатогранна, всебічно обдарована особистість»; більше того, – «крізь призму синтезу мистецтв можна значно повніше охарактеризувати саму постать митця, а через нього – найприкметніші ознаки певної епохи» [8, с. 60].

У межах невеликої розвідки немає можливості ґрунтовно окреслити надзвичайно потужний струмінь синтезу словесного та музичного мистецтв у доробку Б. Лепкого. Ця сторона його творчості у сучасному

літературознавстві уже певною мірою осмислена. Пунктирно намічена ще в передмових М. Ільницького [1] до двотомного видання творів 1991 р. і Ф. Погребенника [7] до двотомника 1997 р., розширена в докторській монографії О. Рисака [8], зокрема в підрозділі «Музика і душа у поетичній спадщині Богдана Лепкого». Тема кореляції літератури та музики у творчому доробку митця як новітньої тенденції художнього мислення письменника на тлі епохи знайшла своє логічне продовження в монографічному дослідженні М. Ткачука [11] «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого», а згодом була значно поглиблена у кандидатській дисертації та монографії Наталії Лупак [6].

Вище названі та інші дослідники поетичної спадщини українського письменника осмислювали музичні вектори його поезики. На ліризм як домінуючий талант визначного сина Поділля вказував М. Ільницький [1]. Ф. Погребенник, вбачаючи у Б. Лепкому «тонкого лірика тужливо-меланхолійного складу», співиця природи, митця, який тяжів до народно-пісенних форм, зазначав, що «<...> домінуючою рисою поезії Лепкого, безумовно є лірична тональність – від ніжного п'яно до енергійного форте, поєднання різних тембрових настроїв – від меланхолійно-мінорних до героїчно-мажорних» [7, с. 13]. О. Рисак звертав увагу на мелодику поетової лірики, насиченість його текстів музичною термінологією, музичні коди, що поступово розгортаються у нових часових площинах, на «поліфонізм у найширшому діапазоні» [8, с. 266]. М. Ткачук аналізував окремі музичні компоненти лірики Б. Лепкого, звертаючи особливу увагу на його ритміку: «Під пером Б. Лепкого ритм став не просто розміром, що структурує текст, а й животною силою, що організовує художній світ, артикулює слова й словосполучення в таємну міць, сигніфікуючи не стільки поняття, скільки слово-образ, слово-символ, спричинений суб'єктивною модальністю, викликаючи додаткові асоціації і зумовлюючи багатозначність та прихований смисл картини світу. Словом, витворювалася символістська естетична концепція дійсності, той еффонічно-емоційний «полон», в який потрапляє реципієнт завдяки мелодійності вірша, особливого музичного візерунку» [11, с. 31–32]. Простежуючи джерела музичності у творчості Б. Лепкого, музичні складники художньо-образної структури, вибудовуючи цілісну музичну концепцію його творчості, Наталія Лупак констатувала, що індивідуальна манера митця «викристалізовувалася під домінуючим тяжінням письменника до музичності, що проймає його художній світ» [6, с. 99]; відтак – «Б. Лепкий творив власну оригінальну художню систему, в якій поєднувалася рельєфність імпресіоністської стилістики з символістським прагненням “омузичити все”» [6, с. 112].

Сугестивна лірика Б. Лепкого-поета наскрізь маркована символістською таємничістю, багатозначністю, «орнаменталізмом», мелодикою вірша. На ній була та печать «аристократизму духу», яка вирізняла європейських поетів-символістів, представників нового світобачення. Саме ці маркери, зокрема синтез мистецтв у його творчості, суголосність із європейськими геніями епохи, виводили художні твори Б. Лепкого у ранг «високої літератури»: «Відвертий естетизм, містичні настанови символізму, багатозначність образу, меланхолійні настрої, візійне осягання містичних світів, у просторі яких відпочиває душа ліричного героя, символістське музикальне сприйняття твору окреслювали фігуру Богдана Лепкого як елітного поета, в якого метафори будуються через несподівані зближення, образи – через витончені асоціації й символи» [11, с. 38]. М. Ткачук підсумовував: «Відштовхуючись від ідеалу Вагнера про синтез мистецтв і роль музики в світобудові, Богдан Лепкий у своїй візії світу особливу увагу надавав музиці» [11, с. 66], що дало йому змогу озвучувати поетичні теми (на рівні фонетичних подібностей, евфонії, звуконаслідувань), відкривати «таємний сенс світу в його творчому, музичному сприйнятті».

Мета запропонованого дослідження – виявити, у контексті висновків попередніх напрацювань щодо музичного струменю у поетичні спадщині митця, глибинну закономірність у зверненні Б. Лепкого до жанру ноктюрну як певного культурно-історичного коду епохи; визначити й проаналізувати жанрові особливості літературного ноктюрну у його зв'язку з музикою і малярством в інтермедіальних проєкціях міжмистецьких перекодувань смислових площин і глибинних наджанрових конотацій, що творять надскладну гру глибинних сенсів.

Ноктюрн (франц. nocturne від лат. nocturnus / італ. notturno буквально «нічний» [5, с. 133]) у процесі власного становлення і модифікацій зафіксував дух кожної епохи, яка ставала новим етапом у розвитку жанру. Уважається, що поняття ноктюрну існувало уже в XVII ст. як означення живописного нічного пейзажу, утім асоціюється здебільшого зі сферою музики. Викристалізувавшись у XVIII ст. із вишуканої серенадної музики В. А. Моцарта та М. Гайдна (брата Й. Гайдна), уже на початку XIX ст. ноктюрн постав окремим жанром у творчості Дж. Фільда, «нічні» фортеп'янні п'єси якого у 1814 р. уперше видані з авторською назвою «Ноктюрнів». Однак цей жанр недовго зберігав риси салонної невимушеності, ліризму, мрійливої споглядальності, умиротворення, рефлексій, нав'язних нічної тишею, нічними образами (цю традицію частково ще підтримували химерні й вишукані романтичні твори Р. Шумана), у яких картини нічної природи стають мовби продовженням емоційної настроєвості. Уже у Ф. Шопена,

на долю якого випало пройти численні випробування, – від серйозних проблем зі здоров'ям до вимушеного вигнання, важкої ностальгії та психологічних криз, коли, перебуваючи за кордоном, польський митець отримував повідомлення з батьківщини про те, що національно-визвольне повстання 1830-1831 р., з учасниками якого він був тісно пов'язаний, потоплено в крові, що його місто спустошене, передмістя зруйновані, а його рояль солдати російської царської армії у знак помсти викинули з вікна четвертого поверху палацу Замоїських на бруківку – змінилися жанрові параметри ноктюрну. Його ноктюрни (1827–1846 рр.) – це вже не роздуми серед нічної тиші, а глибока драма людського існування, помножена на трагедію митця й розпач патріота, крах ілюзій, неможливість повернення на батьківщину і глибока туга за нею (до безпрецедентного заповіту після його смерті повернути серце у Польщу). У подальшому розвитку тематизм ноктюрнів був пов'язаний із втіленням багатства емоцій, мовби розлитих у широкому просторі, однак зберігав цю «Шопенівську печать», фіксуючи «тіньові» сторони душі, тяжіння до романтичного світочуття з його закоріненістю у пласти містицизму й трансценденталізму.

Під впливом музики ноктюрн у різних проявах поставав у живописі й літературі, де він зберігав усе багатство палітри сенсів і нашарувань минулого.

В українській культурній традиції цей жанр пройшов усі етапи становлення та розвитку. Закорінений в усну пісенну творчість ліричної серенадної пісні (інколи авторської, як-от: «Ніч яка, Господи, місячна, зоряна» М. Старицького, «Міяць на небі, зіроньки сяють»), ноктюрн згодом запозичує нові риси. Услід за європейськими романтиками, які проголосили культ ночі, марення, сновидінь, місячного сяйва, створюючи класичні ноктюрнові картини в музиці, живописі, літературі, українські романтики перейняли ці естетико-філософські настанови, увиразнивши їх елементами національного колориту.

Значна частина поетичних ноктюрнів українських романтиків – це класичні ліричні пейзажні замальовки елегійної настроєвості, де меланхолійні мотиви проминання юності, спогади про колишні роки, натхнені почуттям зачарування красою української ночі. Такими є однойменні російськомовні поезії М. Маркевича та А. Метлинського «Украинские ночи», «Весенняя ночь» О. Афанасьєва-Чужбинського, а також низка українськомовних поезій (М. Шашкевича «Сумрак вечірній», А. Метлинського «Ніч», «Що діється на небесах» та ін. [12]). Здебільшого це – ідилічні картини, подекуди з любовно-еротичними вкрапленнями (М. Маркевич «Украинские ночи»). Вершинним зразком цього жанрового різновиду можна вважати пролог «Рече та стогне Дніпр

широкий» до поеми Т. Шевченка «Причинна», що найбільш суголосний із європейською традицією романтичного нічного пейзажу, зокрема з мотивами бурі, містики місячної ночі, демонічними алюзіями («Ще треті півні не співали»).

Умовно другу групу становлять поезії, у яких переважають цвинтарні мотиви, філософські роздуми про трагічну долю української нації, пейзажні замальовки козацьких могил і занедбаних кладовищ. Звичайно, першість тут належить А. Метлинському, який псевдонімом Амвросій Могила акцентував власну ідейно-тематичну домінанту. Його твори «Кладовище», «Козацька могила», а також суголосні з ними поезії М. Костомарова «Полтавська могила», «Могила», О. Афанасьєва-Чужбинського «Могила» та ін. є зразками другого типу ноктюрнового мислення, де звична мелодійність ліризму мажорного звучання поступається місцем мінорній тональності, наснажений глибоким драматизмом, мотивами смерті, відчаю, забуття, містичними вкрапленнями (наприклад, мотив виходу померлих із могил) та ін. Уже в цих творах присутні риси, які згодом розвинули українські неоромантики і символісти у змалюванні містичних, фантазмагоричних нічних картин, де елементи забутої історії постають у формі марення-сновидіння чи пророчого видіння, а мотив «розтривожених» могил межує з темою мертвого безпробудного сну нащадків українських козаків.

Паралельно з літературною традицією жанр ноктюрну утверджувався у живописі. Тут найбільшим надбанням української культури стали полотна видатного українського пейзажиста грецького походження А. Куїнджі (1842-1910). Частково він перейняв традицію І. Айвазовського (1817-1900), у якого поряд із класичними нічними мариністичними пейзажами з назвами «Буря на морі вночі» чи «Буря на морі у місячну ніч», «Місячна доріжка», «Місячна ніч», «Нічний пейзаж» (з такими назвами в І. Айвазовського є по кілька, а то й кільканадцять картин), а також «Вид Константинополя у місячному світлі» (1846), «Вид на Везувій у місячну ніч» (1858), «Вид Одеси у місячну ніч» (1846, 1855), «Гурзуф вночі» (1862), «Схід місяця у Феодосії» (1892) та подібні, є низка полотен на українську тематику: «Чумаки відпочивають» (1885), «Валка чумаків» (1862), «Український пейзаж з чумаками при місяці» (1869) та ін.

А. Куїнджі розгорнув тематику української ночі у творах «Місячна ніч на Дніпрі» (1880), «Українська ніч» (1886), «Ніч в Криму» (1900-1905), «Нічне» (1905-1908) та ін. Його полотна продовжують лірично-меланхолійну настроєвість елегійної поезії українських романтиків. Без особливого драматизму, нагнітання емоційної напруги, А. Куїнджі створює класичні ноктюрни, міжмистецькими перегуками до яких будуть радше ноктюрни Дж. Філда, аніж Ф. Шопена. Тут дається в знаки його тяжіння до імпресіоністичної, а не романтичної традиції: основна настанова

його письма – не власне емоція, а опосередковане гармонійним сприйняттям емоційне враження, тому його ноктюрни (як і українські ноктюрни І. Айвазовського) – ноктюрни-ідилії, ноктюрни-елегії.

Така традиція у змалюванні українського нічного пейзажу різними мистецькими засобами зберігалася аж до кінця XIX ст., і в епоху *fin de siecle* продовжилася та набула нових мотивів і форм вираження. У період переходу української літератури на нові модерністські обрії жанр ноктюрну найяскравіше представлений у творчості тих письменників, чия творчість найбільше виявляла зв'язок зі суміжними видами мистецтва. Передусім це стосується доробку І. Франка, який уперше в нашому літературознавстві обґрунтував засади міжмистецької взаємодії у трактаті «Із секретів поетичної творчости» (опублікованому 1898 р. у «Літературно-науковому віснику»). У підрозділі «Поезія і музика» автор вказав основні риси, що споріднюють та віддаляють ці види мистецтва: «Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б'є переважно на наш н а с т р і й, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення, доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, – звісно, не виключаючи й моментальних настроїв» [13, с. 86].

Прикметно, що, аналіз музичних образів у поезії І. Франко розпочинає з «уступу» Шевченкової «Причинної», визнаючи його показовим прикладом музичності у ліриці. Окреслюючи специфіку «слухових образів», автор вказує на «чисто музикальні ефекти», «доступні для чисто музикального трактування» [13, с. 87]. Подібні музичні засоби І. Франко використовує й у власній поезії, зокрема у творах, які ми можемо класифікувати як поетичні ноктюрни.

Уперше найвиразніше його ноктюрнове мислення вияскравилося у циклі «Нічні думи» (1882). Зазначений у заголовку жанр думи вказує на загалом складну філософську настроєвість циклу, найбільш концентровано висловлену у третій частині:

Світ дрімає. Блідолиций
Місяць задрімав над ним, –
Знать, замкнули в небі двері
І поснулося святим.

Тож все горе світове,
Що від сонних уткло,
На мою безсонну душу
Мов горою налягло [14, с.47].

У наступних циклах і збірках «нічна лірика» І. Франка щоразу набуває темніших тонів, мотивів страху, жаху, болю, туги, відчаю, а також демонічних алюзій та фантазмагоричних сновидінь. Показовими тут є поезії «Надходить ніч. Боюсь я тої ночі» (із третього жмутку «Зів'ялого листя», 1896), «Ніч. Довкола тихо, мертво» («Із днів журби», 1900), «Крик серед півночі в якімсь глухім околі» («На старі теми», 1902), «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє» («Із книги Кааф», 1902) та ін. Уже в цих поезіях нічна пора стає втіленням мотиву Страшного суду за все скоєне і невиконане у денну пору, тому ніч уособлює не час душевного спокою, спочинку, а смерть, тягар вини і кари.

Зовсім інша настроєвість ноктюрнової поезії Лесі Українки. Її початком можна вважати цикл «Сім струн» (1893), де, очевидно, уперше в українській літературі вживається термін «ноктюрн» стосовно поетичного твору – «La (Nocturno)». Це – виразно ліричний вірш із провідним мотивом гармонії людської душі і природи:

...Ще маревом легким над нами витас
Блакитна весняная мрія,
А в серці розкішно цвіте-процвітає
Злотистая квітка – надія...

...Там яснії зорі і тихії квіти
Єднаються в дивній розмові,
Там стиха шепочуть зеленії віти,
Там гімни лунають любові... [4, с. 33].

Подібна настроєвість продовжується у циклі «Зоряне небо», хоча у ньому вже з'являються глибші філософські роздуми, властиве для подальшої лірики Лесі Українки протиставлення світла і темряви, а також мотиви самотності:

...Крізь темноту самотно зорить
Одинокая зірка ясная,
Її промінь так гордо горить,
Не страшна їй темнота нічна!

Гордий промінь в тієї зорі,
Та в нім туга палає огниста
І сіяє та зірка вгорі,
Мов велика сльоза промениста.

Чи над людьми та зірка сумна
Променистими слізьми ридає?
Чи того, що самотна вона
По безмірнім просторі блукає?.. [4, с. 37].

Суголосними є й інші нічні пейзажі Лесі Українки, хоча чимдалі в них увиразнюються мотиви смутку і самотності, нерозділеного кохання («Сон літньої ночі», «Нічка тиха і темна була», «То була тиха ніч чарівниця»):

То була тиха ніч чарівниця,
Покривалом спокійним, широким
Простелилась вона над селом,
Прокидалася край неба зірниця,
Мов над озером тихим, глибоким
Лебідь сплескував білим крилом... [4, с. 88].

Своєрідно жанр ноктюрну трансформується в циклі «Кримські спогади» (1893). Показовими тут є дві замальовки «Безсонна ніч» і «На човні», багато в чому споріднені з кримськими нічними пейзажами І. Айвазовського і А. Куїнджі: зоряна ніч, шум моря, місячне сяйво, блиск хвиль, самотній човен і відблиски щогл кораблів удалині. Ці зорові образи зі слуховими (шум моря і хлюпання хвиль) створюють атмосферу душевного спокою: «Тихе море спокою навчило / Невгамовнеє серце моє» [4, с. 75]. Своєрідні південні нічні пейзажі з'являються в циклі «Весна в Єгипті» (1909), – у жанрі ноктюрну витримана поезія «Вітряна ніч». Є у доробку Лесі Українки і ноктюрни з цвинтарними мотивами, зокрема поезії «Пісні з кладовища» (1905).

Наступним етапом у розробці ноктюрну став модернізм. З його настановою на сугестію, експресію, діонісійство, цей жанр набув нових проявів і мистецьких граней. У літературному просторі першими перейняли європейську традицію модерної літературної музичності молодомузівці. У їхній творчості вповні оприсутнені вже існуючі жанрові і тематичні різновиди ноктюрну, які водночас набули нових, раніше не виявлених рис художньої образності та музичності.

У доробку всіх молодомузівців є зразки жанру ноктюрну. Передусім це традиційні ліричні пейзажі місячної ночі з мотивами нерозділеного кохання чи меланхолійною ностальгією за минулим. Найбільше таких творів у П. Карманського: «Як тиха ніч пов'є долину», «Ніч», «Ніч місто саваном накрила», «В осінні ночі, темні і холодні», «Коли часом в ночі здійме тебе тривога», «Всю ніч висовує мохнаті лаби». Поодинокі приклади трапляються у В. Пачовського («Пахла ясна ніч маєва»), С. Чарнецького («Ніч осіння гуляє»), С. Твердохліба («Зорі

меркнуть»), О. Луцького («Темна ніч над бором ходить», «Спокійна ясна ніч. З верхів...»). Однак у кожного з них є зразки цілком унікальних творів ноктюрнової тематики. У В. Пачовського помітне тяжіння до живописного ноктюрну. У дусі І. Айвазовського та А. Куїнджі написана поезія «В Рів'єра ді Гарда місячна ніч», яка вражає візуалізацією образів і створює у читачів настрій споглядання мариністичного пейзажу:

В Рів'єра ді Гарда місячна ніч
Красується ясно у блисках,
Горить срібне плесо мірадами зір
І плеще в брильянтових присках.

На березі тихо. Спустила до хвиль
Верба пулосоннії віти,
З лампадів між рожами сипле світіль,
Ми граємся в хвилях, як діти... [9, с. 364].

С. Чарнецький навпаки виявляє виразне тяжіння до музичності. У нього є «Місячна соната», «Баркарола», «Соната», «Прелюдія», «Пісня Сольвейги» та ін. Найцікавіші приклади його омузичненої лірики – твори з циклу «Відзвуки» (3 мотивів Шопена). Серед поезій циклу, кожна з яких присвячена конкретному твору Ф. Шопена, є два ноктюрни: «Ноктюрн es-dur» і «Ноктюрн d-moll», які відтворюють настроєві картини, навіяні мелодіями Шопенових ноктюрнів.

Особливою філософською глибиною вирізняється твір С. Твердохліба «Nocturno» із циклу «Ікарів плач», присвячений артистові-малюванню Юліанові Панькевичеві. Тут традиційний нічний пейзаж приховує містичну картину з життя ельфів, які щонаочі збирають діаманти і перли людських сліз, пролитих удень, а з настанням ранку знову виходять люди у лахмітті орати ниву, поливаючи її сльозами. Так красива легенда стає метафорою творчості, яка перетворює важкі будні у казковий світ мистецтва.

Але найяскравіше ноктюрнова образність і тематика представлені у творчості Б. Лепкого. Окрім звичайних ліричних нічних пейзажів «Ніч над Черемошем», «Люблю я тиху ніч...», «Місячна ніч», написаних переважно в ранній період творчості, у письменника є зразки і художньо-малювальських, і музичних ноктюрнів. Саме в цьому жанрі Лепкий-лірик найбільше розкривається як модерніст із виразним тяжінням до містичної символіки, психологічної, експресивності письма із вкрапленнями сюрреалістичної образності.

Прикладами «музичного» ноктюрну є поезії з циклу «Миколі Лисенкові». Він складається із трьох частин, кожній з яких притаманна інша тональність і ритм: перша частина в мінорному ключі із ледь

відчутним мотивом настання світла ранкової зорі:

Застогніть старі могили,
Серед ночі на розстаю!
Відгукнися, рідний краю,
Звуком радості і сили! [3, с. 199].

Друга частина вкрай драматична, звучить «громами чорних хмар» і «гомоном віщих слів в пустелі». У третій частині мінорна тональність змінюється мажорною, утверджується перемога світла над темрявою, життя над смертю:

Минеться ніч, розвієсь тьма,
Проснись чорний сон.
Настане день! Життя, весна
Загляне до вікон.
Та нім мине недолі час,
Нім щастя зацвітуть квітки, –
О пісне! – не кидай ти нас,
Дзвени, дзвени, дзвени! [3, с. 201].

Показовий зразок малярського ноктюру – твір «Острів смерті» (до образу Бекліна), що фактично постає словесним втіленням однойменної картини швейцарського художника А. Бекліна (1827–1901). Попри те, що в А. Бекліна є й інші ноктюрнові полотна (зокрема, «Руїни будівлі в Келлі», «Каплиця» та ін.), картина «Острів мертвих», яка існує у щонайменше п'яти варіантах (1880-1886), здійснила значний вплив на європейських митців епохи. Найбільше ноктюрновою є найпізніша версія 1886 р., яка на сьогодні зберігається у Музеї образотворчих мистецтв у Ляйпцігу: це виразно романтичний пейзаж із темним передгрозовим небом, кам'яний острів-цвинтар із традиційними для європейських кладовищ столітніми кипарисами, у дусі античної міфології пором із перевізником (можливо, Хароном), який довозить до місця вічного спочинку ще один гріб:

...Серед моря скала,
Чорний ліс там росте;
Хто терпів за життя,
Най собі відпічне...

...Тихо, тихо кругом,
На скалі смерті храм, –
Одинокий пором
Доїжджає до брам [3, с. 165].

Цікаво, що поряд із поетичною версією картини існує й музична – симфонічна поема С. Рахманінова «Острів мертвих», теж натхнена

твором А. Бекліна.

Така ж зображальність із вкрай драматичною ідейною насаженістю властива й поезії М. Рудницького «На цвинтарі в Ментоні», де «серпанок кольорів», «тіні кипарисів», «різьба сніжних гір, променем мережаних» творять «малюнок, з золотих рамок навішених над містом» [9, с. 652]. Тут цвинтарні мотиви підсилені античною символікою, а мотиви умирання і життя як вічного сну породжені тим, що, як зазначає у примітках сам автор, завдяки своєму унікальному клімату, Ментона на французькій Рів'єрі стала місцем, куди з'їжджалися хворі з усього світу, а тому все місто сприймалося як цвинтар над морем.

Зразком малярського ноктюрну є й поезія Б. Лепкого «Осіньна ніч на селі». І хоча автор визначає жанр поезії як «малюнок», це не просто пейзаж, а символічна картина духовної темряви, де ніч хижою чорнокрилою птицею закриває «останній кляпоть неба», каменем лягає на землю, гасить останній каганець і починається «володіння» духовного сну. Зорова картина доповнюється зловіщими звуками:

Заснуло все. Часом лиш пес завис
Або сова зловіщо заскиглить.
Осіnnій дощ на церкві баню мис,
І хрест на цвинтарі скрипить [3, с. 63].

Образи кладовищ є й в інших поезіях Б. Лепкого. Продовжуючи традицію українських романтиків, він вкладає в цей образ мотив духовної смерті народу, віками катованого і пригнобленого поневолювачами:

Завзялась вража хлань,
Щоб люд з землі змести,
Куди лиш не поглянь:
Хрести, хрести, хрести! («Вночі» [3, с. 220]).

Ці мотиви супроводжуються закликом до духовного пробудження, воскресіння:

Вставай, вставай, вставай!
Не час тепер на сон,
Мов рана, рідний край,
Мов зойк один і стон.

Тут прочитується алюзія на слова із Послання Апостола Павла до Ефесян: «Сплячий, вставай, і воскресни із мертвих, – і Христос освітить тебе!» (Еф.5:14).

Такі драматичні нічні полотна суголосні з ноктюрнами Ф. Шопена: у них звучить біль за долю народу, постають страшні картини людського горя. Чимдалі наростають мотиви болю, страждання, смерті «і привиди лізуть на очі». З Шевченківським надриком Б. Лепкий малює ряд гротескних картин у поезії «Не люблю осінньої ночі»: на тлі

нічного дощового осіннього пейзажу з'являються образи потопельниці, яка іде до замерзлої голодної дитини; причинної, яку люди називають повією; нещасних дітей, яких «доля толочить, як квіти»; самотної пташини, яка, тріпочучи крильми, гине від зимового холоду.

Продовжує цю тематику написана у Шевченковому ключі поезія «Сповідь землі». Вона починається звичайним пейзажем:

Погасло сонце. Світ померк,
Ніч звільна наступає.
Вже непрозорий сірий смерк
Всю землю обнімає [3, с. 166].

На тлі цього пейзажу розгортається нічна фантазмагорична драма-сповідь усього, що є на землі:

І починається нічна
Хрестів і піль розмова,
І сповідаються поля,
А слухає діброва [3, с. 166].

Після сповіді полів, що «від тисяч літ людей живими жерли» сповідається вода, «що літом на поля ішла / як смертоносна туча», сповідаються ліси, «що людям не в хосен росли / а тільки для їх згуби». Кожна сповідь переривається рефреном:

А люди роблять ніч та день,
А піт все ллється, ллється,
А смерть рубає їх упень,
А доля з них сміється [3, с. 166].

Кульмінацією стає сповідь старих могил, яку слухає «німа смерть»: вони стогнуть, бо не мають спокою через муки і «потолочення надій» борців за свободу, які даремно вмирили, «не дочекавшись долі». У цій кульмінаційній точці повторений кілька разів рефрен змінюється на значно трагічніший:

А нарід б'ється ніч та день,
А кров все ллється, ллється,
А смерть його рубає впень,
А доля лиш сміється [3, с. 168].
Завершується твір сповіддю самого поета:
Така ніч сірих наших піль
Мене на світ родила,
І весь мій смуток, весь мій біль
На серце положила [3, с. 169].

Прикметно, що цей твір був написаний на батьківщині Ф. Шопена, у Кракові 1902 р. Ще трагічніші мотиви звучать у наступних ноктюрнах Б. Лепкого, створених після поразки українських визвольних змагань

1917-1920 рр. («Вночі», «Ніч як день», обидва 1917 р.):

Ніч – як день; день – як ніч.

Пекольна річ, пекольна річ!

Ступиш – гріб, глянеш – кров!

А де ж любов? А де ж любов?

Вчора бій, нині бій,

про мир й не мрій, про мир й не мрій...

В хмарах смерть, в хвилях смерть –

Налита чаша горя вщерть... [3, с. 224].

Вершинним втіленням Шопенівської стилістики в літературному тексті є поема Б. Лепкого «Ноктюрн», яку дослідники називали «поемою-плачем», «поемою-ораторією». «Ніколи ще талант поета не піднімався до такої сили у вираженні трагізму народної долі, в поєднанні конкретних сцен з висотою філософського узагальнення» [1, с. 15]. Кожна із п'яти частин має свою тональність, ритмомелодику, настроєвість. Перша, «Дванадцять старців», є своєрідним «заспівом» у душі ранніх українських романтиків, де центральним були образи старих кобзарів / козаків, які співали на могилах, оплакуючи історичну несправедливість трагедії українського народу:

Дванадцять старців,

Їм вітер розвіяв волосся,

Встають із гробів,

Йдуть полем і сумно голосять:

О, горе нам, горе! О, горе! [3, с. 238].

Мотив постання з гробу, властивий для українського романтичного мислення, підкреслював думку про те, що, коли вже немає кому відстоювати державницькі інтереси України, мертві встають із гробів, щоби довершити почату справу. Але в Б. Лепкого він набуває не просто трагедійного, а апокаліптичного звучання, стає втіленням ідеї наближення Страшного суду: «Судний день іде, / Вже мерці в гробах іздриглися» [3, с. 239]. У цій частині немає жодного мажорного акорду, жодної надії на волю: «Світ збожеволів, / Поріжуться, поріжуть народи. / О, горе нам, горе! О, горе!»». У цей період, після Першої світової війни, мотиви Апокаліпсису властиві для усіх європейських літератур. В українській літературі вони були підсилені втратою надії на здобуття незалежності та державності. Звідси лейтмотив життя-плачу, життя-божевілля.

Дванадцять старців передусім втілюють трагедію минулих поколінь, несправджені надії доби козаччини і гетьманщини. Наступна

частина, «Дванадцять жінок», сповідальний плач українських жінок усіх поколінь, які століттями ховали своїх убитих чоловіків і синів, тяжко працювали («собойо орали»), щоб прогодувати сиріт, ставали свідками сцен знущання над їхніми дітьми. Не випадково епіграф до цієї частини взято зі «Слова о полку Ігоревім»: «Жени рускія всплакаша ся». Поет утверджує думку, що, допоки Україна не буде вільною, плач – це довічна доля українських жінок, покоління яких у скорботі проходять повз цвинтарні ворота у терновому вінку «з крові, сліз і з болота». Світову тугу за убитими підсилює наскрізна епіфора «О, Пречиста!», яка підносить цей мотив до реєстру всесвітньої скорботи, набуває церковного звучання. Це не тільки молитовний рефрен-звертання до Пречистої про заступництво і допомогу. У народній творчості поширеним був паралелізм образів Пречистої Діви Марії та кожної української жінки, що втратила свого єдиного сина на війні. За силою патетичного звучання ця частина суголосна із поемою П. Тичини «Скорбна мати», написаною в той самий час (1918 р.). У них спільна народнопісенна основа, хоча в П. Тичини більше гіркої іронії:

Поглянула – скрізь тихо.
Чийсь труп в житах чорніє...
Спросоння колосочки:
Ой, радуйся, Маріє! [10, с. 29].

Третя частина, «Дванадцять сиріт», логічно продовжує тему дванадцяти жінок. Сироти-діти – це метафора безнадії майбутнього покоління, яке змалку пережило жахи війни, голоду, хвороб, знущань, розпусти: «Татуньо пішли / Отечество й віру спасати, / Мамуню взяли / Опівночі п'яні солдати» [3, с. 242]. Б. Лепкий з розпачем говорить, що цілі покоління українців попри фанатичне прагнення нації здобувати освіту, де наука возводилася в культ, не мали можливості вчитися, а проходили школу життя, жорстоку і страшну:

Ми в школі були,
Як вдарили в школу гранати,
Вчительку взяли
Й повели її катувати.
Ой леле, ой леле, ой ле...

А ми по лісах
З бездомними псами тинялись,
Ми бачили в снах,
Чекали його й не діждались.
Ой леле, ой леле, ой ле...

Рядок «Чекали його й не діждались» разом із рядком «І згинули всі

до одного» не залишають жодного просвітку для надії на сподівану волю: українці сиротами ідуть по світу, «голодні і голі» несуть «на вічності шлях» велику кривду і біль.

«Дванадцять їздців» – це – глас вопіючого в пустині:

Дванадцять їздців

В опівнічну їде годину,

Розпачливий спів

Лунає на всю Україну.

Гей-га! Гей-га! Гей-га!.. [З, с. 244].

Видіння дванадцяти вершників опівнічної пори з біблійним епіграфом набуває найбільш апокаліптичного значення, але не у величчі вселенської битви між добром і злом, а в хаосі і нищості реальної земної війни. Ця частина найбільш контрверсійна, наповнена несподіваними контрастами. Величний спів, який долинає в нічній далині як спів визвольної армії, набуває саркастичного звучання на тлі описів побуту і жахливих реалій війни: навколо спрага і голод, тиф, грип, червінка, сині трупи, які гаками волочать на купу і ховають, як псів. І все-таки величним є останній акорд частини:

Кривавий цей шлях,

Кривава до волі дорога,

Ми сльози в очах,

Ми кривду несем аж до Бога! [З, с. 245].

Завершальна частина поеми, «Дванадцять борців», найбільше трагічна. Вона малює страшну картину безконечної загибелі українців, які не знають перепочинку між війнами, революціями, битвами:

За боєм бій,

На тілі щораз нові рани.

Цінний погній

Дали ми тобі, краю коханий.

О славо, кривавая славо! [З, с. 246].

Рефрен «О славо, кривавая славо!» суголосно з образами старечої заплаканої непритомної матері, убитого і непохованого батька, зраних стрільців, які з трупів здирають шмати, щоби перев'язати криваві рани, звучить похоронним маршем усьому народу, але це не велична процесія слави і вічного спочинку, а трагічний наспів над даремно загиблими і над втраченими ілюзіями. Остання строфа – дисонуючий завершальний акорд, повний розпачу і трагічної іронії:

– І не мали ми

Чим гасити жаги степової,

Хіба лиш слізьми,

Хіба думкою, що ми герої.

О славо, кєрваває славо! [3, с. 247].

Такі суперечливі почуття переживав не тільки Б. Лепкий, а всі учасники національно-визвольних змагань, які, втративши близьких родичів і бойових побратимів, домівки і батьківщину, опинилися на чужині бездомними сиротами без майбутнього, без своєї держави.

«Ноктюрн» Б. Лепкого – це поема-реквієм над трагічною долею народу, десятків поколінь, які жили і вмирали, не дочекавшись сподіваної волі. Він найбільше співзвучний із Шопенівськими ноктюрнами, які подекуди переходять у похоронні марші і передають глибину розпачу митця-патріота над віковою трагедією нації. Такі твори з'являються тільки у культурі поневолених народів і тільки в часи найважчих випробувань. Не випадково В. Сімович порівнював «Ноктюрн» Б. Лепкого із поемою «Дзяди» А. Міцкевича: написані в подібних історичних обставинах, вони однаковою мірою з романтичним надривом відтворюють нестерпний розпач великої нації.

У цьому творі Б. Лепкий найбільше виявився як неоромантик і символіст. Його поема – яскравий зразок діонісійської творчості. Сам письменник у примітках до книги «Писання. Т.1» зізнавався: «Зав'язком образу української мартирології став сон: дванадцять дітей-сиріт. Через аналогію насунулися мені образи дванадцятьох їздців і другі» [3, с. 839]. Навіяна сном поема набуває рис біблійних апокаліптичних пророцтв, де патетика пророчих слів межує із оніричними візіями і профетичними видіннями. Риторика цих пророцтв – це не високопоетична мова Ісайї, а радше «Плач Єремії», гіркий і безнадійний. Пророк розуміє страшну криваву драму історії, її одвічну несправедливість, сам був учасником подій і намагався зарадити її трагічному фіналу, але тепер безпомічний щось змінити в безвихідній ситуації, що склалася, і може тільки оплакувати долю своєї нації. У картинах змалювання екзистенційної драми історичного буття українців Б. Лепкий вдається до експресіоністської поетики, відтворює жахливі воєнні реалії, пропущені крізь сприйняття гіпертрофованої людської психіки, виснаженої безперервними боями, фізичними і душевними ранами. «На обличчі України лежить печаль фатальності страшного світу війни, жахливих жнив, рік крові, гуркоту гармат, печать того, чому не можна запобігти, що приречене на загибель і відплату. Україна поета стоїть під знаком трагедії, стає символом висхідного діонісизму, втіленням якоїсь поруйнованої, ірраціональної світової душі...Це його святиня і руїна» [11, с. 72].

Поетикою і символікою образів «Ноктюрн» наближається до усної народної творчості: народнописенні рефрени зближають його з думами, героїчним епосом, який теж здебільшого був мінорно-розпачливим, з плачами і похоронними голосіннями. Можна простежити й перегуки з

творами давньої літератури – з церковними гімнами, «Треносом» М. Смотрицького, із поширеним жанром «Ляменту», який теж мав біблійні корені. Тут є й ознаки середньовічних містерій, і цим поема Б. Лепкого суголосна з містерією Т. Шевченка «Великий льох»: плачі-сповіді дванадцятьох жінок риторикою і поетикою подібні до сповідей трьох душ в Кобзаревій поемі, а в образі дванадцяти старців прочитується алюзія на Шевченкових лірників, які хотіли співати про Богдана, а стали провісниками горя. У Т. Шевченка символічним є число три, у Б. Лепкого – дванадцять, символ повноти праведних (у Біблії – дванадцять племен Божого народу, дванадцять святих Старого Заповіту, дванадцять апостолів Ісуса Христа, також в Апокаліпсисі – дванадцять тисяч попечатаних з кожного племені (Об.7:4-8.), дванадцять брам Божого Міста, що відповідає дванадцятьом брамам земного Єрусалиму (Об.21:12), дванадцять Ангелів у Божому Царстві та ін.). Символічними є й інші образи, які коренями сягають міфопоетичного мислення українців: це архетипи матері-України, рідної хати, хреста, могили, тернового вінка, хоругви, плуга, чайки, вітру, поля, шляху та ін. Таким чином, рівнем філософського узагальнення і силою емоційної напруги «Ноктюрн» Б. Лепкого стає в один ряд із вершинними зразками української літератури, давньої і нової, героїчної і мартирологічної.

«Ноктюрн» Б. Лепкого увібрав у себе нюанси українських авторів-попередників, однак силою поетичної експресії він безумовно тяжіє саме до Шопенівської семантики. У долі обох митців багато подібного: шляхетне походження, аристократизм і благородство духу, ціннісні орієнтації на високе мистецтво, водночас – вразливість і багатогранність авторських натур, драматизм і трагічність долі. Б. Лепкому, як і свого часу Ф. Шопену, довелося втікати з рідної землі, отримувати із батьківщини вістки про поразки своїх побратимів у національній боротьбі, про спалені й спустошені села, вбивства дітей, згодом, влітку 1917 р. під час зустрічі з братом-січовиком Левом стати на подвір'ї спустошеної батьківської оселі.

Дух музики Ф. Шопена супроводжував українського письменника упродовж усього життя. Про те, що він з дитинства відчував особливу любов до творів Ф. Шопена Лев Лепкий згадує у мемуарах «На маргінесі “Казки могого життя”», що вважається завершальною частиною відомої повісті його старшого брата. Найбільше до цього долучилася тітка письменника Дарія Глібовицька – піаністка, вчителька музики в перемиському «Інституті для дівчат» [2, с. 349]. Дух Ф. Шопена був невід'ємним складником емігрантських років життя Б. Лепкого, зокрема середовища «Молодої Польщі» з її орієнтаціями на європеїзм та національну самобутність. В одній із пізніх поезій про роль та долю

митця «Не доторкаймо ран» знову ж таки не випадково постає ім'я Ф. Шопена: «Обої сірі, чорний фортеп'ян, / І на клавішах довгі білі пальці. / Шумить, як буря, звуків гураган, / Шопенові прелюди, скерца, вальці» [3, с. 322]. Однак, ворожий меч ударив по клавіатурі й музика переривається на незакінченому, роздвоєному акорді; «чиюсь домовину замкнули ключем», «безсило руки впали на клавіші...» і незавершена музика стає невеликою раною, болем, в якому лише Бог може дати розраду.

Співмірність долі та світоглядна спорідненість українського та польського митців проєктуються на суголосність авторських тем, мотивів та настроїв: філософічність, емоційна проникливість, сум за батьківщиною, від якої їх замолоду відірвала доля, туга за рідним краєм, трагедія власного народу, героїзм і драматизм, патетичність, мінорність, меланхолійність, благоговійність, елегійні настрої безнадії, печалі та страдництва, живописна пейзажність як продовження внутрішнього стану персонажа, народна пісенність, трагічність передчуттів та пророчих осяянь, необхідність збереження національної пам'яті як життєдайного коду культури, які поєднуються з есхатологізмом та катастрофізмом світобачення. Глибокомірна й багатогранна творчість обох талановитих авторів сягає високого рівня універсалізму й об'єднана спільним знаменником – темою Батьківщини, яка розлита у широкому спектрі мотивів та образів, настроєвих картин та рефлексій, де часто стан розпачу, смутку, страху й тривоги переходить у заклики до активних дій, у необхідність зберегти бойовий дух і віру у краще майбутнє.

Суголосною в них є поетика антиномій, зміна модуляцій, чергування висхідних та низхідних рядів. Дослідники композитора відзначають, що у творчості Ф. Шопена поєднуються мотиви звеличення світла і добра з мотивами прокляття темряви і зла, що формують його домінантну дихотомію – у дусі К. Ц. Норвіда «Благословляю – проклинаю». Така єдність «тези» й «антитези» в поезії Ф. Шопена творить відчуття повноти життя у його глибинному екзистенційному трагізмі, що характеризується злиттям в нерозривну єдність образів драматизму буття та прекрасного, що возвеличує людський дух до вершин благородства і духовного просвітлення. Літературознавці вказують на антиномічність мислення Б. Лепкого. М. Ільницький зокрема зазначає: «В ньому постійно ведуть між собою діалог «голос звіри» і «голос надії», сформульовані в однойменних віршах, написаних в 1911 р. (ці вірші поет читав на шевченківському вечорі в Кракові 1914 р.): перший голос застерігає, що <...> і ламання кордонів, і порядків, і держав приведе до руїн і пролитої крові, другий – кличе слухати духа волі, голос сурм <...> Ці два голоси звучать мовби супровід до різних тематичних розгалужень і настроєвих мотивів <...>» [1, с. 15–16].

На амбівалентність художнього мислення, тяжіння Б. Лепкого «до антиномії, напруження суперечностей, до основної подвійності всіх явищ і речей» вказує й М. Ткачук, зазначаючи, що «така двоїстість є і в природі, що складається із світла і пільми, творення і руйнування, сходження і падіння. Ці протилежні полюси він органічно сполучає, оголюючи внутрішні суперечності світу й речей, людського «Я», душі» [11, с. 55]. Розколотість, роздвоєність, контрастність між надією і безнадією, вірою й зневірою, радістю і тугою, життям і смертю, вічністю і часовістю, поетика непримиренних суперечностей, є виміром романтичної особистості, виявом «світової душі»: «В міфології Лепкого ця «світова душа» переповнена антиномією, вносячи напруження, пульсацію світла і мороку, роздвоєння людини в своїй історіософській проблематиці між добром і злом, світлом і пільмою, гармонією і хаосом, спасінням і загибеллю. Подвійним стає абсолют неоромантика-символіста, як і неминує двоїстим стає служіння йому, що включає мрію і сум, пам'ять і забуття, вірність і зраду, любов і ненависть, смерть і відродження» [11, с. 68].

Ноктюрни обох митців сповнені глибокого трагізму, цвинтарних мотивів, вони несуть на собі відбиток смерті, печать руйнівної катастрофи. Не випадково музикознавці відзначають маршовість як рису Шопенових ноктюрнів. Ця маршовість, що найчастіше відтворює «нічний» крок однієї людини в її роздумах і пориваннях, подекуди переходить у розмірену ходу багатьох людей, набуваючи рис похоронної процесії. Утім, із розгортанням твору відбувається мовби вирівнювання тематичної нестійкості і з цього моменту настає відчуття катарсису, який не лише очищає душу, а й розв'язує внутрішні протиріччя, втілені в ноктюрні. Саме у такій дихотомії музикознавці і окреслюють драматургію Шопенових ноктюрнів. Водночас, дослідники музичної мови Ф. Шопена визнають, що, якщо деякі ноктюрни виходять за межі свого жанру, то так само низку тем у творах іншого типу можна іменувати «ноктюрновими». Такими «ноктюрновими» темами із притаманними їм меланхолійно-розпачливими настроями сповнена не лише уся творчість Б. Лепкого, а й українська література зламу віків загалом.

І польський, і український митці жили й творили в часи духовної ночі. Тому і в Ф. Шопена, і в Б. Лепкого вагомим чинником є модус тиші, з якої народжується і слово, і мелодія, через які можна виплакати тугу і біль за втраченою Батьківщиною, нездійсненими мріями й сподіваннями, зафіксувати катастрофічний стан людства. Взавши на себе страждання рідних народів, світової скорботи, вони намагалися поезією та музикою чинити опір жорстокій дійсності. Обоє були переконані, що мистецтво повинно виявляти вічне, належати до тієї духовної сфери, де митець

зможе протистояти злу і буденності, тому в них кожна нота, кожна зміна тональності чи настроєвості сповнена глибоким сенсом. Їм вдалося випередити історичний час, вловити і виразити у творчості найсуттєвіше у долях своїх націй, обстоювати власну індивідуальну правоту й національну правду. Ім'я Фридеріка Шопена як людини непереможного національного духу стало символом «польськості», ім'я Богдана Лепкого як втілення свободи та європейського вибору українства – неподоланості української нації, було чи не першим у списку заборонених упродовж «тоталітарного антракту» в розвитку нашої культури ХХ ст. Діяльність цих непересічних особистостей в обох випадках межує із жертовністю, героїчним і страдницьким місіонерством.

Роль Ф. Шопена у самоусвідомленні й становленні польської нації неоціненна. Він, об'їхавши зі своїми концертами усю Європу, став послом Польщі до різних націй світу. Як композитор світового рівня Ф. Шопен зумів вирішити основне питання кожного великого митця – як досягти у своїй творчості вираження абсолютної досконалості, не втрачаючи своєї національної оригінальності. Він відкрив музиці шлях до свободи. Польський дух творчості Ф. Шопена не підлягає жодному сумніву. Однак він виявляється не в тому, що Ф. Шопен писав полонези і мазурки. Як поляк він відобразив у своїх творах сутність тогочасного трагічного повороту історії своєї нації та інстинктивно прагнув до осягнення якогось надісторичного, глибинного її вираження, усвідомлюючи, що лише на шляху звільнення мистецтва від сфери драматичного змісту історії вдається забезпечити його найбільш тривалі й істинно польські цінності. У цьому, на думку музикознавців, і криється дивовижна загадка його вічної сучасності. Своїми творами він зміг виразити ті цінності, які безумовним новаторством випередили епоху, скерувавши її у внутрішню глибину, у сфери трансцендентного, вічного.

Подібна роль належить Б. Лепкому у збереженні національного духу українства, культурно-історичного передання, відновленні державності. Сягнувши своєю творчістю вершин світового письменства, він ні на крок не відступив від засад власної національної ідентичності, самотності української словесності. Випередивши свою історичну епоху, він своїми темами, мотивами та образами об'єднав воедино минуле та майбутнє і став не лише глашатаєм глибинних ідей та внутрішніх поривань рідної нації, а й втіленням пророчого слова про непоборність української національної ідеї. Його тексти сягають надісторичних, трансцендентних вимірів музичної есхатології як чистого вияву світового Духу, тому і сьогодні звучать по-сучасному. Ми повинні виробити у собі здатність почути цей голос, до чого свого часу закликав сам письменник:

А я кажу вам: майте слух
 І позір тому дайте,
 Що вам говорить волі дух
 Про близьку хвилю завірюх,
 І хвилі тої чайте!
 Як вдарить нам підземний дзвін
 І сурми заголосять,
 То йдім туди, де кличе він –
 Через кордони ген над Дін!..
 Нас кості предків просять [3, с. 148–149].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ільницький М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті». *Лепкий Б. Твори у двох томах*. Київ: Дніпро, 1991. Т 1. С. 5–30.
2. Лепкий Б. Казка мого життя. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2014. 416 с.
3. Лепкий Б. Твори у двох томах / упоряд., передм. прим. М.М.Ільницький. Київ: Дніпро, 1991. Т. 1. 862 с.
4. Леся Українка. Твори. У 2-х т. Київ: Наукова думка, 1986. Т. 1. 608 с.
5. Літературознавча енциклопедія. У двох томах / авт.-укл. Ю.І.Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
6. Лупак Н.М. Літературно-музичне буття образу Мазепи. Тернопіль: Карт-бланш, 2007. 200 с.
7. Погребенник Ф.П. Богдан Лепкий. *Лепкий Б. Твори у 2-х томах / упоряд., прим. Ф.П.Погребенник*. Т.1. Київ: Наукова думка, 1999. С. 5–34.
8. Рисак О. Найперше – музика у слові. Луцьк, Редакційно-видавничий відділ ВДУ «Вежа», 1999. 400 с.
9. Розсипані перли: Поети «Молодої музи» / упоряд., передм. та прим. М. М. Ільницький. Київ: Дніпро, 1991. 710 с.
10. Тичина П. Скорбна мати. *Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933 рр.* Мюнхен: Біблос, 1959. С. 29.
11. Ткачук М. П. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. Тернопіль: ТНПУ, 2005. 128 с.
12. Українські поети-романтики: поет.твори / упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука; вступ. ст. М. Т. Яценка. Київ: Наукова думка, 1987. 592 с.
13. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Твори в 50-ти т.* Київ: Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 45–119.
14. Франко І. Твори в 50-ти т. Київ: Наукова думка, 1976. Т. 1. 595 с.

РОЗДІЛ 17

Олена ТЕРЕХОВСЬКА, Юлія ЛЕНЬКО

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ДІЙСНОСТІ У ПРОЗІ МІЮРІЕЛ СПАРК (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «НА ПУБЛІКУ»)

Однією з помітних тенденцій британської літератури другої половини ХХ століття, зокрема в межах постмодерністської естетики, є зростання ролі інтермедіальних практик як способу переосмислення принципів моделювання художньої дійсності. Інтертекстуальність, жанрова дифузія, акцент на рецептивних стратегіях, гра з очікуваннями читача – усе це не лише руйнує уявлення про цілісність і стабільність літературної форми, а й сприяє формуванню нової художньої реальності, де провідну роль відіграють коди інших мистецтв. З-поміж авторів, чия творчість органічно вписується в таку парадигму, вирізняється постать Мюріел Спарк – однієї з найбільш самобутніх письменниць англійської літератури другої половини ХХ століття. Її художній стиль, що ґрунтується на формальному експерименті, інтелектуальній іронії та метапрозовій грі, демонструє ідейну та естетичну спорідненість із провідними тенденціями британського постмодернізму. Творчий доробок Спарк включає 22 романи, 41 оповідання (Complete Stories) та збірка поезій (All the Poems). Особливу увагу привертає роман *«На публіку»* (The Public Image, 1968), у якому засоби інтермедіального письма – насамперед кінематографічна візуальність – активно задіяні для конструювання полікодового художнього простору. Саме цей твір і є предметом аналізу в межах запропонованого дослідження.

Вже в першому романі письменниці *«Розрадники»* (1957) – виразно метафікційним за своєю природою – можна простежити художні особливості, які стануть маркерами її авторського почерку. Це, зокрема, стосується героїнь романів Спарк. Переважно це сильні незалежні жінки, які прагнуть реалізуватись у професійній сфері, зберегти почуття гідності й не зламатись перед випробуваннями долі, проте часто кар'єрний успіх обертається для них проблемами й розчаруваннями в сімейному житті, зрадою близької людини або заздрістю з боку тих, хто не став успішним. Однак жінки продовжують гідно тримати удар і ззовні виглядати щасливими, проте насправді таке життя навряд чи можна вважати щасливим. Це фікція щастя [28].

Дослідник творчості М Спарк Майкл Гардінер вважає, що на проблематику її романів *«Робінзон»* (1958) і *«Балада про Пекхем Рай»*

(1960) вплинув післявоєнний стрімкий індустріальний розвиток, тож письменниця вибудовує свій сценарій майбутнього, намагаючись передбачити, «що прийде на заміну боротьбі й невизначеності» [18, р. 235]. Сутнісною особливістю художнього методу М. Спарк є розширені описи постійно присутнього занепокоєння, тривожності, навіть страху героїв перед майбутнім. Показовим у цьому відношенні є роман «Дівчата із скромними достоатками» (1963) [19]. Авторка тут «проливає світло на силу друкованого слова, яке допомагає героїням змінити звички свого життя, ніби заперечуючи тим самим мантру про те, що література нічого не змінює або нічого не вчить. Мюріел Спарк нагадує читачеві про трансформаційну здатність художнього слова впливати на майбутнє, трансфігурувати його та керувати ним» [19, р. 115].

У романі «Місце Водія» (1970), який М. Спарк вважала своїм улюбленим романом, мова йде про молоду жінку Лізу, яка подорожує з невідомого північного міста до невідомого південного. Описується її незрозуміла, ексцентрична та збентежена поведінка до моменту побачення головної героїні зі смертю, яку вона сама, мабуть, запланувала в найбільш жакливій формі. В. Колокотроні зазначає, що «цей роман є прикладом перекалібрування знайомих літературних уявлень про дію, порядок, характер, розвиток нарративу та сюжет, щоб збити з пантелику очікування читачів і обійти стандарні норми моральної чи психологічної розповіді» [19, р. 116].

Найбільш яскраво особливості постмодерністської поетики М. Спарк виявилися в романах «Навмисне зволікання» (1981) і «Далекий плач з Кенсингтону» (1988). Тут письменниця демонструє граничну стислість оповіді, чітку логіку викладу, її героям властива лімінальність, саморефлексія, а щодо мови цих творів, то це суцільний формально-стильовий експеримент [19]. Постмодерністська «гра» в них вдало поєднана з реалістичною манерою оповіді й побудовою персонажів, а «застосування низки інноваційних і саморефлексивних нарративних стратегій дало змогу Мюріел Спарк полегшити розуміння читачем сенсу підривної сатири та гендерної соціальної критики, водночас висловити проблеми, актуальні для сучасного світу» [10, р. 92].

На перший погляд може здатись, що М. Спарк обмежилась колом суто побутової тематики, проте це хибна думка. Вона ніколи не була описувачем щоденного життя. Під пером письменниці побут набуває філософського змісту: через повсякденне вона прагне досягнути сутнісних засад буття. Показово, що побутові картини їй найкраще вдаються через описи деталей, яких у її творах безліч і які мають характер достовірності. Мова героя, його мораль, звички – все насичене побутовою конкретністю

й виглядає життєво правдоподібним і переконливим. Однак за цими побутовими деталями криється якась не розкрита, прихована, проте важлива особистість головного героя, через що звична ситуація набуває таємничого забарвлення, яке з розвитком сюжету посилюється.

Дія у творах М. Спарк, як правило, відбувається в чітко обмежених просторових рамках, межі яких герою, на жаль, подолати не під силу. Переважно це типово-стандартні інтер'єри, напівкелії-напівсклепи абатств, нерідко світські вітальні зали. Мертва, задушлива природа топосу сприяє посиленню внутрішньої статичності героїв. Вони ніби вирвані із часу, їхнє минуле, передумови життєвих конфліктів не уводяться в оповідь. Причини особистих драм, свідком яких стає читач і які виникають у цьому «закупореному» маленькому світі, не з'ясовуються письменницею. Дж. Каррутерс міркує: «Питання: чому такі дріб'язкові, підступні, лицемірні її герої? – постає міцним місцем питання: які форми прояву цієї дріб'язковості, підступності тощо? Просторова замкнутість, яка символізує не тільки душевну відсталість, але й фізичну та розумову нерухомість її персонажів, дозволяє їй нескінченно урізноманітнити відповідь на це питання» [11, р. 69].

Прикметною ознакою художнього методу М. Спарк є використання парадоксу, який дозволив авторці однозначний та змертво-статичний світ зобразити внутрішньо-діалогічним, і, як це характерно для парадоксу, повсякденне, звичне, природне стає тут раптом неприродним. Похмура моральність героїв обертається аморальністю. Приваблива щирість насправді виявляється добре замаскованим лицемірством («Близнюки»), дружні віддані стосунки закінчуються вбивством («Портобелло-Роуд»), оригінальність мислення – розумовою недолугістю («Чорна мадонна») [20]. Показово, що парадокси у М. Спарк випливають із самого життя, із звичайних та очевидних речей. «Природа її парадоксів – у зображенні викривленої логіки буття, що видає себе за норму. Мотивування вчинків героїв Мюріел Спарк ніколи не лежить у сфері почуттів, навіть низьких. Дрібно підраховуючи, лицемірячи, навіть убиваючи, вони не відчувають до своїх жертв ні ненависті, ні злості. Вони роблять те, що вважають практично необхідним» [20, р. 89].

На формування філософсько-естетичного світогляду М. Спарк істотно вплинуло прийняття нею римо-католицизму в 1954 році, що позначилось і на творчій манері письменниці. Деякі критики навіть клеймували її як «католицьку письменницю»: «Її римо-католицизм – це набагато більше, ніж предмет біографічного інтересу: це могутня сила, яка глибоко вплинула на форму її мистецтва. <...> Мюріел Спарк усіляко мотивує за видимим счетом побачити прихований божественний чи

моральний сюжет, і інтерес посилюється через напругу між ними та тим, як цю напругу зняти» [12, р. 25].

Характерною ознакою постмодерністського письма М. Спарк є інтерес до змов та інтриг. Йдеться, зокрема, про різноманітні маніпуляції, яких припускаються герої її творів, що спричиняє неоднозначність у ставленні до них [13]. Цю думку поділяє також дослідник Р. Віттекер, наголошуючи на тому, що «<...> плани й поведінка героїв письменниці часто суперечать Божій волі. Однак місіс Спарк чітко усвідомлює, що їхнє нестримне бажання контролювати інших людей і події подібне на прагнення романіста, який розділяє з ними примус впливати обманом, хоча й тимчасово» [28, р. 134]. У творах М. Спарк можна побачити чимало й інших «змовників» та «інтригантів-маніпуляторів»: шантажистів, адвокатів, режисерів, учителів, які нав'язують оточуючим свої правила гри, використовуючи їх у своїх ганебних цілях [12].

Дослідники І. Києнко й А. Масі відзначають наявність у творчій манері М. Спарк сатиричної традиції, завдяки чому її персонажі виглядають не лише смішно-карикатурними, але й надзвичайно правдоподібними, переконливими. На приналежності роману «На публіку» до британської сатиричної традиції акцентує й дослідниця Н. Телегіна [9]. Водночас А. Масі переконаний, що для М. Спарк більш характерний сарказм, ніж комізм. На його думку, письменниця чітко доносить меседж, що не світ абсурдний, а пануюча в ньому система пріоритетів, яку створили самі люди. Отож, сатира допомагає М. Спарк переосмислити й художньо відтворити такі вади суспільства, як лицемірство, ілюзорність цінностей, жадібність і користолобство, марнославство. У романі «На публіку» сатира спрямована на світ кіно. Ілюзорність цінностей, зокрема в шоубізнесі, є основною темою твору, яка знаходить своє вираження у протиріччях між тим, що відбувається насправді і тим, як це бачить оточення [9]. Цілком очевидно, що М. Спарк бачить у знеціненні моралі одну з головних суспільних проблем. Зображуючи ситуації моральної кризи, авторка наголошує на відносності морального кодексу «середнього класу», що, на жаль, часто змінюється в залежності від цілей і обставин, у які потрапляють персонажі.

Дослідники відзначають, що для індивідуального стилю М. Спарк характерна особлива риса – вести оповідь в інтонаціях дитячої простодушності й оманливої наївності. Така інтонація на контрасті з об'єктивним змістом життя підкреслює неприродність того, що відбувається. Істина, так би мовити, починає говорити вустами немовляти. Метафора про немовля та істину іноді реалізується авторкою у прямому сенсі, як-от, у повістях про міс Броді та Аннабел Крістофер. Письменниця нерідко використовує індивідуальне мовлення героя як

спосіб його характеристики й типізації [26].

М. Спарк не випадково вважається однією з найкращих стилісток прози в британській літературі другої половини XX століття. Їй вдається талановито застосовувати у своїх творах різні прийоми й засоби художньої виразності, як-от: натяк, недосказаність, замовчування, що під її пером набувають особливої красномовності. Показовим у цьому відношенні є роман «Темні окуляри» (2001). До цього слід додати, що стиль М. Спарк характеризується зрозумілістю, а манера викладу – простотою й логічністю. Однак вона не є легкою письменницею. Її твори необхідно читати уважно й вдумливо. Н. Телегіна справедливо зазначає: «Щоб проникнути в ідейний задум письменниці, необхідна зустрічна віддача від читача, бажання осягнути зміст твору глибше, ніж побачити поверхневу картинку» [7].

Важливим інструментом зображення дійсності в творчості М. Спарк є ретроспекція. Авторка здійснює віртуальну подорож у минуле, коли відбувалися передумови майбутніх ключових конфліктів. У такий спосіб ретроспекція в її творах часто відіграє сюжетотворну роль. Головне завдання ретроспекції – встановити причинно-наслідкові зв'язки, що дає можливість читачеві провести власний аналіз і зрозуміти психологічний стан і вчинки героїв. Відповідно ретроспекція дозволяє авторці відсторонитись від подій і більш об'єктивно змалювати ті чи ті сюжетні ситуації, спонукаючи читача самому провести психологічне розслідування. М. Спарк використовує різні види ретроспекції. Наприклад, ремінісцентна ретроспекція в романі «На публіку» забезпечує миттєві асоціативні зв'язки з минулим, даючи можливість відчутти контраст між минулим і теперішнім. Завдяки цьому, утримаючись від коментарів, авторка демонструє, що підсвідомо Аннабел розуміла: світ кіно поступово витісняє реальність з її життя, стираючи межі між її екранним образом і справжньою особистістю.

Використання інклюзивної ретроспекції дозволяє авторці продемонструвати негативний вплив преси на головну героїню Аннабел, а інклюзивна ретроспекція у мікросюжеті про п'ять листів її чоловіка Фредеріка проливає світло на його одержимість наміром зруйнувати екранний образ своєї дружини. Таким чином, використання М. Спарк різних видів ретроспекції робить зображення більш багатогранним, оскільки підняті часові пласти дають можливість глибше зрозуміти психологічний стан і поведінку героїв. Окрім цього, завдяки різним видам ретроспекції забезпечується багатшаровий підтекст твору й поліфонічність головної теми роману – ілюзорності цінностей. «Ретроспекція в цьому та інших творах Мюріел Спарк, – зазначає Н. Телегіна, – відіграє надважливу роль у передачі змістової і

концептуальної інформації, а завдяки широкому художньому діапазону забезпечує оригінальність мистецького методу» [8, с. 127].

Отож, специфічні риси художнього методу М. Спарк формують цілісну стильову систему, яка й забезпечила їй помітне місце в британській постмодерністській літературі. Її образами властива лімінальність, саморефлексія, що, з одного боку, робить їх більш суперечливими й загадковими, а з другого – правдоподібними й переконливими. Особливе місце в її романах посідає постмодерністська гра, яка буквально втягує читача в текстовий простір, роблячи його не просто очевидцем, але й учасником того, що відбувається. У мовностильовому аспекті її твори характеризуються формально-стильовою строкатістю, що забезпечує динамічність, а відтак і привабливість для читача. Водночас М. Спарк використовує мову як засіб характеристики й типізації своїх персонажів. Це дозволяє читачеві глибше зрозуміти їхню сутність. В основі постмодерністського методу М. Спарк лежить метафікція, що дозволяє їй не лише дистанціюватися від зображуваного, а й критично осмислювати глибинні проблеми загальнолюдського й морально-етичного характеру. Авторка звертає увагу на деструктивні наслідки духовної дезорієнтації сучасної людини, наголошуючи, що більшість життєвих криз зумовлені саме хибним розставленням особистих і соціальних пріоритетів. Цей ідейний акцент реалізується через низку характерних постмодерністських засобів, як-от парадоксальності, іронії та сатири, які вона використовує не для руйнування сенсів, а навпаки – для виведення на поверхню втраченої етичної координатної сітки. Активно залучаючи парадокс як стильову домінанту, Спарк демонструє, як деформовані уявлення про цінності поступово призводять до внутрішнього спустошення й морального занепаду героїв, які втрачають здатність відрізняти справжнє від фальшивого, істинне від вигаданого. Проте, навіть усвідомлюючи це, персонажі продовжують рухатись у бік деградації, усіяло виправдовуючи себе й намагаючись підвести під свою поведінку якусь об'єктивну мотивацію. Тут авторці стає в нагоді широке використання різних видів ретроспекції (ремінісцентна, інклюзивна), що уможливило встановлення причинно-наслідкових зв'язків між подіями минулого і теперішнього, а також розуміння конфліктних ситуацій, які згодом оберталися для героїв особистими драмами чи трагедіями.

На цьому тлі важливим є звернення до поняття інтермедіальності – одного з ключових аспектів постмодерністської поетики М. Спарк, що дозволяє простежити взаємодію літературного тексту з іншими видами мистецтва та формами репрезентації дійсності. Перш ніж перейти до конкретних інтермедіальних механізмів, залучених у романі «На

публіку», зупинимося на теоретичних підходах до визначення цього поняття. У сучасному гуманітарному знанні інтермедіальність осмислюється як складна, багатовимірна категорія, що активно функціонує в межах міждисциплінарних контекстів. Звертаємо увагу також на те, що розбіжності в інтерпретації терміна пов'язані зі специфікою філософських поглядів дослідників, їхньою належністю до певних естетичних шкіл, а також із тим, чи аналіз здійснюється у філософському, етичному, культурологічному вимірах або ж у межах окремого виду мистецтва чи специфічного дискурсу.

Досліджуючи витoki інтермедіальності як поняття, варто зазначити, що ще автори античних естетик у своїх працях порушували питання, пов'язані із синтезом у мистецтві та діалогом мистецтв. Античні філософи заглиблювались у проблему виникнення та природи функціонування різних синтетичних форм та жанрів на основі літератури. Такий інтерес саме до літературної сфери пояснюється тим, що «в епоху античності література була єдиним мистецтвом, яке одночасно фіксувалося у двох формах – фізичній та вербальній, і могло знаходити точки дотику з іншими мистецтвами. Всі інші види мистецтва – «технічні» – включали виключно нелітературні форми, такі як скульптура, живопис, архітектура та інші» [21].

Одним із ключових чинників у сучасному потрактуванні інтермедіальності є розуміння історичного розвитку цього терміна. Верше поняття «інтермедіальність» у контексті літературних процесів використовується у 1812 році романтиком С. Колріджем, який під англійською лексемою “intermedium” мав на увазі наративні функції алегорії» [5]. У ХХ столітті дослідниками розглядались різні аспекти синтезу та діалогу мистецтв, що стали ключовими для формування теорії інтертекстуальності в працях Юлії Крістевої, Жака Дерріди та Ролана Барта, а згодом лягли в основу теорії інтермедіальності [5]. У 1967 році відомий британо-американський поет, композитор, художник і видавець, представник течії «Флюксус» Дік Хігінс вперше використовує термін у культурологічному контексті: “intermedia” – концептуальне злиття декількох різних видів мистецтв-медіа, так звана медіа-гібридність [16]. У 1970-х роках французькі дослідники, культурологи та мистецтвознавці позначають проблему інтермедіальності під назвою «mutual illumination of the arts», тобто взаємопроникнення мистецтв, яку в наступні десятиліття дослідники називатимуть «французьким питанням» [21].

Починаючи з 1970-х років, поняття «інтермедіальність» з'являється й закріплюється у філософії, філології та мистецтвознавстві, ставши синонімічним із поняттями «інтертекстуальність» та «взаємодія мистецтв», а в 1983 році Оге Ханзен-Льове зробив вдалу спробу

відокремити цей термін від поняття інтертекстуальності, маючи на увазі під інтертекстом лише міжлітературні зв'язки, а «під інтермедіями – особливу організацію тексту за допомогою взаємодії різних видів мистецтва, тобто щось більш глобальне й цілісне» [15, р. 292]. Її теорію підтримала ціла плеяда німецьких вчених, таких як Уолтер Бернхарт, Вернер Вольф, Ірина Раєвські, Ульріх Ернст, Беттіна Арцт та інших.

Ознайомлення з поняттям інтермедіальності розпочнемо з його етимології. Слово «інтермедіальність» поєднує в собі «два ключових значення латинського префіксу «інтер» (“inter”): «між»/«серед» і «взаємно», позначаючи такий механізм взаємодії, при якому контактуючі медіа не просто поєднуються в єдиному синтетичному просторі (наприклад, театр як поєднання музики, зображення, пластики та дійства), а й включаються один в одного, перетинаючи кордони, здійснюючи обов'язковий взаємний вплив, видозмінюючись і трансформуючись» [17, р. 314]. Говорячи іншою мовою, інтермедіальність – це «особливий тип структурних взаємозв'язків всередині художнього твору, який засновано на взаємодії мов, іншими словами – художніх кодів різних видів мистецтва в системі єдиного художнього цілого» [5, с. 28]. Загалом, «інтермедіальність визначається як текстова категорія, що виступає конститутивною властивістю сучасних художніх текстів, яка узагальнює результат синтезу, перехрещення і взаємодії різних видів мистецтв і їх медіа в художньому тексті, <...> організованими у вигляді відносної внутрішньотекстової композиційно–оформленої цілісності» [23, р. 68].

Тепер необхідно з'ясувати сутність поняття «медіуму» («медіа» у множині) як «каналу художньої комунікації між мовами різних видів мистецтва», оскільки воно є ключовим при тлумаченні інтермедіальності» [5, с. 29]. Отже, «кожен медіум має конкретну матеріальну структуру, що містить код, наприклад: для живопису – це колір, для графіки – лінія, для музики – ноти, що фіксують звуки. Теорія інтермедіальності враховує те, що художня форма бере активну участь у комунікації, а наділені специфічними ознаками художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємного обміну, взаємодіють одна з одною» [6, с. 135].

Як зазначає І. Раєвські, теорія інтермедіальності використовує поняття «медіуму» в трьох основних значеннях: а) як комунікативний канал, спосіб передачі інформації, б) як засіб масової інформації в його зв'язку з техногенними процесами в сучасній комунікації, в) як знакову систему, код [24]. Усі наведені трактування взаємопов'язані між собою ідеєю комунікативності та кодовості, адже будь-яка інформація,

незалежно від форми трансляції, передається окремими знаками і несе певний меседж.

Постмодернізм розуміє і сприймає світ як текст, а за специфікою взаємодії художньо-естетичних засобів і прийомів у ньому розрізняє два його види: простий та синтетичний (або інтермедіальний). Будь-які музичні, хореографічні, живописні та інші твори також є текстами, що відповідають постмодерністському світобаченню, хоча й створені різними мистецькими мовами. Отже, виходячи з постмодерністського бачення світу, можна стверджувати, що свідомість людства загалом занурена в слово, тобто в тексти, концепції, сюжети, мотиви й кліше. Кожен митець, артист театру, письменник, музикант, живописець існує, розвивається і творить в одному «культурному полотні» й свідомо чи підсвідомо цитує своїх колег та попередників. З наведеного випливає, що, згідно з постмодерністськими поглядами, кожен митець цитує попередні епохи, а сучасне мислення і, відповідно, мистецтво сучасної епохи є цитатним. При цьому сучасні філософи-філологи наголошують на існуванні окремих видів цитат, зокрема, в словесних, музичних чи художніх творах [21]. До прикладу, Оге Ханзен-Льове акцентує на думці, що «кожному виду мистецтва властивий один інтегральний медіум, наприклад звук, колір, слово, який може бути виражений різними художніми формами в рамках цього медіуму. Типовою є мономедійна комунікація, тобто текст інформативного змісту, не пов'язаний з іншими медіа, мелодія без текстового супроводу, не пов'язана з іншими медіумами, німе кіно, тобто зображення, що рухається без звукового або текстового супроводу та ін.» [15].

Наведені концепції наштовхують на думку, що до сьогодні поняття інтермедіальності залишається остаточно не окресленим. Через це нерідко інтермедіальність помилково ототожнюють із рядом суміжних категорій, які беруть участь у мистецькому процесі – інтерпретацією, адаптацією, обробкою, ререйтингом тощо, або навіть із сукупністю таких явищ, як синтез мистецтв, медіальність, інтертекстуальність, екфразис, кіноадаптація. Втім, ці явища радше доповнюють одне одного в просторі інтермедіальності [27].

Отже, інтермедіальність репрезентує текст як творчий симбіоз численних інших текстів чи їх фрагментів, як відтворення мультикодових (аудіальних, візуальних, тактильних) феноменів, сполучення іноді непеєднуваного, часто парадоксального, що зумовлює невичерпність і непередбачуваність авторських творчих варіацій [3], а також відповідає світовідчуттю сучасної людини, яка усвідомлює себе частиною світу медіа. Кожен окремо взятий текст, як правило, є місцем перетину інших, адже письменник завжди перебуває під впливом різноманітних

дискурсів, свідомо чи несвідомо реагуючи на інші твори [6]. Наведене вище проливає світло на той факт, що інтермедіальність являє собою не лише результат засвоєння, а й підпорядкування літературою виражальних засобів і маркерів, характерних для інших видів мистецтва, а це, своєю чергою, дозволило визначити інтермедіальність як «текст у тексті» [16], як «мистецтво в мистецтві» [14], як «специфічну форму діалогу культур» [22].

Відсутність однозначності в розумінні поняття інтермедіальності зумовила той факт, що та чи та інтермедіальна форма не завжди виступає в чистому вигляді. Ба більше, нерідко різні типи інтермедіальності глибоко взаємопереплетені й доповнюють художній текст за допомогою активації різних інтермедіальних зв'язків на всіх семантико-стилістичних рівнях, як-то на рівні семіотичної інтерпретації, внутрішньоконпозиційному та позакомпозиційному рівнях, у вузькому та широкому сприйнятті смислу тексту, в горизонтальному та вертикальному аспектах прочитання тексту.

З метою узагальнення та систематизації інтермедіальних проявів у різних видах мистецтва, а також, щоб чітко диференціювати функції та художньо-естетичні характеристики цього явища, дослідники умовно виділяють три його основні види: традиційну, ідеальну та реферативну інтермедіальність. Щодо традиційної інтермедіальності, то йдеться про медіальне різноманіття форм художнього твору, як-от: театральність літератури, музичність живопису, пластичність музики тощо. Нерідко це взірці форм, які не узгоджуються з ідеєю єдиного інтегрального медіуму й традиційного уявлення про нього. Навіть більше, це може бути окремий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, який ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтва. «До цього типу, – як зазначає О. Пешкова, – слід віднести внутрішньоконпозиційну інтермедіальність, інтермедіальність у «комплексних» мистецтвах та медіа-комбінацію, синтез мистецтв та перекодування, медіальне різноманіття та медіальну гетероморфність» [5, с. 198].

Другим видом є ідеальна інтермедіальність, за якої один і той самий сюжет розробляється в різних медіа, а початковий медіум, тобто мистецтво, у якому було створено першоджерело, набуває статусу зразка, норми, ідеалу. Це інтермедіальність у найширшому значенні: створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури. Подібна інтермедіальність виникає лише тоді, коли нова епоха по-новому оцінює мистецтво давно минулих років, і тоді на матеріалі художніх образів минулого народжуються свіжі думки й почуття, які потребують нових методів, способів та медіа їхньої художньої реалізації. До цього виду також відносять інтермедіальність у «простих» мистецтвах,

плюрімедіальність та плюральність форм, блендинг, трансмедіальність та медіа-трансфер, транспозицію, медіа-обмін та медіа-трансформацію [5]. Третім видом виступає реферативна інтермедіальність. Йдеться про ситуацію, коли в тексті одного медіуму цитується текст іншого медіуму, й один із них найчастіше постає референтом. Така інтермедіальність являє собою специфічну форму діалогу культур, що реалізується за допомогою взаємодії художніх референцій [22].

Реферативна інтермедіальність нерідко містить випадки позакомпозиційної інтермедіальності, медіа-інкорпорацію та медіа-проекцію, взаємодію художніх посилянь та всі випадки інтертекстуальної взаємодії. «При цьому, – зазначає О. Пешкова, – будь-який випадок інтермедіальної взаємодії потребуватиме

[5, с. 200].

Отож, можна констатувати, що інтермедіальність – це особливий спосіб організації художнього тексту, який характеризується перекладом з однієї мови мистецтва на іншу або синтезом різних елементів мистецтва в мономедійному чи мультимедійному контексті. Інтермедіальність репрезентує текст як еклектичний симбіоз численних інших текстів або їхніх фрагментів, а також як відтворення аудіальних, візуальних і тактильних полікодових феноменів. Таке поєднання різнорідних елементів, які за своєю природою можуть бути непоєднуваними, спрямоване на створення ефекту парадоксу. Це суттєво розширює межі творчої свободи автора, дозволяє йому усіяко експериментувати, створювати неочікувані художні варіації, що в кінцевому рахунку значно збагачує художньо-естетичний потенціал літературного тексту та сприяє більш правдивому й багатогранному відображенню світовідчуття сучасної людини, яка живе у світі медіа.

Ідея інтермедіальності як відкритості мистецького твору до взаємодії з іншими видами мистецтва є особливо релевантною в контексті літератури другої половини ХХ століття, коли під впливом науково-технічного прогресу виникають нові синтетичні форми: кінематограф, комп'ютерна графіка, відео-арт, медіаінсталяція тощо. Як слушно зауважує Н. Голубенко, «поява кожного нового виду мистецтва змінює внутрішню структуру системи мистецтв і взаємини між уже існуючими її видами, а також особливого значення набуває проблема художньої взаємодії різних видів мистецтв» [2, с. 175]. У цьому контексті показовим є роман М. Спарк «На публіку», який, акумулюючи елементи кіномистецтва, постає яскравим прикладом інтермедіального письма. Інтермедіальність у ньому реалізується через кореляцію між художніми системами, залучення виражальних засобів інших видів мистецтва та

взаємодію образних світів, що належать різним естетичним кодам. У такий спосіб інтермедіальність стає ефективним інструментом репрезентації художньої дійсності, посилює експресивний потенціал тексту й сприяє більш повному й адекватному втіленню авторського задуму. Як слушно зауважує О. Пешкова, сучасний художній текст «є яскравим прикладом поєднання різних засобів виразності в своїй структурі, оскільки при побудові твору автор може легко поєднувати різні види мистецтв і, відповідно, різний мистецький інструментарій», що, на думку дослідниці, й зумовлює актуальність вивчення інтермедіальності в межах лінгвістичних, літературознавчих, культурологічних та інших дослідницьких підходів [5, с. 21].

Інтермедіальний аспект аналізу контекстуальної специфіки відображення дійсності в романі передбачає необхідність звернення до теорії «рецептивної естетики», що фокусується на проблемах рецепції художніх творів та їх впливу на читачку аудиторію. Це зумовлено тим, що сучасний читач зорієнтований на власну, індивідуальну інтерпретацію прочитаного тексту, він зацікавлений у створенні своєї версії трактування написаного й прагне самостійно розставити смислові акценти в творі, а не просто сприйняти вже закладену автором і критиками суть. Як відомо, вербальний ряд викликає у кожного читача свою реакцію, тим паче у випадку переходу одного художнього коду в інший (у нашому випадку коду кінематографа в літературу) задовільнити смаки й потреби кожного читача дуже не легко. Інтермедіальність допомагає митцю підсилити ефект впливу на читача, оскільки суттєво розширює діапазон художньо-виражальних засобів, які стають в нагоді автору для реалізації його задуму.

Багатогранний потенціал втілення тексту в різних медіа, на думку О. Пешкової, найкраще проявляється у кінематографі, який вона визначає як «універсальний спосіб трансформації літератури» [5, с. 176]. Саме такий тип трансформації художнього тексту через кінематографічні засоби реалізує М. Спарк у романі «На публіку», що сприяє глибшому відображенню дійсності та посиленню експресивності художніх образів. Кінематографічна інтермедіальність у цьому творі постає провідним засобом формування поліхудожнього простору та репрезентації дійсності, адже вона пронизує всі структурні рівні тексту, виконує функцію сюжетотворювального чинника й бере активну участь у конструюванні образної системи.

Головною героїнею роману «На публіку» є популярна зірка кіно Аннабел Крістофер. Знайомлячись зі сферою її діяльності, читач не може одразу не збагнути, що сфера кіно повністю поглинає особистість Аннабел, бо навіть перше знайомство з нею відбувається в призм

професійної діяльності кінозірки. Чоловік Аннабел Фредерік теж подається читачеві через інтермедіальну призму: він пише сценарії для фільмів, знімається для преси, робить все можливе для створення публічного образу ідеальної сім'ї з метою підняття популярності й утвердження іміджу Аннабел. Проте насправді їхнє подружнє життя далеке від ідеального: вони охололи одне до одного, між ними вже давно немає ані духовної, ані фізичної близькості. Їм би слід розлучитися, однак в їхньому викривленому розумінні розлучення неприпустиме, оскільки воно зашкодить їхньому публічному іміджу, бо в очах публіки, завдяки старанням реклами та преси, Аннабел і Фредерік зразкова та щаслива пара. Ба більше, вони твердо переконані, що сімейний скандал або розлучення негативно позначиться на популярності Аннабел і на заробітках продюсера, у фільмах якого вона знімається.

Важливу роль у створенні художньої дійсності в творі відіграють саме художні образи, тож показово, що образ Аннабел створений за допомогою інтермедіальних компонентів, зокрема колективних зусиль медіа та ЗМІ. Процес перетворення Аннабел на публічну зірку М. Спарк змальовує дуже детально, починаючи з моменту, коли до неї виявив інтерес італійський режисер Луїджі Леопарді. Для більшої наочності цієї метаморфози авторка вводить спеціального персонажа – прес-секретарку головного режисера, молоду італійку Франческу, з волі якої усе й відбувається: “<...> a very small Italian woman of twenty-eight, who had broken away from her family to take up a career. She knew she was good at her job and had pined for more scope, which she now found in her commission to build up Annabel” [25, p. 36].

Вищенаведене дозволяє попередньо резюмувати, що інтермедіальна кореляція мистецьких явищ, а саме літератури й кіно, в тексті твору використана авторкою, з одного боку, з метою більш яскравого показу загальної теми через цей наратив, а з другого – задля більш колоритного і, відповідно, правдоподібного й переконливого відображення дійсності. Навіть перше знайомство читача з Анабел відбувається через її екранний образ, який повністю заперечує її справжній життєвий аналог: “Her eyes were not large, but on the screen they came out so, by some mystery. By some deeper, more involved mystery, another ten years were to pass before Luigi Leopardi, whom many of his friends called “V” – pronounced “VOO” – because his real name was Vincenzo, transformed her eyes, on picture-screens, into those of a Cat-Tiger” [25, p. 24].

Коли режисер Луїджі Леопарді вперше побачив Аннабел у ролі, він одразу в своїй уяві перетворив її образ на привабливу картинку: “He had noticed, not Annabel, but her recordable image, eyes that would change with the screen’s texture, something sheerly given in the face, like a gift that

could be exercised – he had seen this at first and second glance” [25, p. 98]. Відтоді між її екранним образом і нею справжньою утворюється величезна прірва, і вся справжня сутність її особистості зникає назавжди. Підтвердженням цьому є фраза Луджі Леопарді, якою він роз’яснює читачеві головний сенс публічного існування: *“What is personality but the effect one has on others? Life is all the achievement of an effect”* [25, p. 46]. У такий спосіб М. Спарк акцентує на ілюзорному характері дійсності в житті Аннабел, підводячи тим самим читача до головної теми твору, яка криється в самій назві «На публіку» (The Public Image). Йдеться про феномен удаваності: ілюзорного, ефемерного, штучно сконструйованого образу, позбавленого глибинного змісту й існуючого лише як зовнішня, публічна оболонка кінозірки. Саме наскрізна ідея штучного образу, коли реальність заміщується вигадкою, а незабаром і все життя перетворюється на фікцію, є головною інтенцією твору, і її, за задумом авторки, читач мав би екстраполювати на себе й своє оточення та зробити відповідні висновки. Вочевидь, що зображення дійсності в творі за допомогою інтермедіальних елементів слугує важливим засобом увиразнення головної ідеї твору.

Зазначимо, що в романі представлена не лише кінематографічна інтермедіальність. Авторка майстерно розширює палітру інтермедіальних кодів у наративі, інтегруючи семіотику інших видів мистецтв. Зокрема, вона звертається до культурної пам’яті давньогрецької міфології, використовуючи образ античного скульптора Пігмаліона, закоханого у створену ним статую. Такий алюзивний хід покликаний спонукати читача до паралелей між міфологічним персонажем і головною героїнею роману, яка одержимо прив’язана до свого екранного образу. У такий спосіб підкреслюється небезпека існування, заснованого на ілюзорному, естетизованому уявленні про себе, що постає як проєкція зовнішньої ролі, а не внутрішньої сутності: *“Before she realised her mistake she had opened her cloudy eyes, which were so luminous on the screen, and said quite cheerfully, “Well, isn’t that the theme of Pygmalion?”* [25, p. 47]. Показово, що письменниця одразу надає розшифровку цього послання: *“Luigi, ten to the dozen, refuted the imputation that any idea of his was not absolutely original”* [25, p. 47]. Авторка підкреслює ефемерність існування ідеї вигаданого образу та ймовірності його інтеграції в об’єктивну реальність: *“Before I made you the Tiger–Lady, you didn’t even look like a lady in public, never mind a tiger in private. It’s what I began to make of you that you’ve partly become”* [25, p. 47].

У романі наявні також оригінальні прив’язки до архітектури, що також сприяє більш колоритному відображенню дійсності в творі, а

відтак глибшому зануренню читача в його атмосферу. Звертаємо увагу, що зйомки одного з фільмів проходять на площі Навона у центральній частині Риму біля фонтану Лоренцо Берніні – знаменитого архітектора й скульптора епохи італійського барокко. Це одне з найкрасивіших місць у Римі: *“He had a small financial interest in this film and was watching the shooting at the Bernini fountain in the Piazza Navona”* [25, p. 33]. Самогубство Фредеріка теж відбулося не аби де, а знову ж таки в Римі – місці, де за часів Нерона, за легендами, прийняв мучеництво святий апостол Павло: *“He jumped from there to the foundations where they have placed the martyrdom of St. Paul”* [25, p. 67]. Газетно-медійне висвітлення приватного життя подружжя Крістофер порівнюється з атмосферою відомого театру опери та балету в Парижі «Гранд Опера»: *“The range of emotions was as grand as Grand Opera”* [25, p. 37].

Яскравим тлом для публічних сімейних прогулянок Аннабел і Фредеріка стають видатні римські історико-архитектурні пам'ятки й туристичні локації, як-от: Іспанські сходи, двері Ватиканського палацу, Віа Джулія, Кампо-дей-Фйорі: *“Annabel and Frederick were photographed by the arrangement of Francesca on their walks around Rome, they leant on monuments, dallied at fountains, or were seen in perspective through the dramatic archway of the Via Giulia, the colourful market of the Campo dei Fiori, or ambling with the Saturday crowds down the Via Coronari. They were seen dining in the spring air in the squares of Trastevere, or in the Piazza Navona. They visited churches, the tombs of the apostles and martyrs, and they were photographed together as the marvellous couple with the secret of happy marriage, on the Spanish steps”* [25, p. 45-46]. Загалом, текст містить 17 інтермедіальних відсилок до архітектури та скульптури. Це зумовлює той факт, що Рим як основне тло подій у романі перетворюється на символ богемного життя.

Отже, можна підсумувати, що М. Спарк в романі «На публіку», відображаючи дійсність, передусім широко використала кінематографічну інтермедіальність, яка дозволила авторці трансформувати сюжет твору в цілісний завершений поліхудожній естетичний простір. При цьому відображення дійсності за участі кінематографічного мистецького інструментарію стає в нагоді їй і при створенні художніх образів, і для увиразнення головної ідеї твору. Однак М. Спарк тут не обмежується тільки використанням кінематографічного медіуму, вона також широко апелює до засобів архітектури й скульптури, завдяки чому суттєво збагачує художньо-естетичну конфігурацію роману. Усе це сприяє створенню відповідної емоційно-психологічної атмосфери в творі, а також глибшому зануренню читача в проблематику й літературно-мистецький контент роману.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бехта І. А. Авторське експериментаторство в англомовній прозі ХХ століття. Львів: ПАІС, 2013. 267 с.
2. Голубенко Н. Інтерсеміотичний аналіз як спосіб інтерпретації креолізованих текстів. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 39. Т. 1. С. 173–177.
3. Маріна О.С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму: лінгвокультурний аспект: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04. Київ, 2004. 19 с.
4. Обелець Ю. Темпоральна структура можливих світів художнього тексту (на матеріалі англомовної прози): автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04. Одеса, 2006. 21 с.
5. Пешкова О.А. Інтермедіальність англійськомовних художніх текстів ХХ–ХХІ століть: когнітивно-семіотичний аспект: дис. канд. філол. наук: 10.02.04. Запоріжжя. 2019. 250 с.
6. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.
7. Телегіна Н.І. Зарубіжна література другої половини ХХ століття: хрестоматія. Івано-Франківськ, 2018. 150 с.
8. Телегіна Н.І., Кобилянська Н.С. Особливості функціонування прийому ретроспекції в романі Мюріел Спарк «The public image». Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. № 1. Т. 31 (70). С. 126–130.
9. Телегіна Н.І., Тюшка А.Р. Стильові особливості роману Мюріел Спарк «На публіку». *Aktualne problemy nowoczesnych nauk. Filologiczne nauki*. 2016. Vol. 7. P. 84–92.
10. Bailey J. ‘A certain detachment’: Muriel Spark’s experiments with form. Sheffield: University of Sheffield, 2018. 322 p.
11. Carruthers G. «Fully to savour her position»: Muriel Spark and Scottish identity. *Modern Fiction Studies*. 2008. Vol. 54. No. 3. P. 487–504.
12. Deleu E. God versus the author: manipulation in Muriel Spark’s “The Comforters” and “Loitering with Intent”. Ghent University, 2009. 84 p.
13. Dobie A. B. Muriel Spark’s definition of reality. *Critique: Studies in Modern Fiction*. 1970. Vol. 12. No. 1. P. 20–27.
14. Faryno J. Wybrane zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka. *Slavia Orientalis*. 1970. № 3. P. 271–289.
15. Hansen–Löve A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort – und Bildkunst – Am Beispiel der

russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, 1983. P. 291–360.

16. Higgins D. Intermedia. *Wormwood Review*. 1967. Vol. 7. № 11. P. 15–22.

17. Kattenbelt C. Intermediality in theatre and performance: definitions, perceptions and media relationships. *Culture, language and representation*, 2008. Vol. 6. P. 19–29.

18. Kolocotroni V. Poetic perception in the fiction of Muriel Spark. *The Edinburgh companion to Muriel Spark*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2010. P. 16–26.

Kolocotroni V., Maley W. Prime Spark. *Textual Practice*. 2018. Vol. 32. No. 9. P. 1485–1493.

20. Lok J. «Unfeeling, unflinching, and «superbly uncuddly»»: Muriel Spark's «The desegregation of art». *Moveable Type*, 2022. Vol. 14. Issue 1. P. 2–18.

21. McHale B. Postmodernist fiction. London and New York: Routledge, 1987. 264 p.

22. Mehring F., Redling E. Introduction. Sound and Vision: Intermediality and American Music. *European Journal of American studies*. 2017. No. 12 (4). P. 2–5.

23. Pieshkova O. Verbal representations of art concept in the literary text through the prism of intermediality. *East European Scientific Journal*. 2018. № 3 (31). P. 69–71.

24. Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. 2005. № 6. P. 43–64.

25. Spark M. The public image. *Stories*. 1976. 292 p.

26. Stannard M. Muriel Spark: a biography. London: Weidenfeld and Nicolson General. 2001. 656 p.

27. Wagner P. Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. Berlin: De Gruyter, 1996. 420 p.

28. Whittaker R. The faith and fiction of Muriel Spark. London: Palgrave Macmillan. 1982. 168 p.

**THE BODY «CONCEPTOLOGY» OF MYKOLA KHVYLOVY:
THE CASE STUDY OF THE STORY
«THE GOVERNMENT INSPECTOR»**

Mykola Khvylovy's (1893–1933) story of everyday life, *The Government Inspector* (*Revizor*, 1928) was written in his late artistic stage. It is usually regarded as a satiric one, not least owing to the author's note stating Chekhov's and Gogol's overtones in the characters' nature, as well as that of Flaubert's *Madame Bovary* (1857). It is about an attempted adultery by a provincial woman, weary of her everyday duties and disenchanted with her husband. She used to live in Kharkiv, but after the marriage, she moved to an unnamed smaller town. Thus, when Lesya (wife) learns from Valya (husband) about the arrival of some Kharkiv executive and the opportunity to go to the countryside to have some wine, she lights up with excitement. For her, this journey is the occasion of unexpected and far-reaching revelations. The story is firmly grounded in the realistic mode; therefore, Lesya's findings do not pertain in a high degree to the metaphysical realm as, for instance, in Albert Camus's *Le Femme adultere* (1957), but they do have much in common. The chief correspondence rests on the «primer of motives» (Olena Musliienko) that elucidates the dichotomy of a word and a body [2, p. 173]. In other words, to name a feeling and to explain its notion with the body reaction, to correlate the two seemingly not linked phenomena.

The female-centered story is a melodrama narrative with feminine subjectivity in crisis as elucidated by a male author in a male discourse. This is not the first time Mykola Khvylovy latches onto the traumatic experience of a woman in the depth of the country (cf. *Life* (*Zhyttia*, 1922), *On the Remote Way* (*Na hluukhim shliakhu*, 1923), *Legend* (*Lehenda*, 1923) among others), albeit the woman in *The Government Inspector* (Lesya) is younger and not one of those «ci-devant» citizens who have to acknowledge new state socialist rhetoric as opposed to the one from *On the Remote Way* (Natalia Mykolaivna resides during transient phase of the ideological foundation of the Soviet order; Stenka in *Legend* is a direct participant of the fight for the state communism system implementation whereas Lesya abides in already established one, though the three are set in pre-Stalinist-era). Whilst Natalia projects herself into the unfulfilled past (her failed love nurtured for Oleksa due to his demise in rebellion), Lesya (as well as Stenka) seems to organize the given world, in Maurice Merleau-Ponty's terms, according to the projects of the moment. She is portrayed in a typical woman chores' bondage by a male author, that is to

say, the story is presented through man-centered vision. We get to know that the woman is lacking unity and integrity in her everyday life. The anxiety of this is provoked by the arrival of an inspector from Kharkiv. This story further elaborates on the issue of a fooled (deceived) female that, in Maksym Nestelieiev's judgment, pertains to the melancholic discourse of the Ukrainian history where each stage of it is characterized by moral order violation starting every time within the family union [3, p 131].

Despite being thoroughly studied, some works of Khvylovy's mature artistic stage (1925–1930) still do not receive proper attention, and *The Government Inspector* as the everyday reality story is amongst them. One of the reasons for that is, as Yurii Bezkhutryi puts it, these works constituted a shift in the writer's style, who seemed to have lost his singularity and uniqueness pursuant to official ideology and artistic decrees [1, p. 10–11]. The story has been chiefly examined via phenomenological tenet that the human body makes sense of the world in ways that are prior to, and independent from, mental cognition and intentionality. We appraised it with regard to inscribed hegemonic-sanctioned masculine pattern in them that makes feminine body to experience some liberation of individuality. On the contrary to the prudishness of the official socialist realist system in relation to modernist art, *The Government Inspector* testifies to Mykola Khvylovy's cinematographic attitude of mind in terms of presenting the narrative. The omniscient narrator functions as the camera that surveys the panorama, immersing the recipient in the narrative universe and the exterior space:

The moon peeped suddenly from the eastern horizon and now it hung above the neighbor's shed. The little provincial town on the Dnieper grew quiet. One could hear neither the clatter of heavy carts nor the drone of trucks. The voices of the people bustling about on the market square died down too. The last steamer going south had hooted by long ago [11, p. 130].

The cinematic eye of the narrator observes the setting as if the camera were rotating in a combination of a pan with a tilt. Since human eyes do not make natural pans or tilts while viewing the milieu («the little provincial town»), the eye roams along the expanse locking onto points of interest («the moon», «the neighbor's shed»), registering with the brain, and then spontaneously dashing along to the next point of interest («the market square», «the last steamer»).

As if in a long take, the narrator's eye moves left, right, up, down, forward, and back within the frame; pointing to linear time of the told events, it is not compressed or structured by edits. The spatial environment the characters have been put into is explored, so the recipient can be acutely aware of its physicality:

The boat was about to leave. Its siren was sounding for the second time and people were crowding the gangway. The passengers were a motley crowd.

Among them were taciturn peasants, noisy market women who, after selling their fruits and vegetables were returning to their villages, workers as well as nepmen, and finally there were some students. Before the third siren had died away, Lesya, the inspector, Sirko and Brodsky were on the upper deck. Slowly the boat stirred and started moving away from the harbor.

A glorious summer day was beginning. The sky was clear and the Dnieper shimmered ahead with its vast waters catching the sparkling silver of the bright sun. The green banks moved by and disappeared into the blue haze of the horizon. The boat was picking up passengers on her way; theirs was the fourth stop [11, p. 136-137].

At the end of the story, Khvylovy manages to create briefly an expressionist atmosphere of eroticized suspense and impending crime of leniency when depicting the journey upriver and aligning the omniscient narrator's point of view with the «femme fatale» character. The combination of real locations and haunting use of natural light reveals the unsettling effect of bringing Lesya's buried desires of a long unvoiced self to the level of consciousness. This is the very sequence leading to the resolution of the story:

Topchenko hurriedly walked off to the reporter's cabin. Lesya was left alone. She leaned against the railing; her whole body trembled. It seemed that there was really nothing bad or unusual moving her, and yet she realized that she was doing something terrible, unattonable, and criminal.

The boat was rapidly turning northward. . . .

Ploughing through the quiet Dnieper, it paddled rhythmically upstream. The moon was reflected in myriads of diamonds on the river's surface. The sky line was dim; from time to time the flash of a distant lighthouse bubbled up. The banks could no longer be seen; they melted into the surrounding darkness and only when the boat had passed close to one of them could the blurred silhouettes of dark trees be discerned [11, p. 156].

In the story, Lesya is the object of male desire, their fetishistic drive. Khvylovy employs the traditional seduction plot in which a suave man seduces and ruins a guileless young woman; though in his version the woman is not. It is briefly foreshadowed that the upcoming trip will prove to subvert her morals («The truth was, that, above all, the inspector's visit had excited her <...> What is more, she was thrilled as if with a forbidden joy». [11, p. 130]). This is done amid the writer's preoccupation with looking at, describing the simple life of the (populist) proletarian hero. Lesya's representation as a physical love interest is mentioned the very evening she learns about the picnic. Lesya's husband went to sleep; the extradiegetic narrator expounds her decision to marry Valya, as well as her disillusion with the life in a provincial town and frustrated hopes:

Since she regarded all the inhabitants of Kharkiv as definitely superior, she was anxious to hear whatever the inspector had to utter. And finally (this

without doubt, subconsciously), couldn't she, a disappointed and frustrated woman, expect from the inspector something that might change her whole life? [11, p. 132]

After that, she shifts her voyeuristic look to her sleeping husband and notices his dirty feet with black toenails that disdain her and make to condemn Valya. The voyeuristic look, as John Ellis puts it [6, p. 47] is curious, inquiring, demanding to know. The narrator takes Lesya's point of view to speculate what was that thing that has drawn her to him. Eventually, all his «sweet» promises turned out to be empty and unfulfilled, albeit she was still in love with him. There is even more to that, for Lesya has started to acknowledge him as a helpless mammal that is capable of procreating solely. Despite this new awareness, she is still dominated by her husband, worships his will; therefore, when Valya asks her drowsily about sexual intercourse and, not waiting for Lesya's consent grabs her lustfully, she gives in. The sexual drive, at that moment, is absent in her, but she has to be submissive. The pleasure of the look arouses shame instead of desire. However, the emotion of shame is juxtaposed for the consciousness of Valya's self that has been exposed unconsciously for Lesya.

Vision happens insofar as the one who sees is also visible, and that fact that the full Being of things only emerges through reference to a percipient [5, p. 106–107]. Similarly, the voyeuristic look puts way to fetishistic looking that implies the direct acknowledgment and participation of the object viewed. The whole story is based on the eye-look-gaze constellations; the female protagonist is both focalizer and focalized. Upon the first encounter with Mr. Topchenko, Lesya gauges both her husband and the editor Sirko with reference to the inspector, and they are inferior to him:

He was tall with a grey face and ugly eyes. But perhaps because Brodsky and Sirko were both small men, or because they lacked the confident manner of Topchenko, her husband and the editor appeared to Lesya as ridiculously tiny and helpless [11, p. 134].

Her perception and awareness is an immediate result of her look that generates the inspector's body scheme as well as his bodily conduct, foremost the arms, one of which not intentionally separates Brodsky from his wife whereas the other one takes Lesya by the hand. Another observation from the narrator with Lesya's point of view reveals her look of contempt directed at her husband, for the spectacle, grovelling before the inspector («He tried to appear funny and witty and sophisticated <...>» [11, p. 135]). The implied author eroticizes the proceedings of Lesya and makes her both the object of the male look and of narrative investigation. The newly established relations between Brodsky's wife and the Kharkiv executive are the criss-crossing of the seer (executive) and the seen (Lesya), of the toucher and the touched. We

may presume that Topchenko has already moulded an image of Valya's wife in his mind prior to their actual contact. Valentine forwarded this data, necessary for the production of knowledge of her, to him before their trip to Berestechko; hence, his mind filled in the unseen elements in perception to create a sufficient sense of a visible world. This very first encounter with the physicality of the image we regard in Merleau-Ponty's terms as the primacy of perception to structuring experience with the subsequent organizing it into a world. By «perception» he refers to kinaesthetic, prescientific lived-bodily presence in the world. We are a living bodily system prior to the body object that is constructed by science or medicine. The lived body includes our customary spatial level for operating on the world, our grasp, our style of bodily movement, our protentional and retentional sense of time, and our sense of constancy of colours and things [13, p. 8]. To elucidate on this logic, Merleau-Ponty talks about a cube as a sum of the six surfaces and twelve edges, which a person cannot see [14, p. 276], albeit it makes possible to apprehend the «completeness» of one by way of acknowledging that the world arranges itself in front of the perceiver. Therefore, the nature of vision is to characterize the object over and above its basic recognition.

There appears to be a desire of the author to deconstruct the man's body image in the story, for the male characters (Brodsky, Topchenko) are merely the subjects of retaining and pursuing the female object (Lesya). Male-female erotic struggle is experienced as a befuddling problem that underscores a universal issue of heterosexual male dominance and ambivalence. Initially, Khvylovy contrasts male characters of the gendered and sexual normalcy, as we learn it from Lesya's contemplations. At the outset, Mr. Topchenko assumes his social masculine control of the submissive feminine. He takes Valya's wife by the hand, then he asks whether she likes to live in the current locality, shrugging Valentine's reply off (Topchenko looked contemptuously at Valentine and said: *«Excuse me, I am not asking you. I was addressing your wife»* [11, p. 135]).

When Merleau-Ponty speaks of visible stylized from the viewer's interpretative standpoint, he refers but also to the painter's ability for union of this exposed general visibility with the meaning it arbitrarily produces in him. The task to be accomplished is how this stylization process – this concentrating of the visible – is made concrete in painting. The key concept in this respect is one specific aspect of Flesh – namely what Merleau-Ponty calls the «invisible» [5, p. 107].

It is intriguing that the translator omits the next paragraph of Khvylovy's source text, thus ruining the paradigm of male contest. From it, we learn that Valentine Brodsky has told Mr. Topchenko about his wife's background; what seemed to be disgraceful, in Lesya's view, was that he filled him in on the details of their sexual life:

*Lesya knew her husband inside out and knew how loose his tongue was, especially «half seas over», she knew that the jealous Valentine did like to «brag about» her a little among his friends and even to inform them of their «bedroom business», but she did not expect him to be so frank with the inspector, a random person whatsoever, and it insulted her very much.*³⁵

Though the narrator informs she was angered with her husband, she suppressed her response to that. Thus, while deporting her as «unruly body» with respect to the husband, Lesya does retain the qualities of a disciplined body that is contained within its limits of phrasing, pronouncing contradictions, thoughts, and opinions. Initially, silence figures like a sign of obedience or compliance, as propagated by a patriarchal culture. Then it becomes a language of resistance coupled with body motions against patriarchal discourse present in the absurd talk of the husband.

When they boarded the ship, it is revealed that Valentine had bought first-class tickets. The translator does again his amendments; he paraphrases the direct speech of the female protagonist, rendered as zero focalization of an extradiegetic narrator. George S. N. Luckyj shifts the emphasis when designating what Lesya is thinking of Valentine's expensive purchase from «<...> these trifles could have allowed me to live on with the kids for another day» to «<...> the difference in fare amounted to a day's expenses for her whole family» [11, p. 137]. He makes the decoding of signals indistinguishable, for the implied reader loses another proof for the female protagonist step to infidelity.

While on board, the husband goes on with his jealousy, for what is evident for the Kharkiv executive. Valentine uses his lascivious gaze to peek at females, and he advises the inspector to do the same («*Look at those attractive lasses!*» he called out when the boat was nearing the bank and was met by a crowd of local girls [11, p. 137]). Women achieve subjectivity through adopting the position of the male subject, who takes pleasure in the objectification of women:

«What about you?» Valentine winked at the inspector, «Are you a lady's man?» Topchenko realized very clearly that Valentine was tormented with jealousy, and that the reporter was doing his best to protect his wife, but at the same time the inspector felt that the balance was in his favor. Therefore, leaning sideways against Lesya he impudently replied: «Yes, you are right. I am a lady's man» [11, p. 137].

We may define Valentine's behavior as a masochistic one coupled with the masochistic gaze (impaired, balked, frustrated one) at Mr. Topchenko's courting the journalist's wife. In «The Economic Problem of Masochism» Sigmund Freud [9] specified several forms of it, and Valentine falls into the

³⁵ Translation is mine – Y. L.

feminine position adopted by the subject in relation to masochistic desire. Concurrently, Valya is privileged to the mechanism of voyeurism and offers it to the inspector as if there is no Lesya in proximity, whereas she has become aware of her husband inevitable exclusion from her and *«just now she desperately wanted to see Valentine as the victor in the struggle against the inspector»* [11, p. 137]. Thus, the narrator implies of the woman's ambiguity and ambivalence; the divided loyalties the reader is presented with leave the space for speculation whether the author is on the side of sympathy with the anguished woman in phallocratic order. Lesya oscillates between her positioning as Topchenko's sexual spectacle and her own unsatisfied desire of the husband. Lesya senses her husband's behavior points to a definitive purpose or agenda of expressing jealousy that turns him into a wretched little man:

It was true that Lesya didn't value her husband very highly, but she refused to admit that he was as small as Topchenko was making him out to be. What then about Lesya herself – who had loved and esteemed Valentine but a few years previously? To admit Valentine's defeat would mean to admit her own provincialism [11, p. 137–138].

So, this paradox of a tension / struggle between Lesya's desire to be more than an object of the controlling male gaze, and her love for her husband (therefore, being succumbed to the demands of patriarchy), makes her to do a stand in favor of Valya. She utters that it was inappropriate of him to talk about other ladies with eroticized subtext in her presence. With it, she infuriates Valya, who felt a great desire to take it out on somebody due to his anger with the inspector's behavior:

«What nonsense you are talking, Lesya! Look how innocent she is! One mustn't talk about natural desire in her company. Aren't you concerned about these things too? How on earth were your own children born? Did the stork bring them to you on its wings?» Lesya blushed. Valentine's crudity offended her very much, but she did not say anything [11, p. 138].

Lesya endures Valya's publicly humiliating her. Concurrently, the journalist's remarks attest to his obscene enjoyment as well as evince the failure of enjoyment, for amid his wife and the Kharkiv executive, the subject is unable to enjoy himself. The situatedness of Lesya's actual bodily movement and orientation to its surroundings and its world in part defines her unfree status, as the Other, as the inessential correlate to man.

Interestingly, when we speak of look or gaze dichotomy, we imply the contact of our sight with the face of the Other, our glimpses at it. When reading a story or a book, and foremost when writing one, we are devoid of the immediate visual expression of the face of the other in comparison to pictorial or film art. To look at someone's face as if in a mirror, the way it is mediated by a close-up shot in cinema, means the outer world is able to look back at us

[7, p. 67]. In the story, the narrator lets us know that, for instance, Valya had an angry look while Lesya was late searching for some money to welcome the inspector-general properly [11, p. 127]; upon meeting with Topchenko, the narrator, via Lesya's point of view, comments that the executive was tall with a gray face and ugly eyes [11, p. 134]; then there was an argument on the deck regarding the collectivization of farming, wherein Topchenko underscored his knowledge of the matter, but it all turned to be a bit harsh. The executive pointed to their inferiority as the normative male provincialists in terms of differing, narrowed outlook:

It seemed that such an outburst offered an ideal occasion for snubbing Topchenko for his superiority, but neither Sirko nor Brodsky had the courage to do it. The former made a wry face, and Valentine even forced a servile smile [11, p. 140].

To wrap up the conversation, Valentine just inquires whether Topchenko would not have thought his way if he stepped into the shoes of provincialist. Now, Valya's wife sees the situation may become a problematic and embarrassing one. She manages to settle the crisis in which her status is that of a vulnerable victim of an unwanted power contest on one side, and the empowered woman controlling the bodies and minds of her men on the other one. The reader observes that the husband is endangered to losing his phallic power in favor of the Kharkiv executive totally. Concurrently, the woman is able to break through the powerful look of the male protagonist and antagonist that have carried on with their battle for possession of woman without confronting their gazes: «*Comrades, you offend me. You are quite oblivious of my presence. What kind of gentlemen are you that not one of you has thought of offering me a glass of kvas? I am terribly thirsty*» [11, p. 141].

One of the reasons why the woman keeps up the conversation with Topchenko is that he seems to be able to separate himself from Lesya's mere sexual objectification in contrast to Valya as well as he seems an intelligent fellow, unlike journalist Valya or editor Sirko. In Lesya's opinion, the government inspector's look at her is not of desire solely (historical fetishization of woman as desire in a heterosexual paradigm – she is his desire), but of recognition of a townish origin in her. She is subconsciously aware of the possibilities of being a city dweller – that of movement, growth, and change, whereas in suburbia she seems to be narrowed to motherhood, household, and intercourse. Since a woman is the supreme object, the possession that complements man's subjectivity in patriarchal society, Valya is both eager to grab hold of his «valuables» and he is forced to kowtow to his executive. The phallogocentric logic of identity equates with property and the journalist is being gradually disposed of it by the other more potent male.

Masculine desire expresses itself through visual metaphors, that of the experience of seeing, gazing which turns into touch, hence: «*Coming up toward the harbor the inspector, as if inadvertently, put his hand on Valentine's shoulder, and having thus separated him from his wife, took Lesya by the arm*» [11, p. 134]. What does this scene (of meeting Brodsky and Lesya) highlights is that A (Brodsky) desires B (Lesya) sexually, A stands in intentional relation to B because it would have been illogical to speculate that A desires B sexually but has no awareness of B. Moreover, it means A and B share a world wherein exists at least the conceivability of sexual relations within it. Stephen Priest elaborates on further Merleau-Ponty's take on erotic perception and sexual desire [15, p. 93]. A perceives B erotically if and only if A perceives B but thereby desires to have sexual relations with B. The desire to have an intercourse with the other is to 'read into' the other as object of perception. The perception and the sexual thought are not independent; the perception is a sexual perception.

Though Brodsky is still present in Topchenko's perceptual field, with this very deed he, unable to avoid him physically, obviates him bodily. For one part, Lesya's triangulated position between two men demonstrates her powerlessness, her lack of phallic potency and a man's heterosexual desire to be exposed, undermined, and destabilized for the other part. This is apparent as the woman explains to the Kharkiv guest why they have taken horilka (vodka) with them (for the vintners), and then she inquires whether Topchenko expects her husband to have a glass too much. The carnal man replies «no» meaning he would not have taken advantage of the probable situation, albeit the woman is certain Topchenko does pursue with attentions. Lesya is split between two conflicting roles – of trustworthy wife and of prospective mistress. She oscillates between the inevitability of her desire, which threatens to exclude the woman, on the one hand, from the loyalty level, and of the woman's suffering as the embattled, anguished woman in patriarchy, on the other hand: «*Lesya blushed. The conversation assumed a very dangerous character. It was clear that Topchenko was paying court to her, but his manner was so crude that she couldn't help feeling offended*» [11, p. 143].

Lesya resides in the society where the sexual needs of bodies were regarded at best as of secondary importance to the spiritual necessity to establish and develop communism. On this count, Khvylovy is in tune with the other Ukrainian authors of the 1920s–1930s (Valerian Pidmohylny, Borys Antonenko-Davydovych, Mariia Halych among others). Hence, Khvylovy's female character has got the nerve to follow her own amorous inclinations, albeit she is still in love with her husband. Mykola Khvylovy conveys the inner emotions of Lesya by letting the reader perceive them; they are not locked from the readers' apprehension. Considering the above, it is

intriguing enough to point to Khvylov's wish to portray the relationship of people in terms of their interdependency upon change taking place in actual life, the gap between living under such circumstances and the state socialist rhetoric. The author undermines the tenets of conjugality by questioning their credibility; Lesya's feelings towards her husband, their pattern is fluctuating mirroring alterations in the real world (the arrival of the executive, the outing, and the changes that are taking place in relationships between people). What the author has in mind, in our judgment, is not simply establishing the crisis of the feelings, albeit he underlines the problems in rapport between sensuous and civilizational. Lesya seeks a new place, tries to make new connections, some contemporary modes of integrating her persona into a morally and aesthetically changing world. In *The Second Sex*, Simone de Beauvoir has given a novel meaning to the dialectics of love and marriage. She traced their correspondence from the earliest times until the first half of the 20th century. Her consensus was that love as the feeling was an impromptu thing that cannot last as long as the marriage, which, in turn, was subjected to responsibility. Hence, we have opposition of irrational versus rational (sensuous versus civilizational). While in conjugal state, a woman maintains in an unfree status; she makes choices that are doomed to be existential ones out of indebtedness towards her husband who, conversely, believes a woman manifests herself in the phallocentric society through the marriage. That is vividly explicated in Chapter I of the story.³⁶ Why she has become so enthusiastic about the prospective day out, is because she could pry herself away from her household chores. In tune with de Beauvoir, Iris Marion Young contends that cultures historically and nowadays equate women with home (original maternal home, in particular), where they are usually confined and expected to cater for men [19, p. 123]. However, the thing Lesya was longing for was to be square with her male as to mundane activity:

Lesya remembered once more the sweet promises which Valentine had given her years ago, when they were leaving Kharkiv. She compared them with the reality in this small provincial town. Did not Valentine promise to help her to join the party? Didn't he assure her that she would never be aloof from the work in the little community? Didn't he speak of their family life as assuming a «New Meaning»? However, it turned out that instead of work in the community she had taken on the duties of a mother and a housewife. Instead of the family life with a «New Meaning» she had to endure constant small quarrels and be reduced to household slavery [11, p. 132].

Khvylov's female hero internalizes patriarchal demands, which require the sacrifice of her feminine happiness (pursuing a standalone

³⁶ Pp. 130–133, the story consists of four chapters.

professional life) for the supposedly «higher» male ends. It is subtly postulated that Lesya is supported by her husband; therefore she isn't kept on her resources. Her gender role has obliged her to be obedient, submissive, to treat her husband with respect and to be dependent upon him. In patriarchal society, marriage is a form of power relations between a man and a woman, wherein the former imposes his constraints and discipline upon the latter. Therefore, she ascertains what the desire her new acquaintance has got, and to her regret, it's not that baffling or confusing. Significantly, Lesya is not employed in any occupations that could have deleterious effects on her, for instance, some forms of work in factories that lead to high incidents of miscarriage. The implied author is conveying that for the most part of her family life, Lesya was a passive figure devoid of some sort of internal dynamics, and the very episode of her life is highlighting the stereotypic casting – erotic relations are the chief domain of women functioning in phallocentric society.

The *lived body* of Lesya is presented within the framework of existential phenomenology – that of physical body acting and experiencing in a definite socio-cultural context that molds her *facticity* and *freedom* [19, p. 16]. The woman experiences herself as looked at in certain ways, she experiences the bodily reactions of others to her, and she reacts to them, therefore the concept of lived body is interpreted as a collective one for general categories such as «gender», «race», «nationality», «sexual orientation» to describe the constructed identities of individuals, namely the additive character that identities may well have under this description [19, p. 18]. As Iris Marion Young contends, the notion of the lived body recognizes that a person's subjectivity is influenced by the combined social and cultural factors and the behavior and expectations of others in ways that she has not chosen. At the same time, the theory of the lived body says that each person takes up and acts relating to these not selected facts in her own way [19, p. 18]. In the story we are acquainted with a certain period of their mutual life, and it illustrates that for Valya, a matrimony union is intended for deciding his physiological requirements and work-related issues, whereas for her, it was a matter of love.

We observe the situation (in terms of de Beauvoir) the female character finds herself in, her feminine bodily existence in patriarchal society as defined by an antagonism between immanence (passivity, stagnation) and transcendence (action) surpassed by a phallic sovereign. The struggle for possession of a woman resembles the struggle for a prey, as well as a fight between two primitives for a trophy. The winner completes himself through marriage with the Other, the feminine. In the story this feud is not between rivals, since from the outset Valya tries to subdue his jealousy, though he fails, he is subjected to his level of hierarchy dominance in favor of Mr. Topchenko. Interestingly, Lesya does not behave as if to provoke the Kharkiv executive

nor does she use her abilities and sexual endowments to win a sort of affection from him; she becomes the target of intervention upon the very meeting with Topchenko. Khvylovy's heroine becomes object of the male look, object-to-be-looked-at. The liberating sensation of countryside excursion that accompanied her at the start of the trip is splitting her emotionally in two halves.

Albeit being carnal, Topchenko comports himself quite restrained, nurturing loyalty doubts in Lesya by his gentleman attention. He violates the tenets of family (in a broader sense, he undermines the domesticity tenets) in terms of paying court to married feminine internalizing values that function against her desire. Moreover, when the company arrives to Berestechko, the Kharkiv executive remarks that Lesya has been treated by her husband akin to the old bourgeois family relationship meaning she was interred in their home like some special place, obliged to accept Brodsky's dominance and thus happy in her position and daily life [11, p. 147]. Hence, no wonder that standing beside herself, ghosted by her historical delimitations, she involuntarily yields to the new challenges in front of her that promise to be exiting and piquant.

This matter is also another example of Khvylovy's intricate irony (see *Ivan Ivanovich*) that he manages to connote upon border crossing between high and low, – a Soviet woman in rapport with the state-adopted ideology (a command of reason; «high») and a sensual, passionate being avid for new sensations with sexual overtones (a command of irrational, «low»). The male/female binarism is further explored as Lesya projects herself to transgress the male subjectivity and authority and therefore to claim her female essence. It is away lot different from her House Wife persona and is established by the status, that of proletarian (in Friedrich Engel's terms). This is also instigated by Topchenko's accounts of Brodsky's improper behavior as a member of the Party for what one may dearly aby [11, p. 147]; this time she is both desired and desiring:

Having seen the kindness in Topchenko's eyes and his sincere compassion for her, she realized that he was the man she had dreamed about last night. Topchenko, as if guessing that, pressed himself even closer to her, but at that very moment Bergman crossed their path [11, p. 148].

This is what Friedrich Engels was speaking of when referring to the correlation of monogamy, adultery and proletarian marriage [8, p. 485], and what Khvylovy extrapolates in marking the body and identity of his female protagonist relative to socio-political agenda. It is implied that a woman is still being represented to suit particular demands of a man, and the representer himself is masculine. A woman carries on being a «consumer» of man's whims as opposed to the man's domain of production, and this role was relegated to her in their family without her consent:

She loved her Valentine, but at the same time she saw how utterly helpless and really unhappy he was. This, at times, made her feel that he was

an obstacle in her way. The spirit of restlessness still so much alive in her, was completely extinguished in her husband. At a time when she was still capable of bringing up and educating children, he was only capable of begetting them. Belonging to the young generation of the post-revolutionary period, Lesya could not become an ordinary tame city dweller, nor a person whose love for a man is quite uncritical. She was critical of her love for Valentine and it was because of that, that for the last year and a half she had come to regard it almost as a misfortune, or at any rate as voluntary slavery [11, p. 133].

Upon Topchenko's arrival, she started to apprehend more acutely her commodity status as a male private realm insignia that confronts the desire-driven dictate of another male. Khyvoly juxtaposes the harsh reality of state socialism with a metaphor for capitalist labor and the circulation of commodities. The eroticizing perception of Lesya by Topchenko where she may become open to the intimate exploration of her as a sexual object is postulated by the executive's underscoring her entrenchment within the domain of private life [11, p. 151]. For him, she is ideal, as he puts it; in other words, being a desired object, Topchenko converts Lesya's sexual «physiognomy» into a set of signs addressed to her as the subject, reorients movements (frequent touching her arm via pressing his elbow against her hand; leaning unintentionally against her shoulder), activities, and behaviors (sneering attitude while interacting with Valentine) with other significances. Thus, it is through the body of Lesya (her being-to-the-world) that the world of objects (particularly, Mr. Topchenko) appears to her and generates new meaning (a sensation of womanliness). What does also Topchenko enhances in Lesya, is an ability to project her wishes, hopes, and plans for the future onto a present situation. At first unwillingly, she starts to see in the direction in which the Kharkiv executive offers her to look. She used to be tied to «actuality» in Edmund Husserl's terms, and now she starts to secure her «liberty» under the current situation, the «presence» in Merleau-Ponty's terms. Albeit having rulership over her body from the phenomenological standpoint, it nevertheless falls under the debate between ideology, power and economics, i.e., social constraints. Since the arrival of Topchenko and his subsequent attentions awaken Lesya's sexuality, the aforementioned womanliness concept is being compromised, for it is suggested to be channelled away from the privacy of the domestic sphere to the dangers of public life.

It is nowhere implied in the story that Brodsky is Jewish, albeit his surname is indicative of it. In ancient times, the attitude towards marriage in the Jewish society was displayed in such a way that a husband was the master (*ba'al*) of the wife, similarly to his landed property. Therefore, a woman as a productive body was possession of the head of the household alongside other possessions: servants, ox, ass, and dwelling place [18, p. 105]. Adultery

between a man and a married woman was a property crime. In our case, it is obvious that Valya unwillingly (since he is jealous, as Lesya observes repeatedly) approves the wooing of his superior due to apparent master and servant relations. In that case, there is no property rights' injuring. Unlike her marriage, which was not state-arranged, her delivery to Topchenko like a procurable commodity is as if on sold and purchase terms.

Despite all those circumstances, Lesya has not disavowed Valya; in this desire triangle, Brodsky is a viewer, his wife and Topchenko are located within his scopic field of pain and jealousy. She is not fully overwhelmed by the new sensuous contact with Topchenko, since she is conscious of her bond with Brodsky, whom she loves. In Simone de Beauvoir's view, love anticipates freedom of choice, selection whilst being in marriage is a sort of incarceration and love is equated to masochism [4, p. 324; pp. 368–369; p. 447]. Meanwhile, Valentine got beastly drunk until the end of the picnic. He has established his personal visual field of acquiring data necessary for the production of knowledge (his wife has got erotic attraction) that is not easy to digest for him. He was pursuing a different objective, but he turned out to be of no importance to the Kharkiv executive. The narrator observes via Lesya's point of view that her husband was inferior to the guest, who in turn found her worthy of being a companion for him.

Concurrently, a man, as Iris Marion Young posits [19, p. 129], creates property, things he possesses and governs. Since the property does not satisfy the yearning for lost original maternal home (and for a man a woman is always a mother), he is engaged in an acquisitive pursuit for more property. In this acquisitive economy, a woman serves as a commodity to be traded. Her role is to be the home by being at home. Her being home gives a man his comfort and allows him to open to the expanse of the world to build, create, and recreate himself out of an abstract or purely symbolic other. For her, however, the placement is an imprisonment. Hence, Brodsky's wife is an object-cause of desire for such a place called «home»; they reside in a suburban town where a man pursues his mediocre dream and a woman is negated as a subject. She is a vehicle of men's communication, a child rearer, an object of exchange.

While Valya was sleeping on the bench and vomiting, his wife and «the Comrade from the Center» were waiting for the boat. He placed his hand on Lesya's again, thus manifesting one of the modalities of the touch – «double sensation». According to Maurice Merleau-Ponty, it means an object is both the object and the subject of the touch [14, p. 95]. To put it another way, one might take up the positions of either the toucher or the touched, the seer and the seen, the enunciator and the heard. Ironically, the reversibility of seer / seen and enunciator / heard turns out to be disheartening for Lesya. Whereas Topchenko is taking advantage of his social position and shifting focus from

Lesya-as-a-subject to Lesya-as-an-object, she in turn starts seeing what appeared to be unimplicated. Seeing entails having a body that is itself capable of being seen, that is visible. What she sees and is visible to her is identical to Topchenko – they both observe the limitations of being a mediocre provincial everyman:

«You know», Lesya went on as if dreaming. «I think that all the troubles of mankind are due to the fact that there are so many provincials. If everyone lived in a city like Kharkiv, then they would not suffer as I do now, for provincial life narrows the horizon».

«Yes, especially in a family like yours», Topchenko added carefully.

Lesya suddenly turned to the inspector and said: «No, be frank, you won't offend me. It's men like Valentine that narrow that horizon». Lesya sighed and then added: «Yes, Comrade, I want to be quite frank too. You see it hurts me so much to see that my Valya cannot behave in public the way . . . for instance, that you can» [11, p. 153–154].

Whilst Topchenko sees simply an attractive woman with a casual man, Lesya sees herself both socially and ontologically lonesome in marriage. The relations between them are based on sense and meaning, foremost for the female protagonist. Before his arrival, she was participating only in concrete: securing domestic peace in Valentine's patriarchal household with no aid outward. What she longed for was to take on any actions that rely on abstract functions and make use of her skills. However, it is never mentioned in the story what Lesya has a knack for nor any hints regarding her education level, albeit it is pointed to her goal-seeking behavior. Having not yet met Topchenko and learned about the outing, Lesya is immediately experiencing an «internal» sensation without any external corporeal touch. To put it differently, the female protagonist experiences an erotic comprehension of the would-be encounter of her as the object of sexual desire with the physical subject as the exteriority of the other's subjectivity.

For the most part, multiple instances of touch done by Topchenko imply acquisition and the exertion of power by the sovereign.³⁷ It is irrelevant whether the inspector is a married person or not (there is no indication of his marital intimacy) what is implied in his posture is that desire is brought about by power. In other instances, touch punctuates about tenderness that articulates the erotic perception of the subject coupled with indulgence in confidence [11, p. 148].

The end of the story underscores the timelessness of the man-woman relations in terms of bringing together sexual, physical and metaphysical desire. The power of Lesya lies in her beauty (postural, tactile, kinesthetic, and visual); this is what infatuates Topchenko in her. His only desire was to have

³⁷ It is mediated by the active verbs *put, take, abandon, offer* (pp. 134; 136; 141; 143; 146, for instance).

an intercourse with her, and Lesya was on the brink of obliging him. After the climactic moment on the boat, it turns out that Topchenko is not that superior and eminent as he was behaving in front of everyone when he stumbles upon his boss from Kharkiv on the same ship going back to Lesya's and Valentine's hometown [11, p. 158]. Her renunciation upon her prospective new life is coupled with her weeping as an expression of her overwhelming emotion. This is an emotion of awareness: an apprehension of failed exchange of momentary satisfaction of «here-and-now» for wholeness and happiness, both marital and feminine. The joy and delight she experiences when recalling her start into the congenial life with Valentine and expectation of the trip to Berestechko equates with the tragic outcome and the tragic mentality of life in general. This is what Mykola Khvylovy was depicting when juxtaposing the real (the mutual objectification) and the ideal (the mutual understanding) in terms of presenting his ironic view of romance. The hands (arms) dichotomy, at one point, may suggest that a woman is weak and humble whereas a man is headstrong and puissant, albeit it is revealed that *de facto* both characters are weak ones, though Lesya is inclined to become another. Whereas Topchenko is driven by desire, need, intention and instinct, Lesya is governed by cognition, doubt, shame, and self-awareness. Throughout the narrative, the governor from Kharkiv is posited as handling the situation and the female character is under the influence of the impulses she is not quite capable of keeping in check. None of the characters seems to be compelling, neither Mr. and Mrs. Brodsky nor Mr. Topchenko, however the woman is the only character the recipient can sympathize with, for the narration focus is directed on her. Mr. Brodsky displays a kind of mental derangement for the loss of his original maternal home.

Having been gradually detached mentally from her husband, she is brought back to her senses at a night scene on the boat. Upon it, she becomes far better able to see, think, intend, and act. Khvylovy manages to ascertain that the forces of corruption and immorality might be defeated. Sexual drives underlie the surface motivations of the male character, especially since he is responsible for establishing power relations. Unconscious to him, Topchenko commences the process of liberation in «weak» and «provincial» Lesya from enclosure to emancipation.

REFERENCES

1. Бехзутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
2. Муслієнко О. Абсурд у семіосфері художньої прози Миколи Хвильового : дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2016. 231 с.

3. Нестелєєв М. На межі: суїцидальний дискурс українського модернізму. Київ : Академвидав, 2013. 256 с.
4. Beauvoir S. de. *The Second Sex*. Translated and edited by H. M. Parshley. London : Jonathan Cape, 1960. 702 p.
5. Crowther p. *The Phenomenology of Modern Art: Exploding Deleuze, Illuminating Style*. Continuum International Publishing, 2012. 281 p.
6. Ellis J. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London and New York : Routledge, 1992. 301 p.
7. Elsaesser Th. *Film Theory: An Introduction through the Senses* / Thomas Elsaesser and Malte Hagener. 2nd ed. New York and London : Routledge, 2015. 246 p.
8. Engels Fr. *The Origin of the Family. The Feminist Papers: From Adams to de Beauvoir* / ed. by Alice S. Rossi, transl. by Alick West. Boston, 1988. Pp. 480–495.
9. Freud. S. *The Economic Problem of Masochism. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19 / trans. by J. Strachey. London : The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1961. Pp. 157–170.
10. Grosz E. *Volatile Bodies: Toward a Corporal Feminism*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1994. vii + 245 p.
11. Khvylovy M. *Revizor [The Government Inspector]. Stories from the Ukraine* / ed. by George S. N. Luckyj, translated by G. and M. Luckyj. New York, 1960. Pp. 126–159.
12. Lauretis de T. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, 1984. 220 p.
13. Merleau-Ponty M. *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting* / ed. with an introduction by Galen A. Johnson; Michael B. Smith, translation editor. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1993. 421 p.
14. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. Translated by Donald A. Landes. London; New York : Routledge, 2012. 696 p.
15. Priest St. *Merleau-Ponty (Arguments of the Philosophers)*. London and New York : Routledge, 1998. 308 p.
16. Schneider R. *The Explicit Body in Performance*. London; New York : Routledge, 1997. 256 p.
17. Smith M. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. Reprinted. Oxford : Clarendon Press, 2004. 265 p.
18. Turner Br. S. *The Body & Society: Explorations in Social Theory*. 3rd ed. London : SAGE, 2008. 296 p.
19. Young I. M. *On Female Body Experience: «Throwing Like a Girl» and Other Essays*. New York, NY : Oxford University Press, 2005. 192 p.

**МИХАЙЛО ПАВЛИК – ПЕРЕКЛАДАЧ ТВОРІВ
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО КРАСНОГО ПИСЬМЕНСТВА**

«Посвятитися для добра народу», – такими Павликовими словами починається передмова Алли Швець до колективної монографії «Творець нового культурного українства: Михайло Павлик», яка видана до 170-річчя від дня народження Великого Українця [20, с. 7]. Тішить те, що українство повертається знову до постаті Михайла Павлика й намагається осмислити й переосмислити широку палітру його творчості, як письменника, етнографа, перекладача; його діяльності як громадського діяча, публіциста, журналіста, політика.

Свіжому науковому погляду на постать М. Павлика присвячена також публікація Аделі Григорчук «Михайло Павлик – фундатор українського національно-духовного відродження останньої третини ХІХ – перших десятиліть ХХ ст.», яка також присвячена 170-річчю від Дня народження письменника. Авторка захоплюється величчю його особистості, вважає «справжнім титаном думки й чину», справедливо зауважуючи, що творча спадщина М. Павлика заслуговує на окремі видання. «Білими плямами» й надалі залишаються значні пласти його творчості й на нову оцінку претендують здобутки його публіцистичної та політичної діяльності, які були спотворені за радянських часів: «Ортодоксальний ракурс, заданий радянськими історіографією та літературознавством, підносив його нам як полум'яного пропагандиста наукового соціалізму й ідей марксизму в Галичині та за її межами» [4, с. 2].

В архіві м. Львова зберігся текст виступу одного з організаторів концерту, який був організований на честь Михайла Павлика. «<...> Через ціле життя М. Павлика тягнеться червоною ниткою його щира любов до мужицтва». «Я не маю на собі жодної мужицької кривди», – сказав Павлик, і сего не заперечують навіть його противники. Але противне ціле його життя, се одна велика любов до мужицтва. Ціле життя працював він для того призабутого мужика, і все, що він творив, творив тільки для мужицтва» [24, арк. 620–621]. Тому важко заперечити, що служіння своєму народу – це було його життєве кредо.

Дослідники попередніх десятиліть вважали М. Павлика представником народницького дискурсу. Проте творчість того чи того літератора часто важко вкласти в рамки єдиного літературного напрямку. У своїй літературно-критичній, публіцистичній, перекладацькій

діяльності він демонстрував нові підходи й переконання, які відображені в чисельних архівних матеріалах. М. Павлик цікавився у своїй літературній творчості й питаннями розвитку зарубіжної літератури, її тенденціями наприкінці XIX – початку XX століття. У своїй епістолярній спадщині він дає високу оцінку тим діячам зарубіжного мистецтва, які відстоювали та захищали інтереси простих людей. Зокрема, з нагоди смерті Віктора Гюго (1885 р.) М. Павлик на сторінках часопису «Зоря» писав: «Не стало горячого заступника справедливої волі, не стало нищим вірного і молодого опікуна!.. Честь, отже, його тіні і пам'яті від нашої Русі-України!» [9, с. 83].

Стосовно сучасної йому зарубіжної літератури, М. Павлик послідовно дотримувався вираженої та чітко сформульованої позиції. Видається, що модерністські течії не викликали в нього особливого зацікавлення. Павлик залишався носієм ідей позитивізму, і його реалістичні переконання були непохитними. Складність ситуації полягала в існуванні генетичної спорідненості реалістичного й натуралістичного мистецтва, що й викликало певну невизначеність (не просто термінологічну, але й суттєву) стосовно боротьби різних літературних течій в останні десятиріччя XIX ст. Безперечно, не завжди в європейській літературній критиці того часу чітко розмежовувались натуралістичний і реалістичний напрями в красному письменстві. Іноді, говорячи про натуралізм, мали на увазі реалізм. Тому, наприклад, оцінки французької реалістичної літератури носили на собі відбиток упередженого ставлення до натуралістичної теорії.

Фактичний матеріал переконливо демонструє, що для М. Павлика, М. Драгоманова та І. Франка значущим було осмислення натуралізму як літературного явища. Саме цьому питанню вони приділяли особливу увагу в контексті аналізу тенденцій української та західноєвропейської словесності. Попри застереження щодо теоретичних засад цього напрямку, письменники не заперечували художньої вартості окремих творів, створених у його межах. І. Франко, наприклад, зазначав: «<...> Золя попри всі свої натуралістичні доктрини і дивацтва є таки поет <...>» [22, с. 71]. Таку ж думку відстоює М. Павлик, про що свідчать рядки з його листа до Драгоманова: «Я думаю, що ліпше давати взірці натуральної школи, як писати за неї розправи» [16, с. 94].

У контексті дослідження проблеми українсько-французьких літературних зв'язків кінця XIX – початку XX століття Володимир Матвійшин висноує, що Іван Франко та його однодумці використовували творчість Е. Золя «у боротьбі проти народовської псевдоромантики з її моралізаторством і проповідництвом <...>». Твори французького письменника, наголошує дослідник, «заохочували до

змалювання тих сторін життя, які раніше вважалися «нелітературними», а також привчали «естетів» від літератури шанувати нового літературного героя – просту трудову людину» [13, с. 160]. Літературний доробок Е. Золя, як і його теоретичні виступи, на той час набули європейського розголосу. З ними полемізували, сперечалися, але неможливо було не реагувати на той вплив, який натуралізм справив на літературні тенденції в останні десятиріччя XIX століття. Стосовно проблеми рецепції М. Павликом ідей Е. Золя, то вона частково висвітлена у статті В. Матвійшина «М. Павлик і Золя», де дослідник аргументовано демонструє прагнення Павлика осмислити художні, соціально-політичні засади французького натуралізму, що відповідало тогочасним тенденціям європейської літератури [11].

Солідарною була думка М. Павлика з міркуваннями І. Франка про те, що не літераторів потрібно звинувачувати в цинізмі зображення, а саме життя. Натомість література покликана правдиво відтворювати життя, яким би брудним чи цинічним воно не було. При розгляді проблем натуралізму в літературі Павлик звертав увагу перш за все на проблеми соціального плану. Ним був складений текст телеграми з приводу смерті Золя, у якому він називав його поборником світла й правди в літературі й житті, невсипущим робітником, титаном пера, «добродійного впливу котрого зазнала й література нашого поневоленого українсько-руського народу» [12, с. 249].

Восени 1882 року в одному з листів до І. Франка М. Павлик повідомляє про своє зацікавлення романом французького письменника Г. Флобера «*Мадам Боварі*», висловлюючи намір перекласти його українською мовою. Ставлення І. Франка до творчості Флобера було амбівалентним: з одного боку, він визнавав автора одним із майстрів реалістичного роману, з другого – розглядав його переважно як представника натуралістичного напрямку, «фізіолога й анатома», не здатного до створення типових художніх характерів. Як пише В. Матвійшин, «Франкові хотілося звернути увагу читачів на більш складні та типові обставини життя жінок із народу» [13, с. 100]. За словами дослідника, «банальні умови життя Емми Боварі, її вчинки, оточуюче середовище, в якому вона виховувалася і проти якого повстала, розчарувавшись в своїх романтичних ілюзіях, розбитих об міщанську дійсність, дріб'язковість, вульгарність буржуа, – все це було не на часі для галицьких обставин. І. Франко направляв свою творчу діяльність і заохочував інших передусім на піднесення духовного світу жінок із народної гущі <...>» [14, с. 21–22].

20 листопада 1882 року М. Павлик у листі до свого кореспондента зазначав, що взявся за переклад «*Мадам Боварі*» через відсутність іншої

роботи, але не завершив його, дізнавшись про наявність польського перекладу роману. Стосовно оцінки самого роману, то тут Павлик рішуче не погоджувався з Франком, відстоюючи думку якраз про узагальнююче значення «Мадам Боварі»: «Це чудова психологічна студія ліпшої частини жіноти не в одній Франції, а і у нас <...> І у нас в Галичині нема m-молодої жінки, котра би не мала в собі великої частини тих думок, котрі автор так удачно втілює в m-me Боварі <...> [6, с. 280]. Павлик не мав сумнівів у типізованості образу мадам Боварі: у героїні Флобера він упізнавав риси, характерні й для галицьких жінок. Вартість літературного твору, на його переконання, полягала передусім у його практичній значущості для читача, зокрема для жіноцтва, турбота про яке посідала важливе місце в його громадській діяльності. Література, на думку М. Павлика, завжди мусить бути тісно пов'язана з життям простого народу, приносить йому безпосередню користь, піднімати дух людської гідності, соціального протесту. Такі критерії були визначальними у виборі М. Павликом тих чи тих європейських творів для перекладу, тож перекладацька діяльність видатного галичанина заслуговує на окрему увагу.

До перекладу епічних творів західноєвропейських письменників Павлик звернувся на початку 80-х років XIX століття. У 1882 році він взявся за переклад роману Г. Флобера «Мадам Боварі», про йшлося вище. Прагнення розширити репертуар українського театру викликало постійний інтерес письменника до зарубіжної драматургії. Прикладом такого твору є п'єса відомого німецького драматурга Г. Гауптмана «Ткачі», яка була надрукована наприкінці 1891 року. У 1892 році І. Франко був у Відні, де, ймовірно, й прочитав цей твір. Маючи на меті популяризувати драму серед ширшої читацької аудиторії, він написав про неї статтю для газети «Kurier Lwowski». Видається, що саме І. Франко запропонував М. Павлику зробити переклад тієї п'єси українською мовою. І Франко, і Павлик були переконаними в тому, що галицький читач має бути обізнаним не просто з новим художнім твором, що викликав широкий розголос, але й із найновішими літературними течіями. Тож натхненний І. Франком, Павлик взявся за переклад драми Гауптмана. У 1898 році переклад був надрукований в «Літературно-науковому віснику», а згодом (у тому ж році) вийшов окремим виданням. Франко не тільки написав велику післямову до нього, але й сам зробив віршовий переклад деяких ткацьких пісень. У своїй версії «Ткачів» Павлик намагався якомога точно відтворити зміст оригіналу, не допускаючи доповнень чи скорочень. Він вміло передав авторське ставлення до дійових осіб драми: незахищеність і нужденне життя ткачів, агресивність і пихатість, розпач, рабську покірність. Мова героїв

Гауптмана барвіста, емоційна, насичена діалектами.

Переклад «Ткачів» виявився неабияким випробуванням для Павлика. На складність цього завдання звертав увагу й І. Франко у післямові до видання: «Що се могуча штука, про се, надіємось, переконається кождий, прочитавши “Ткачів” бодай у перекладі. Хоча згори треба сказати, що зовсім вірний, а при тім поетично вірний переклад “Ткачів” є завдання безмірно трудне» [2, с. 97]. Попри труднощі, перекладач успішно впорався з поставленою метою. Він прагнув зберегти мовну специфіку оригіналу, як-от сілезький діалект, численні фразеологізми та ідіоматичні конструкції, залишаючись при цьому максимально точним. Діалектні німецькі форми він вдало відтворив за допомогою галицьких фразеологізмів, прислів'їв та розмовних зворотів.

Переклад, здійснений М. Павликом, не залишився поза увагою сучасників. Імовірно, саме його поява спонукала Лесю Українку звернутися до того самого твору Гауптмана й запропонувати власну інтерпретацію. Виникає закономірне запитання: чому, попри вже наявну версію, письменниця відчула потребу створити новий переклад? Климентій Квітка, чоловік Лесі Українки, писав: «Переклад Павлика вона, видимо, з особистої приязні і поваги, не гудила, тільки казала, що він не придатний для цілої України, бо зложений в діалекті» [19, с. 241–242]. На думку дослідниці творчої спадщини Лесі Українки І. Журавської, важко визначити, у чиєму перекладі – Павлика чи Лесі Українки – виразніше звучить та чи та сцена. По суті, Леся Українка виходила з тих таки принципів, що й Павлик. Можна зробити висновок, що і Михайло Павлик, і Леся Українка, попри наявні розбіжності, намагалися адаптувати текст німецького оригіналу до українських мовних і культурних реалій. Для ілюстрації звернімося до перекладу репліки «*M'r sollten amal de Beamten hochnehmen*». У версії Лесі Українки вона звучить: «Та час уже й урядникам задати перцю», тоді як Павлик передає її ближче до оригіналу: «Треба би раз і урядників взяти на гоцки». Використання Павликом діалектизму в цьому випадку цілком виправдане. Попри можливі сумніви щодо зрозумілості окремих висловів для широкого кола читачів, слід враховувати, що сілезький діалект становить органічну частину мовної структури драми. Мова персонажів із народного середовища втрачає автентичність, якщо перекладач нехтує діалектним забарвленням, яке є суттєвим елементом культурного контексту оригіналу.

При всіх можливих прорахунках, значення перекладу «Ткачів», виконаного М. Павликом, важко переоцінити. Він перший дав змогу українському читачеві ознайомитися з одним із найкращих творів

німецького письменника. Українськомовна версія п'єси отримала схвальні відгуки й у німецькій пресі. Газета «Руслан» у випуску від 30 січня/11 лютого 1899 року повідомляла, що в берлінському журналі «Das literarische Echo» від 1 жовтня 1898 року було опубліковано коротке повідомлення про вихід у Львові драми Г. Гауптмана «в удачнім перекладі Михайла Павлика» [15, с. 3].

Серед європейських драматичних творів, перекладених М. Павликом, вагоме місце посідає п'єса Генріка Ібсена «Ворог народу». Ще 1891 року ця драма була поставлена на сцені польського театру в Львові. Іван Франко негайно написав з цього приводу коротку рецензію: «Шедевр Ібсена, знаменита його драма «Ворог народу», містить у собі майже все те, що великий скандинавський поет хотів сказати про соціальні проблеми» [21, с. 217]. Інтерес до драматургії Ібсена, поза всякою сумнівом, був закономірним, враховуючи його значну популярність у Європі того часу. Ібсена визнавали одним із найвизначніших драматургів, представником реалістичного сценічного мистецтва. М. Павлика завжди цікавили найкращі зразки європейської реалістичної літератури, він докладав чимало зусиль для збагачення галицьких театрів світовою драматургією.

«Ворог народу» – це полемічна драма, у якій автор відверто й прямо піддав критиці тогочасне суспільство, втілене в образі невеликого курортного містечка Норвегії. Сюди на лікування приїжджала велика кількість людей, але раптом головний герой драми, лікар Штокман, на основі своїх досліджень доходить висновку, що курорт є джерелом інфекційних захворювань. Лікар вимагає знешкодження факторів інфекції. Та це виявляється неможливим. Намаганням доктора протидіють усі, хто зацікавлений в одержанні прибутків від тих, хто відпочиває. А, отже, курорт повинен продовжувати існувати. Драма полягає в тому, що не тільки можновладці, але й прості жителі міста були байдужими до долі людей, які продовжували лікуватися й нічого не підозрювали. Соціальний і морально-психологічний конфлікт п'єси й сьогодні не втратив своєї актуальності. Павликові було важливо донести до галицької аудиторії ібсенівську критику тогочасного суспільства, яке потребувало суттєвих змін. Імовірно, переклад був здійснений із німецького видання, оскільки Михайло Павлик не володів норвезькою мовою. Така ж ситуація склалася й тоді, коли він працював у 1889 році над перекладом Б'єрна Б'єрнсона «Арне». У виданні перекладу після імені автора вказано: «Трібував перетовмачити М. Павлик» [1, с. 4]. Трохи дивний термін «перетовмачити» певно мав на увазі, що це був «переклад з перекладу», тобто він був здійснений не безпосередньо з норвезької мови, а з німецької.

Уперше до перекладу Б'єрнсона звернувся І. Франко. 1886 року в журналі «Зоря» (№ 8) в його виконанні була надрукована українськомовна версія казки норвезького письменника «Ліс». Інтерес до творчості Б'єрнсона був зумовлений його широкою популярністю у світовому літературному просторі. Для галицької інтелігенції вагомим чинником також стало те, що Б'єрнсон проявляв щиру зацікавленість історією та культурою українського народу, виступав зі статтями, присвяченими національному культурному рухові в Україні, і високо оцінював творчі здобутки видатних українських письменників. Так, 1907 року на сторінках газети «Die Zeit» з'явилася стаття письменника під назвою «Поляки – гнобителі», де з глибоким співчуттям розповідалося про злиденне життя українського народу в Галичині. Деякі представники польської громадськості виступили з протестами. На прохання редакції газети Франко написав статтю «Три велетні в боротьбі за карлика», у якій дав позитивну оцінку виступу Б'єрнсона [23, с. 590–591]. Отже, демократичні тенденції норвезького автора були добре відчутні й раніше.

Увага М. Павлика до оповідання норвезького письменника цілком відповідала його політичним і літературно-критичним поглядам. Оповідання «Арне» було присвячене відображенню селянського життя. У його центрі – зворушлива історія про простого селянського хлопчика, якому не поталанило в житті. У тексті широко представлено елементи норвезької народної творчості: пісні, легенди, народні вірування. Значну увагу автор приділяє описам родинного побуту, щоденних звичаїв і взаємин у сільській громаді. Все це було близьким М. Павлику: він убачав деяку співзвучність між норвезьким і гуцульським побутом селян та сподівався, що «Арне» знайде своїх прихильників серед галицьких читачів. 20 грудня 1886 року після завершення роботи над перекладом

М. Павлик писав М. Драгоманову: «Саме оповідання де в чім таке близьке до галицького гірського життя, гуцульського, що я певнісенький, що воно збудить там з дрімоти ті сили, які побудив у Норвегії автор. Твір високогуманний, високопоетичний, а проте й нема й тіні нереальності» [16, с. 301]. Переклад був перевиданий двічі: спочатку він з'явився на сторінках газети «Батьківщина», пізніше в 1913 році був передрукований в «Новій Буковині».

Зауважимо, що переклад оповідання дався Павликові нелегко. Зазвичай він звертався до перекладів із тих мов, які добре знав. У цьому ж випадку письменник був змушений користуватися не норвезьким оригіналом, а двома німецькомовними версіями. Це, своєю чергою, спричинило низку труднощів, пов'язаних із тим, що Б'єрнсон у творі широко використовував елементи міфологізованої оповіді та створював символічні образи. Прагнучи зберегти фольклорний характер оповіді,

Павлик уводив у текст мотиви, притаманні українській казковій традиції. Відтак переклад набув виразного фольклорного забарвлення, що надавало твору додаткової національної колоритності. В оповіданні «Арне» було чимало пісень, які М. Павлик не стільки перекладав, скільки «переспівував», користуючись іноді поетикою коломийок. Попри все, український варіант «Арне» є свідченням високої майстерності Павлика як перекладача. Не знаючи мови оригіналу, він все ж спромігся дати уявлення про норвезьке життя, селянський побут, народну творчість. Там, де це було доречно, він обережно використовував гуцульські казки, легенди, намагаючись полегшити сприйняття оповідання українському читачеві.

До визначних здобутків М. Павлика належить переклад роману польського письменника Владислава Реймонта «Мужики», який приніс авторові світову славу й згодом був відзначений Нобелівською премією. Тема селянського життя була традиційною для європейської літератури XIX – початку XX століття. Особлива увага до цього соціального прошарку зумовлювалася тим, що письменники вбачали в ньому джерело національної ідентичності, моральної сили та культурної самобутності. Тому цілком закономірно, що після творів, присвячених життю акторів («Комедіантка») та робітників промислової Лодзі («Земля обітована»), Реймонт звернувся до широкого епічного зображення життя польського селянства. Роман «Мужики» постає як масштабний епічний твір, майже енциклопедичний за обсягом соціального, побутового та етнографічного матеріалу. Зазначимо, що у творі описано лише один рік із життя села Ліпці, проте саме ця обмежена хронологічна рамка дозволяє автору глибоко розкрити процеси, які відбуваються в сільській громаді. Майстерно використана категорія художнього часу допомогла письменнику детально й яскраво показати весь зміст селянського життя, щоденну працю на полі, в домашньому господарстві, існування звичайної сім'ї, розваги, вечорниці в сільській хаті, корчмі, яка нерідко була місцем, де приймалися важливі рішення. Межі села стають межами світу. Село живе в собі й для себе. В. Реймонт змальовує зібраний, синтетичний тип села. Неможливо встановити, де саме воно знаходиться, так само, як неможливо віднести діалектні особливості мови дійових осіб до конкретної географічної зони. Реалістична манера розповіді органічно поєднується із символічною. Історичний час (від вересня до кінця липня) поєднується з уявленнями про міфологічний час. За цей відносно невеликий часовий відтинок багато змін відбулося в самому селі та в житті його мешканців. Основи життя залишаються незмінними, адже вони ґрунтуються на уявленні про вічні цінності людського існування, про життя і смерть, про народне бачення добра і зла. Колективна

психологія селян визначена у Реймонта умовами життя, міцними традиціями, у яких є щось від розуму, а щось – від забобонів. Є в житті персонажів Реймонта й негативні та темні сторони. Одна з найбільш вразливих картин – це побиття й вигнання красуні Ягни із села. Герої В. Реймонта відчувають свою залежність від влади землі, незмінних та непорушних законів буття. Філософія тісного зв'язку людини з природою, з ритмами сільського життя була близькою і зрозумілою українському читачеві, тож не дивно, що роман Реймонта привернув увагу Михайла Павлика. Особливий інтерес становив річний цикл селянського життя, детально переданий у творі, про що свідчать назви розділів великого епічного полотна: «Осінь», «Зима», «Весна», «Літо».

Перекладаючи Реймонта, М. Павлик зустрівся з тією ж проблемою, яка постала перед ним під час роботи над драмою «Ткачі» Г. Гауптмана. Природно, що В. Реймонт, малюючи широку картину мужицького життя, використовує відповідні мовні засоби, а для перекладача завжди важливо віднайти такі адекватні звороти, які були б притаманні передусім його рідній мові й разом з тим давали уявлення про своєрідність оригінального тексту. Власне, майстерність М. Павлика-перекладача проявляється не стільки у відтворенні пейзажу, скільки в передачі мужицьких розмов, живої народної говірки. Саме тут особливо доречним виявляється його обізнаність із галицькими діалектами, вільне володіння галицьким фольклором, знання етнографічних деталей. Так, уже в першій частині роману В. Реймонта зустрічаємо розповідь про злу долю старої Агати: *«Вернесь на весні, тай наносить їм у торбочках ба цукру, ба гарбати, ба й гроша децо – зараз і будуть любити, скажуть і спати в ліжку, під периною, робити не дадуть, аби собі відпочила...А «вуйна», а «тета» їй кажуть, поки того послідного грошика від неї не витягнуть»*. Для порівняння наведемо відповідний уривок у сучасному перекладі: *«А на весну повернеться та й принесе їм у торбах і цукру, і чаю, і грошенят трохи. І почнуть вони їй годити: в ліжку покладуть спати, під периною, і працювати не дозволять – щоб відпочила, мовляв... Дядиною, тіточкою зватимуть, аж поки останню копійку не витягнуть»* [17, с. 18].

В описах природи М. Павлик залишається вірним собі й не намагається надати авторській розповіді занадто літературного вигляду. Реалії місцевого життя, народне сприйняття явищ природи передаються в його перекладі дуже органічно й вдало: *«Що мінута хтось виходив із якої хати та довго й журливо позира у замрачений світ, чи де не прояснюється, – але нічо, крім бурих хмар, пливучих так низько, що дерлися на деревах, не було видно; дощ сік без перестанку, лише що якомсь із полудня перейшов у зливу, мов би хто спусти небесні відчинив, що лише*

дудніло по дахах». У сучасному перекладі: *«Наступний день був так само дощовий і похмурий. Щохвилини хтось виходив з тої чи іншої хати і довго стурбовано вдивлявся в оповите млоу небо – чи не роз'яснилодесь. Але нічого не було видно крізь темні хмарки, які пливли так низько, що чіплялися за дерева. Дощ мжичив без утину, і опівдні перейшов у велику зливу. Наче хтось повідчиняв усі небесні потоки - так тарабанило по дахах»* [17, с. 98–99].

Щоб глибше зрозуміти перекладацьку концепцію Михайла Павлика щодо роману «Мужики», слід зазирнути до своєрідної творчої лабораторії перекладача. Найефективнішим шляхом є зіставлення характерних фрагментів польського оригіналу з українським варіантом, що дає змогу виявити засоби передачі стилістичних, діалектних і національно-культурних особливостей тексту. Це набуває особливої ваги з огляду на те, що роман Реймонта вважається класичним зразком так званої «літератури на діалектах» — одного з найскладніших жанрово-стилістичних типів для художнього перекладу. Проблематика діалектної мови в літературі та перекладі активно обговорювалася і в тогочасному українському культурному дискурсі. Так, у 1907 році під заголовком «Оповідання на діалектах» у «Літературно-науковому віснику» було опубліковано добірку відповідних текстів разом зі статтею Івана Франка «Літературна мова і діалекти», у якій автор наголошував на важливості діалектної стилізації перекладного тексту. Франко підкреслював значення говіркового слова як ключа до глибшого пізнання народного життя, національного характеру та ментальності. Михайло Павлик, без сумніву, вбачав у перекладі не лише пізнавально-утилітарну, а й культурну цінність. Освоюючи сільську прозу Реймонта, він прагнув не тільки передати соціальні процеси, властиві польському й українському селу, або виявити ознаки соціальної психології селянства, а й відчутти та відтворити поезію села – через поетику великої літератури, присвяченої народному буттю.

Перекладач прагнув якомога адекватніше передати високий художній рівень оригіналу, використовуючи експресивні можливості української мови та засоби її етноестетики. Переклад Михайла Павлика безперечно належить до художніх, і саме ця художність проявляється в глибокому розумінні й ретельному відтворенні різних типів нарації: описи природи – піднесено романтичні й водночас імпресіоністичні, ритмізовані, наближені до поезії у прозі, ілюзія автентичності експресивних діалогів; епіка казки-легенди апокрифічної оповіді; психологізм, внутрішній монолог, наближений до потоку свідомості; фольклоризм, відображений в інкрустації пісень, паремій; настроєвість, пафос, тональність окремих фрагментів; розуміння «єдності враження»,

одноцілості окремого фрагменту, тиради періоду тощо. На перший погляд, відтворення фольклорного пласта роману може здаватися менш складним для українського перекладача. Проте справжнім викликом було накласти українські фольклорні форми на польський діалектний матеріал, зберігаючи водночас жанрову відповідність. Це вимагало наявності генологічної чутливості – глибокого чуття фольклорного жанру, поетика якого ґрунтується на усталених естетичних моделях традиційної культури. Михайло Павлик, безумовно, переймається не лише змістом твору, а й внутрішніми настроями автора, що дає змогу створити переклад як імпресіоністичну картину, де відображено не лише події, а й тонкі емоційні відтінки й атмосферу оповіді.

Особливості перекладу Михайла Павлика знайшли ґрунтовне висвітлення в розвідці Івана Денисюка «Владислав Реймонт і українська література» [5]. Саме цьому дослідникові вдалося відшукати листи польського письменника до українського перекладача. Як засвідчують документи, Владислав Реймонт щиро радів з нагоди перекладу його твору «на побратимську мову» [5, с. 38]. Переклад Павлика справив на нього позитивне враження. За спогадами М. Рудницького, автор роману не стримував свого захоплення: «Щойно прочитавши свій роман по-українськи, я побачив, що в українській мові він набирає кращого звучання, ніж в оригіналі. Крім таланту перекладача, причина тут, мабуть, у тому, що українська мова багатша для передачі всіх особливостей побуту та селянської психології, ніж польська. Те, що в мене відгонить поетичною стилізацією, в українській виходить куди природніше <...>» [18, с. 80–81]. Іван Денисюк цілком слушно зауважує, що у схвальних оцінках автора оригіналу, адресованих перекладачеві, відчувається певна міра перебільшення. Водночас дослідник об'єктивно оцінює перекладацьку працю Михайла Павлика, віддаючи їй належне. На його думку, переклад «читається легко, діалоги селян звучать без будь-якого нальоту штучності». Звісно, переклад Павлика не є бездоганним. І. Денисюк звертає увагу на окремі прояви буквалізму, а також на вживання полонізмів. Проте попри ці недоліки, Павлик, без сумніву, успішно впорався із завданням, особливо з огляду на надзвичайну складність перекладу тексту, написаного на діалекті. На думку Денисюка, показовим є й подальший перекладацький досвід: у 1930 році в Харкові вийшли друком перші дві частини роману Реймонта у перекладі М. Лебединця. Цей варіант був виконаний вишуканою літературною мовою, однак не передавав мовної специфіки оригіналу. Наступний переклад, виконаний М. Пригарою, не носить відбитку «вишуканості», але й він усе ж не дає уявлення про своєрідність і оригінальність мови роману польського письменника. У цьому контексті

важливо, що переклад Михайла Павлика й сьогодні не втратив своєї актуальності, являючи собою важливу віху не лише в історії рецепції творчості Владислава Реймонта в Україні, а й у ширшому контексті українсько-польських літературних взаємин.

З-поміж перекладацького доробку Михайла Павлика варто звернути увагу й на його спроби інтерпретації поетичних текстів. Ще на початку своєї літературної діяльності він виступав і як поет – його вірші детально проаналізовано у монографії В. Качкана «Михайло Павлик» [8, с. 126–134]. Однак, усвідомлюючи обмеженість власного поетичного потенціалу, Павлик досить рано відмовився від амбіцій на ниві поезії. У листі до Євгенії Ярошинської від 14 березня 1889 року він зазначав: «<...> переконався, що-м не поет і став на тім, що шкода на те тратити сили замість на якісь прозові праці – безпосередньо корисні для народу» [8, с. 135]. Водночас притаманне Павликові поетичне чуття, без сумніву, стало вагомим чинником успішної реалізації перекладів поезії інших авторів.

У 1873 році, коли Михайлові Павликові виповнилося двадцять років, у журналі «Правда» було опубліковано його переклад вірша американського поета Генрі Лонгфелло «Сон невольника». Зауважимо, що в другій половині XIX століття Лонгфелло належав до числа найвідоміших американських поетів: його твори виходили великими накладками, а переклади активно з'являлися європейськими мовами. Цілком природно, що Павлик, зацікавлений у популяризації волелюбної поезії, звернувся до постаті автора-аболіціоніста. Проте його переклад є радше інтерпретацією не стільки оригінального твору Лонгфелло, скільки перекладу М. Михайлова, надрукованого в журналі «Современник». Сам Павлик зазначав, що англійською мовою не володів. Інші поетичні переклади Павлика залишилися в рукописах. Зокрема, йому належить переклад уривка «Плач Ярославни» зі «Слова о полку Ігоревім», над яким він працював з великою старанністю, прагнучи передати не лише зміст, а й глибинний народнопоетичний дух цього геніального твору.

До ще одного поетичного перекладу, що також не був надрукований і зберігся лише в архіві перекладача, належить баладний твір Й.-В. Гете «Erlkönig» («Вільшаний король»), створений на основі народної легенди. Ця балада стала помітним явищем в історії українського перекладу ще в XIX столітті. Перший український варіант, здійснений Йосифом Левицьким, з'явився в Галичині й був надрукований у додатку до польського часопису «Gazeta Lwowska» в 1838 році. Як зазначає В. Жила у статті «Гете в українських перекладах, переспівах і наслідуваннях», до 1932 року балада «Вільшаний король» перекладалася українською вісім разів. Серед тих, хто звертався до цього

тексту, були такі знані постаті, як Б. Дідицький, Б. Грінченко, Д. Загул, П. Куліш, Ю. Федькович [7, с. 1099].

Вибір М. Павликом для перекладу «Вільшаного короля», на перший погляд, здається трохи несподіваним. За світосприйняттям Павлик був позитивістом і не дуже цікавився легендами про втручання надприродних сил у людське життя. Що ж могло зацікавити М. Павлика у баладі Гете? Його увага, очевидно, була звернена до народних вірувань. Це давало змогу глибше відчувати глибину народної психології, народних уявлень про світ, таємниці життя і смерті. Як впливає з тексту знайденого архівного рукопису, Павлик вдався до так званого «вільного» перекладу, пристосовуючи норвезьку легенду до українських реалій. Так, у нього з'являються *Дніпро, русалки, козак, хата*. Ось початок перекладеної М. Павликом балади:

*Хто се опівночі на коневі мчить?
То козак із синком до хати спішить.
Він обняв хлопчину, к собі пригорнув,
Тепленьков від вітру бурков одягнув.*

[25, с. 97–98].

Подібна манера перекладу була притаманна не лише Михайлові Павликові. Ще впродовж XVIII століття в європейській (а згодом і українській) перекладацькій практиці набула поширення тенденція до своєрідного «онаціоналення» тексту, тобто адаптації змісту іноземного твору з урахуванням побутових реалій, менталітету й культурних кодів рідного народу. Прикладом такого ставлення до оригіналу може бути переспів українською мовою П. Кулішем балади Гете «Рибалка». Фактично Куліш пристосував поезію Гете до української дійсності. Варто зазначити, що І. Франко теж допускав іноді певну українізацію при відтворенні іноземного побуту. Це частіше зустрічається в перекладах поезій народного характеру, наприклад, у баладах, народних піснях.

Фактично тим таки шляхом ішов і М. Павлик. Він також «українізував» баладу Гете. Цей факт дає можливість відкрити нову сторінку в темі «Гете і українська література», бо раніше ім'я Павлика серед перекладачів Гете ніколи не згадувалося. Сам переспів «Вільшаного короля» свідчить про неабиякий талант письменника-перекладача, який відтворив драматичний зміст балади, її таємничість, думку про можливе втручання в людське життя невідомої сили, з якою неможливо боротися. І саме ця сила сприймається Павликом з урахуванням образів українського фольклору. М. Павлик назвав свій переклад «Дідуган». У нього з'являються в сюжеті русалки, які притаманні українській народній творчості. Свого дідугана перекладач робить володарем підводного царства (чого в оригіналі не було): «дідуган

виплив», «у мене русалки гуляють на дні», «тебе уколише дніпрова вода». Інакше кажучи, це вже не стільки *лісовий* цар, скільки *водяний*. Показово також те, що в перекладі німецької балади М. Павлик широко використовує діалектизми та застарілі слова. Переклад М. Павлика можна назвати вільним, тобто переспівом, але він особливий, емоційний і дає виразну уяву про особистість перекладача. Можемо порівняти уривок його перекладу із сучасним варіантом, виконаним наприкінці ХХ сторіччя:

Чому ти, сину, очі відвів?
Нас в гаї, тату, король зустрів!
Он, бородатий, кликнув мене.
То, сину, вітром туман жене [3, с.166].

У Павлика читаємо:

Чого се Ти, хлопче, головку закрив?
Батечку! Ти бачив? Дідуган вплив –
Борода сивенька по пояс сяга!
Синочку! Це мрака на Дніпро лягла!

Отож, як бачимо, Михайлу Павлику належить вагомий внесок у розвиток українського перекладу. Вибір творів для перекладу тісно пов'язаний з його суспільно-політичними та літературно-естетичними переконаннями. Відповідно до своїх поглядів, М. Павлик обирав передусім такі твори, які прямо чи опосередковано торкалися найважливішої для нього теми народу, становища бідних та покривджених. Перекладацька діяльність Михайла Павлика корелює з його літературно-критичними уподобаннями. Серед перекладів М. Павлика чільне місце займають драматичні твори. Такий вибір пояснюється скрутним становищем, у якому опинився український театр у другій половині ХІХ ст. в Галичині та в Наддніпрянській Україні. Кращі представники українського суспільства виступали проти обмеження національного театру п'єсами лише з побутового життя. Тому виникла нагальна потреба максимально розширити тематичний діапазон української драматургії кращими взірцями світового мистецтва, і Павлик зробив свій значний внесок у розв'язання цієї загальнокультурної проблеми. Вирішальними критеріями, якими керувався перекладач у своїй діяльності, були орієнтація на правдиве відображення народного життя, актуальність тематики в контексті соціокультурних реалій Галичини, високий художній рівень першоджерела, а також його визнання та популярність у європейському театральному просторі. Перекладацька діяльність Павлика на ниві драматургії мала важливе значення для розвитку українського театру в Галичині. Попри те, що не всі його переклади були поставлені на сцені, сам факт їх публікації мав

значний вплив на ознайомлення галицької публіки – читачів, глядачів та акторів – із провідними зразками європейської драматургії. Заслугує на увагу й те, що Павлик звертався переважно до перекладу новітніх драматичних творів, які порушували актуальні суспільні проблеми та віддзеркалювали новітні тенденції в літературному житті. Майстерність Павлика-перекладача особливо яскраво проявляється у сфері стилістики. Твори, які вибирав Павлик для перекладу, насичені діалектизмами, жаргонізмами, різними формами просторіччя. Усе це ставило перед перекладачем дуже складне завдання, яке полягало в пошуках адекватних стилістичних форм.

Вільне володіння рідною мовою та глибоке знання лексичного багатства галицьких діалектів дало змогу Павлику точно передати індивідуальну манеру висловлювання персонажів у перекладених творах. Це робило тексти більш доступними для широкого читацького загалу й водночас свідчило про свідомий підхід перекладача до мовної адаптації. Отже, подвижницьку діяльність Павлика варто розглядати не лише в контексті історії перекладу в Україні, а й у ширшому – як вагомий внесок у розвиток і утвердження української мови. Своєю працею він демонстрував можливості рідного слова, його здатність адекватно передавати зміст і стиль високохудожніх творів світового письменства.

Творчий доробок М. Павлика в галузі літературної критики й перекладацької справи виразно засвідчує, що М. Павлик «не вкладається» в загальну схему, за якою визначають традиційно основні риси народництва. Зокрема, й здобутки світового мистецтва останніх десятиріч XIX ст. не залишилися поза увагою таких видатних діячів тогочасної української культури, як М. Драгоманов та І. Франко, спонукуючи М. Павлика до літературно-критичного осмислення тогочасного красного письменства, перекладів драматичних, прозових, поетичних творів.

Літературна критика не була основною у творчому доробку М. Павлика, який був більш відомий як громадський діяч, журналіст, публіцист, етнограф. І все ж в історію української критики він вписав кілька яскравих сторінок, без урахування яких важко створити повне й об'єктивне уявлення про літературну атмосферу його доби. Літературна критика, що є специфічним різновидом літературної діяльності, становила органічну частину єдиного літературного процесу. Особливість цього процесу в Україні полягала в тому, що письменникам самим доводилося бути критиками, істориками й теоретиками літератури. Вказана специфіка дозволяла оцінювати ті чи інші твори з урахуванням особистого власного мистецького досвіду.

Літературно-естетичні погляди М. Павлика стають зрозумілішими в контексті розвитку української літературної критики у зіставленні з

діяльністю його сучасників – М. Драгоманова та І. Франка. Народницькі переконання залишалися у Павлика незмінними упродовж усього його творчого життя, однак у царині його поглядів на мистецтво простежується певна еволюція. Оцінюючи літературні твори, він починає більше уваги приділяти естетичним критеріям, хоча соціологічний вимір залишається для нього основним. Свої літературно-естетичні погляди Павлик висловлював і обговорював у тісному зв'язку з власною перекладацькою діяльністю. Така позиція зумовлювала відповідний вибір текстів для перекладів. Його приваблювали ті твори, які були позначені рисами реалізму й народності та які прямо чи частково торкалися найважливішої для нього теми народу, зображували життя простих людей-трудівників, їхні переживання й страждання. Притаманна поглядам Павлика й прискіплива увага до становища жінки в тогочасному суспільстві. Така тема також звучить і в його літературно-критичній, і в перекладацькій роботі. Варто зазначити, що відбувалися й полемічні зіткнення Павлика з Драгомановим і Франком в перекладацькій площині його діяльності. Відбувався дуже цікавий обмін думками, сенс яких виходив далеко за межі питань перекладацтва. Робота над перекладами свідчить про те, що переклади для нього були, як правило, не працею ремісника, який працює «на замовлення», а формою захисту й пропаганди своїх суспільно-політичних і літературно-естетичних переконань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Б'єрнзон Б. Арне: Оповіданє з норвезького мужицького життя. Трібував перетовмачити М. Павлик. *Батьківщина*. 1889. № 1. С. 4–10.
2. Гауптман Г. Ткачі: Драма з сорокових років / Пер. з нім. Львів: Накл. Ред. *Літературно-науковий вісник*. 1898. 104 с.
3. Гете Й.-В. Невгасима любов. Київ: Академія, 1997. 478 с.
4. Григорчук А. Михайло Павлик – фундатор українського національно-духовного відродження останньої третини ХІХ – перших десятиліть ХХ століття. URL: <https://zolotapektoral.te.ua>.
5. Денисюк І. Владислав Реймонт і українська література. *Slowo. Tekst. Czas: Materiały z Międzynarodowej konferencji naukowej*. Szczecin, 1997. С. 37–40.
6. Денисюк І. Невичерпність атома. Серія «Франкознавчі студії». Вип. 2. Львів, 2001. 319 с.
7. Жила В. Українські переклади лірики Гете. *Визвольний шлях*, 1981. Кн. 9. С. 1096–1106.
8. Качкан В. Михайло Павлик: Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1986. 175 с.

9. Кривицька Л. Повість про моє життя: спогади артистки. Київ: Мистецтво, 1965. 183 с.

10. Матвіїшин В. Іван Франко і Гюстав Флобер. *Українське літературознавство: Республік. Міжвідомчий науковий збірник. Вип. 44. Іван Франко: Статті та матеріали*. Львів: Вища школа. 1985. С. 17–24.

11. Матвіїшин В. М. Павлик і Золя. *Тези доповідей звітно-наукової конференції кафедр інституту*. Івано-Франківськ, 1966. С. 125–127.

12. Матвіїшин В. Рецепція в Україні виступів Е. Золя у «справі Дрейфуса». *Література. Літературознавство. Життя: Збірник наукових праць і матеріалів на пошану доктора філологічних наук, професора М.В.Теплінського (до 75-річчя від дня народження)* / Відпов. ред. І. В. Козлик. Івано-Франківськ: Плай, 1999. С. 242–252.

13. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки ХІХ – поч. ХХ ст. Львів: Вища школа, 1989. 166 с.

14. Наука, штука, література. *Руслан*. 1899. 30 січня (11 лютого). С. 3.

15. Переписка М. Драгоманова з М. Павликом (1876–1894). Т. 2–8. Чернівці, 1910–1912.

16. Реймонт В. Селяни. Київ.: Дніпро, 1985. 379 с.

17. Рудницький М. Письменники зблизка: Спогади. Львів: Кн.-журн. вид-во, 1958. 171 с.

18. Спогади про Лесю Українку. 2-е вид. доп. Київ: Дніпро, 1971. 484 с.

19. Творець нового культурного українства: Михайло Павлик. До 170-річчя від дня народження: колективна монографія / відп. ред. А. Швець; наук. ред. М. Котик - Чубінська та ін. Львів, Івано-Франківськ, 2023. 280 с.

20. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. Т. 28. 436 с.

21. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. Т. 31. 504 с.

22. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. Т. 50. 703 с.

23. Текст виступу одного з організаторів концерту 2 листопада 1912 року на честь М. Павлика. Центральний державний історичний архів України (м. Львів). Ф. 663, Од. зб. 154.

24. Текст перекладу балади Й. В. Гете «Erlkönig» М. Павликом. Центральний державний історичний архів України (м. Львів). Ф. 663. Од. зб. 8.

РОЗДІЛ 20

Лілія БОГАЧЕВСЬКА, Наталія ЯЦКІВ

COMPARATIVE LITERARY ASPECT OF UKRAINIAN TRANSLATIONS OF CH. DICKENS'S «A CHRISTMAS CAROL IN PROSE» BY IVAN ANDRUSIAK AND ALEXANDR MOKROVOLSKY

Translation is a multifaceted phenomenon that is studied within several related philological disciplines, including linguistics, translation studies, and comparative literary studies. When it is viewed from a comparative point of view, it is regarded as a mediator of «inter-literary» relationships and ties. The Slovakian scientist in comparative literature studies D. Durishin noted that «the interest of philology to the problems of translation is great due to the active development of international contacts in all spheres of human activity, growing desire for the exchange of spiritual values on a global scale» [11]. This idea is closely related to the view that literature «is always organically connected with the fate of the people and never develops in isolation. Certain regularities have the creation of one's own identity and the development of connections with other literatures» [5, p. 3].

As it is known, the process of mutual exchange of cultural heritage is a very complex phenomenon, which is caused by various factors: historical-social, political-economic, psychological, national and linguistic.

The Ukrainian theorist of translation study V. Koptilov believes that «every literary translation of a masterpiece of the world literature is not only introduced into the cultural circulation of people as a piece of foreign language work, but also demonstrates new principles of creative depiction of life, acquaints with new artistic forms, with new linguistic means, which creates therefore and also gives impetus to the individual search for writers in their original work» [4]. So, we may say that having absorbed new realities and terms the recipient language is becoming much more enriched and internationalized.

V. Koptilov states that «in the literary translation, the most accurate reflection of the contents of the original must be organically combined with the deepest reproduction of his style» [3], while allowing «some little transformation of the text of the original “but anyway” expressing its spirit» [3]. Thus, the aim of a translator is to provide its own interpretation with the preserved style and contents of the original.

The adept of literary criticism Georgian scientist G. Gachechiladze explains the phenomenon under the study as something more than «a

mechanical set of parts» rendered to targeted language. Moreover, he regards it as «a result of artistic process which contains an element of the creative personality of a translator» [12]. All the above-mentioned researchers in different words made the same conclusions that the most important task in the process of translation-making of the text is to reproduce harmoniously the dialectical unity of the contents and the form of the original.

It should be remarked that an important place belongs to the translator who serves as a true mediator between national literatures widening «inter-literary» ties and becoming a medium that popularizes values of one culture and gives them possibility of penetrating into the other by means of translation. His subjective attitude towards the object, which he works with, the deep knowledge of foreign and native languages, experience and skills objectively influence the quality of translation. It is true to say that in Ukraine it is hard to find a writer who has not made and presented several translations of different foreign authors' works and it means they had a strong desire to spread the world culture, to promote the acceptance of universal values by national literature, thus performing cross-cultural dialogue. The translations of Charles Dickens's prose were made by E. Olesnitsky (1880), I. Bely (1882), Yu. Koretsky (1936), V. Chernyakhovsky (1929), M. Pinchevsky and O. Terekh (1987), M. Sagard (1930), K. Shmygovsky (1930), Yu. Lisnyak (1970), R. Dotsenko (1986), and many others.

Two or even more different time translations of the same original literary work may serve as the grateful material for the comparative literature studies. That is why the object of our literary investigation is contemporary Ukrainian translations of the story «A Christmas Carol in Prose» by Charles Dickens performed by Ivan Andrusiak (Christmas Stories, 2006) and Oleksandr Mokrovolsky (Christmas Prose. The Story of Christmas with the participation of the Spirits, 2009), and the purpose of the research is to find out not only the adequate rendering of the lexical, grammatical units at the analytical level, but also the assessment of the integrity of the reproduction of the whole literary work at the artistic level of perception. It is necessary to stress that such a comparative-typological analysis of above-mentioned translations is the first attempt to examine two Ukrainian invariants of «Christmas Carol» by Ch. Dickens from this perspective. Different translations may resonate differently with individual readers based on personal preferences, stylistic choices, or thematic emphasis. Offering a variety of translations allows readers to select the version that best suits their tastes and interests.

In the realm of comparative literature studies, translation can be understood as a multi-vector dialogue which is schematized into three parts: an author – a reader – a translator and it is realized through the text itself, its

reception and its translation. This complex cognitive-reproductive process is always in the epicenter of comparative analysis and depends on the professional competence of translator, the psychological characteristics, as well as the proportionality of world perception of both the author and the translator, the affinity of their world outlook. It is of a paramount importance to use creative, voluntary, psychologically relevant approach of the translator in the selection of the original text for the further work. In the process of work on the text of the original, the translator «grows» with it, in order to find the best possible means of his native language to render the meaning.

Translations may be influenced by the socio-political, cultural, and historical contexts in which they are produced. Therefore, comparing translations from different time periods or cultural settings can offer insights into evolving linguistic norms, translation practices, and interpretations of the text over time. It is a well-known fact that in a totalitarian country there exists a political or social translation request to translate an ideologically appropriate literary work and this is a partial imposition on the interpreter's will, which may also affect the quality of targeted translation. So, as we see, the political and social factor is no less important than professional and psychological in ensuring the implementation of the correct rendering and the adequate reproduction of the foreign work on the national background.

The ability of interpretations to influence social and political life leads to a careful selection of the texts from foreign literature. Primarily, the energy of translators is directed to the classics with its timeless dimensions of existence, and aims at works that reflect current problems or close, interesting topics that are relevant to modern society. Moreover, translators as professionals of their field can fulfill the orders of publishers, theaters, satisfy readers' requests.

The Christmas theme has always been a subject of literary interest in Europe and America; biblical motifs gave rise to fairy-like fantasies in the subconscious minds of writers and poets. Charles Dickens was among them and the most successful in the usage of the winter holiday scenes as the background for his stories. The American scholar Paul Davis in his «Charles Dickens A to Z» states that «Dickens spoke of the Christmas Books as giving a «higher form» to old nursery tales essentially turning them into myth of the industrial age in which such larger-than-life heroes as Scrooge learnt the meaning of life by confronting a supernatural vision of death» [9]. The American Dickensian critic also stresses that Dickens's literary works are «more than just pictures of 19th century life, the novels use the material of folklore, fairy tale, and traditional story to explore the mysteries of life and death» [9]. Judging from Dickens's story, we may rightfully state that Christmas, for him, was a combination of religious faith and joyful celebration.

This story is a typical English tale with ghosts, a myth of repentance and feeling of being humble to the destiny which was sent from the heavens, a familiar holiday pattern of celebration rituals which promised change for the better. The main character Ebenezer Scrooge, as he traveled with the Spirits through the past, present and future, having learnt about the suffering and joy of people he knew, was reborn. The process of metamorphosing referred to the main character has taken place. He realized that the nature of all people was the same and all the human beings began moving from their birth «on the way to the grave». All of the scenes of life that the character went through make the reader feel the fragility of life, the rapidity of change, sadness and joy.

It is a well-known fact that «A Christmas Carol in Prose» by the English writer laid the foundations for classical Christmas prose and is considered his most famous short story. That is why this literary work has all the potential to continuously attract the attention and interest of translators around the world throughout its existence. Due to the artistic and aesthetic value of this work, Ukrainian translators have often turned to its translation.

It was for this reason that at the initial stage of the popularization of Ch. Dickens's work, the collection of Christmas stories of Ch. Dickens was an attractive object for the translation in Galicia (Western Ukraine). It should be added that the scholarly remarks and perhaps even the advice of the leading literary critic and renowned Ukrainian writer Ivan Franko also contributed to the significant attention that translators have given to Charles Dickens's «Christmas Stories». The popularity of the Christmas Tales in Ukraine of that time is also proved by the desire of the famous Ukrainian writer and interpreter Lesya Ukrainka to translate «something of the lesser novels (for example, Christmas Tales)» and «David Copperfield» into Ukrainian» [6].

The first translations of Ch. Dickens's works into Ukrainian appeared in Galicia in the 1880s. This was a remarkable event, since the translation itself is the main source of the acquaintance of the Ukrainian reader and the professional writer with the works of Dickens. Its first step was the publication of the Ukrainian translation of the story «A Christmas Carol in Prose» entitled «Holy Evening» translated by Ye. Olesnitsky (1856–1912) on January 5, 1880 in the second issue of the newly-organized Lviv newspaper «Dilo» (in June of that same year «Holy Evening» the same translation appeared as a separate book). The newspaper «Dilo» was published in 1880-1939 with different periodicity, edited by V. Barvinsky, D. Gladilovych, Yu. Romanchuk, I. Beley and it helped to popularize world literature in Western Ukraine (Galicia). In the 1880s I. Franko also worked in this newspaper. He stated that «Dilo» was aimed at intelligentsia, clergy, and was less concerned with the interests of rural and urban segments of the population. He noted that «in order to meet the need for reading of intelligent public in 1881 a literary supplement to the

«Dilo» «The Library of the Most Famous Stories» was headed and published by V. Barvinsky, and later by I. Bely. Among the works of other writers, «New Year's Bells» by Dickens was published in I. Bely's translation. According to I. Franko, I. Bely (also known under the pseudonym Roman Rosmarin and Hnat Carrier), «has developed a very good translation of Dickens's New Year's Bells» [8]. Thus, it marked a good beginning for the translation of Dickens's novels and stories into Ukrainian, enriching Ukrainian literary traditions with the world-famous works of the English writer shortly after his death, thanks to the group of progressive individuals who organized the publication of «Dilo».

Unfortunately, when Ukraine was a part of the Soviet totalitarian state and any expression of religious belief was considered illegitimate, the interest in the translation of Ch. Dickens's «A Christmas Carol in Prose» faded. The situation has changed in for the better in modern independent Ukraine, the heritage of the world art treasury became the center of attention; the introduction of the course of foreign literature into the compulsory school curriculum has created an urgent need for Ukrainian translations of world-known works. Modern Ukrainian translators are trying hard to overcome the gaps in translation of the works of world literature into Ukrainian. Thus, there we can find a favorable condition for carrying out quality translations of world literature heritage.

According to the Ukrainian theorist of translation study V. Koptilov, «every artistic translation of the masterpiece of world literature not only introduces a certain foreign language to the cultural circulation of the people, but also introduces new principles of artistic depiction of life, acquaints with new artistic forms, new linguistic means that create the artistic image, therefore, gives impetus to the individual searches of artists in their original creativity» [4]. Therefore, any new high-quality translation of the original text is highly desirable, as it helps to broaden the horizons of national literature.

Nowadays in Ukraine, the growing spirituality of the Ukrainian people is renewing interest in the traditions of religious holidays, including Christmas. This can also be seen as an important reason for translating works that belong to the canon of classical Christmas prose. In 2006 and 2009, Ch. Dickens's «A Christmas Carol in Prose» was translated by Ivan Andrusiak [2] and Oleksandr Mokrovolsky [1], both of them are experienced translators who are fluent in many languages, English in particular. Translators bring their own style and interpretation to the text and these differences can provide readers with alternative insights and nuances, thereby enhancing the depth of understanding and appreciation of the original work.

In our opinion, it is relevant to provide some brief information about the translators in order to acquaint a wide readership with their personalities. Ivan Mykhailovych Andrusiak was born on December 28, 1968 in Verbivets,

Kosiv district, Ivano-Frankivsk region. He is a poet, a children's writer, a novelist, a literary critic and a translator. He entered the literary scene in the early 1990s as a member of the literary group «New Degeneration». In the 2000s, he was actively engaged as a literary critic, contributing to journals such as «Book Review», «Courier of Kryvbas», «Kalmius», «Berezil», and «Suchasnist». In the field of translation, he primarily worked with literary texts, translating mostly from English. Among his translations are poems by American poets Edward Estlin Cummings, Thomas Stearns Eliot as well as the prose story «A Christmas Carol» by Charles Dickens.

In the Ukrainian literary field Oleksandr Mokrovolsky is also well-known as a translator and journalist. He was born on January 2, 1946, Chernyshy village, Kaniv district, Cherkasy region. He speaks English, Spanish, German and French. He is known as the translator of a series of books of poetry for children: «Singer» (1972), «Dawn» (1978), «Anticipation» (1979), «Calling» (1985), «Zagrava» (1988). He also translated poetry by English poets such as Edward Lear and Percy Bysshe Shelley, as well as very popular books today like «The Hobbit» and «The Lord of the Rings» by the English writer John Ronald Reuel Tolkien. Additionally, he translated the famous novel «Ulysses» by James Augustine Aloysius Joyce and «A Christmas Carol» by Charles Dickens. It is hoped that this brief information about the Ukrainian translators is helpful for popularizing their works around the world.

Charles Dickens's short story «A Christmas Carol in Prose» is a highly artistic work, stylistically completed, written in a rich language, it raises the ethical problems of humanity, brings out economic issues which are extremely close to an ordinary person and may help the poor find light in the depressing desolation of their existence. We see in the story how poor families sincerely rejoice over the Christmas holidays and it gives them hope. The list of fruits and different tasty food which were mentioned and described gives us the mood of celebration when all the people forget about their daily problems. The story has three separate parts which are called Starves in the book so it is well-structured. It should be noted that Paul Davis, American critic gives his understanding and helps the reader to better understand the main author's ideas in his «The Lives and Times of Ebenezer Scrooge» (1990) [9].

Pentalogy of Dickens's Christmas Carols preaches a good mood that is close and understandable to the Ukrainian reader. Great weight is given to the antagonist character of Jacob Marley, because it serves as a means of developing the plot. He firstly appeared in the short story with a warning that the protagonist Ebenezer Scrooge, a mature businessman, would be suffering in the afterlife unless he changed his life. The image of Marley is aimed at moving the main character and influencing the reader's imagination, so he is

very bright and impressive. The reader sees a ghost in plain clothes, who is hung around with a heavy chain of cash boxes, keys, purses and other steel items. The writer at the beginning of the work several times emphasizes that Marley no longer belongs to the living world: «Marley was dead, to begin with. There is no doubt about this» [10, p. 3]. I. Andrusiak successfully translated these lines, despite changing the structure of the first sentence: «Почнемо з того, що Марлі помер. І годі було в цьому сумніватися» [2, p. 9]. (Let's start with the fact that Marley has died. And there was no doubt in this)^{38*}. In his turn O. Mokrovolsky tries to bring the introductory sentences closer to the rhythm of a song (as in fact, it is a Christmas song): «Почнімо пісню цю з того, що Мерглей помер і ліг у глей. І хто б у цьому й сумнівався?» [1, p. 13]. (Let's start this song with the fact that Mergley died and lay down in a gluey. And who would doubt it?). In our opinion he does it in an unjustified way because he wishes to add his own emotional framing making his translation of a short story sound more similar to Christmas carol. For this reason, the translator inserts additional elements into the translation of the text as «this song», which cannot be found in the original. He doesn't follow the generally accepted means of reproducing anthroponyms (proper names): transliteration and transcription (as Andrusiak makes in his translation), unlike O. Mokrovolsky renders the name Marley as «Мерглей» (Mergley), rhyming it with the rarely used Ukrainian word «глей», «gley, gluey» which means «clay», and in such a way emphasizes that Marley was actually in the land, that meant he was dead. However, it is obvious that such transformations do not fit into the original and do not correspond to the author's creative intentions, thus showing a slight distortion from the original.

To prove that Scrooge's companion is really dead, the author uses simile: «as dead as a door-nail» [10, p. 3]. I. Andrusiak translates this line as follows «був мертвий, як цвях в одвірку» [2, p. 9] (was dead, as a nail in the doorway). In O. Mokrovolsky text this sounds in the following way «був мертвий, неначе цвях в одвірку» [1, p. 13] (was dead, as if a nail in the doorway). Each interpreter used a different comparative word, such as «як» (as) and «неначе» (as if), but both successfully coped with their task by making only slight changes to the original. Moreover, reinforcing his point, Ch. Dickens uses the word «therefore» to state the fact once again: «You will therefore permit me to repeat, emphatically, that Marley was as dead as a door-nail» [10, p. 3]. In the translation of I. Andrusiak it sounds: «А відтак

*here and thereafter a literal (word for word) rendering of Ukrainian translation is given to illustrate the difference between the original and translation.

дозвольте мені повторити ще і ще раз: Марлі був мертвий, як цвях в одвірку» [2, р. 9]. (And then let me repeat again and again: Marley was dead like a nail in the doorway). In the version translated by O. Mokrovolsky, the following appears: «Тому дозвольте мені повторити, ще й наголосити, що Мерглей таки ліг у глей, тобто був мертвий, наче цвях в одвірку» [1, р. 13]. (So let me repeat, I also emphasize that Mergley was still in a gley, that is, he was dead, like a nail in the doorway). The word «emphatically» is reproduced in different ways chosen by the translators, «ще і ще раз» (again and again) and «ще й наголосити» (I also emphasize), these two variants seem successful, but the second one reproduces more accurately the text of the original.

The author explains that the companions Scrooge and Marley were very similar in their habits, because they worked together for a long time: «Scrooge and he were partners for I do not know how many years» [10, р. 3]. Reproducing these lines I. Andrusiak subtracts the words «I do not know» [10, р. 3], which brings his words closer to a more natural Ukrainian sounding: «Адже Скрудж і Марлі довгі роки були компаньйонами» [2, р. 9]. (After all, Scrooge and Marley were companions for many years). As to O. Mokrovolsky instead of «I do not know» he uses «не пам'ятаю» (I do not remember), trying to be more precise in preserving lexical units: «Скряж із Мерглеєм були компаньйонами вже й не пам'ятаю скільки років» [1, р. 13]. (Shkriazh with Mergley were companions and I do not remember for how many years). However, it sounds sharp to the ear that along with the proper name of «Мерглей» (Mergley), anthroponym «Скряж» (Shkriazh) was rather unsuccessfully selected by O. Mokrovolsky. The translator is doing this rendering in his own way again, looking for associative ties with the word «скряга» (skriaga), which means «a greedy person, miser», calls the main character in the Ukrainian translation of the «Skriazh». We believe that such «transformations» on the one hand make the text much more vivid, emotionally-colored but on the other hand it may be inadequately perceived by the reader and somewhat distorts the «spirit» of the original work. We may say that the translator adds his own signature to the original; it may sound more interesting, though it makes the text slightly more distant from Dickens's original style.

In the following example which really shows the closeness of two partners: «Sometimes people are new to the business called Scrooge, and sometimes Marley, but he answered both the names. It was all the same to him» [10, р. 3]. We observe a change in the content of the message translated by I. Andrusiak, which leads to the violation of the author's intentions. It sounds like this: «І який-небудь новачок, звертаючись у справах до Скруджа, іноді називав його Скруджем, а іноді – Марлі. Скрудж відкликався і на

одне, й на інше. Йому було байдуже» [2, p. 9]. (Some beginner, referring to Scrooge, sometimes called him Scrooge, and sometimes Marley. Scrooge responded to both of them. He was indifferent). It seems that the translator has somewhat misunderstood the author's statement «people are new to the business», and conveyed it as «новачок» (beginner), he also changed the grammatical structure, dividing a complex sentence into two simple ones. O. Mokrovolsky in his version correctly rendered the content of the original: «Підприємці-новачки називали Скряжа: хто Скряжем, а хто – Мерглеєм, але він однаково відгукувався на обидва прізвища. Для нього це було все одно» [1, p. 13] (Entrepreneurs novice called Skryazh: some Skryazh, and some – Mergley, but he equally responded to both surnames. For him it was all the same), however, twice replacing the word «sometimes» by the «pronoun» «хто» («хтось») (someone).

The main theme of «A Christmas Carol in Prose» by Charles Dickens is the enchanting spirit of festive philanthropy. Characters filled with the «Christmas spirit» tried to improve the lives of others and contribute their share of goodwill to the betterment of the world. The author seeks to show that, during the holidays, social boundaries between different classes appear to dissolve. The actions of secondary characters, both real and supernatural, are directed toward transforming the cold-hearted Scrooge, who had long neglected one of the greatest Christian holidays: Christmas. His nephew is among the first to try to convince him that everyone, both poor and rich, should celebrate and rejoice in the holiday. A dialogue between them expresses the author's idea. Uncle Scrooge complains: «You're poor enough» [10, p. 5]. I. Andrusiak makes it like this: «Може, ти ще недостатньо бідний?» [2, p. 12]. (It may seem to you that you are not still poor enough?). While O. Mokrovolsky presents it in the following way: «Злидото» [1, p. 19]. (A miserable man). The nephew couldn't understand why his uncle was always so gloomy and discontented during the festive season: «You're rich enough» [10, p. 5]. «It may seem to you that you are not still rich enough?» [10, p. 12]. I. Andrusiak translates: «Чи вам здається, що ви ще недостатньо багаті?» [2, p. 12] (Do you think that you are not rich enough?). O. Mokrovolsky renders the passage like this: «Із вашим багатством!» [2, p. 19]. (With your wealth!). Each translator interprets this passage differently. I. Andrusiak turns the affirmative sentences into questions, whereas O. Mokrovolsky, while not being literal, chooses expressions closer to colloquial Ukrainian. For example, the original phrase «you are rather poor», he translates «злидото» (a miserable man) [1, p. 19] as it was mentioned above.

Scrooge believes that he lives «among such bad guys» [10, p. 5]; In Andrusiak's text: «серед таких бовдурів» [2, p. 12]; (among such stupid people); In Mokrovolsky's one «серед таких телепнів» (among such fools)

[1, p. 19]; as his nephew. Both translators change the meaning of the original phrase «bad boys» to «stupid people» and «fools», which does not contribute to accuracy.

Further in the original the main character continues to complain: «What's Christmas time for you but a time for paying bills without money; a time for finding yourself a year older, but not an hour richer; a time for balancing your books and having every item in 'em over a dozen months of dead?» [10, p. 5]. In Andrusiak's text: «Для таких, як ти, Різдво означає, що настав час сплачувати рахунки, а грошей катма. Час підбивати річний баланс, а в тебе з місяця в місяць жодних прибутків, самі збитки, і хоча віку твого прибуло, та до капіталу не додалося жодного пенні» [2, p. 12]. (For such as you are, Christmas means that it's time to pay bills, and there is a lack of money. It's time to raise the annual balance, but you have no profits from month to month, only losses, and although your age has increased, no penny was added to the capital). In Mokrovolsky's one: «Бо що для вас Різдво, як не нагода посплачувати рахунки без грошей? Що – як не нагода переконатися, що ви на рік постаршали й постаріли, але ні на годину не побагатшали? Що – як не нагода побачити прірву між вашими видатками та прибутками у ваших записниках і переконатися, що кожнісінька цифра тих записів, за всі дванадцять місяців про минулого року, вбивчо свідчить про вашу неспроможність» [1, p. 19]. (What is Christmas for you, if not an opportunity to pay bills without money? What – if not an opportunity to make sure that you grow one year older, but not for an hour did not get richer? What – if not an opportunity to see the gap between your expenses and the profits in your notebooks and make sure that every single figure of those records, for all twelve months of last year, murderfully testifies your failure?) The latter avoids the phrase about age and adds strong phrase: «вбивчо свідчить про вашу неспроможність» (murderfully testifies your failure) to impress the reader in his own way giving some vividness to the text. Both translators resort to grammatical division, that is, they break down a complex Dickensian sentence into several syntactically simplified ones. However, these transformations aim to facilitate the reader's perception, which can be considered justified to make it sound better.

Scrooge drives away his goodness together with Merry Christmas! He says «Out after Merry Christmas!» [10, p. 19]; In Andrusiak's translation: «Веселого Різдва! Та йди ти зі своїм Різдвом!» [2, p. 12]. (Merry Christmas! But you go away with your Merry Christmas!) Unfortunately, in the translation of O. Mokrovolsky these lines are completely excluded from the text. As we can see Ch. Dickens emphasizes the categorical nature of the views of his main character Scrooge at the beginning of the work, in order to illustrate the degree of its metamorphosis at the end of the work.

Another unsuccessful attempt to move the emotional state of mercy and generosity of Scrooge was made by the collectors of donations that had come to his office. They also tried to convince the old businessman that the rich must understand the poor at least at Christmas time, with unquestioning facts: «Many people are in need of common necessities; hundreds of thousands are in want of common comforts, sir» [10, p. 5]. In Andrusiak's text: «Тисячі бідолах мусять відмовляти собі в найнеобхіднішому. Сотні тисяч не мають даху над головою» [2, p. 12]. (Many thousands need the most necessary, and hundreds of thousands do not have a roof over their heads). In Mokrovolsky's one: «Багато тисяч потребують найнеобхіднішого, а сотні тисяч не мають даху над головою, пане» [1, p. 19]. (Thousands of poor guys must refuse themselves in the most necessary. Hundreds of thousands do not have a roof over their heads). «In want of» is translated in the first case, as «мусять відмовляти собі» (must refuse themselves), which does not correspond to the original, in the second case there is an adequacy of «потребують» (need), as well as both translators somewhat distort the text of the original «in the want of common comforts», bringing these words closer to the understanding of the Ukrainian reader, are interpreted as «не мають даху над головою» (having no roof over their heads). Both translators adapt their translations to sound more natural to the Ukrainian reader. As we know, in the process of translation, the translator often faces a dilemma: whether to aim for a word-for-word, almost literal translation, or to prioritize fluency in the target language without violating its norms.

Despite the social significance of winter holiday scenes, such as parties with dancing, caroling, playing games, and enjoying festive meals, these elements always remain in the background of the plot in Dickens's «A Christmas Carol in Prose. For example», in Stave III, «The Second of the Three Spirits», there is an episode where Ebenezer Scrooge, while preparing for his encounter with the Ghost of Christmas Present, finds himself watching a version of his own home, now transformed and unlike the one he knows in reality. Describing the room, the character said he saw: «the walls and ceiling» [10, p. 29]. I. Andrusiak translates: «всі стіни й стеля» adding the word «all the walls and ceiling» [2, p. 18]. O. Mokrovolsky translates with a slight shift, omitting «and» and replacing it with a comma: «стіни, стеля» [1, p. 52]. Then the hero notices that the place was «so hung with living green», the first translator renders that with the change: «so hung» into «decorated with» interpreting that more beautifully like: «прикрашені живими рослинами» [2, p. 18] while the second one translates like this: leaving «so hung» as «hung» (завішані) and putting another word with the meaning «clung» what sounds in Ukrainian like following: «завішані, обчіпляні живою зеленню» [1, p. 52]. Further describing the unrecognizable living space of his own,

Scrooge told the reader that «from every part of which, bright gleaming berries glistened», so we may trace that the first part of the utterance is omitted in the earlier translated text and we have «яскраві блискучі ягоди весело визирали» [2, p. 18], while the second Ukrainian text preserves it but changes the word «every part» into «all its angle», so we read: «в усіх її кутках, блискотіли ясно-червоні ягоди» [1, p. 52]. Both translators rendered «bright gleaming berries glistened» (where «gleaming» means «twinkling of dim light», «berries» are «bright» and they «glistened» meaning «shone») in their own interesting but different from the original way. In the former, instead of «glistened», the words «were joyfully looking out» are used, resulting in the following: «яскраві блискучі ягоди весело визирали» [2, p. 18]. In contrast, the latter text gives the reader a version that unifies two similar words, «gleaming» and «glistened», into one «shine» («блискотіли») while preserving the rest: «блискотіли ясно-червоні ягоди» [1, p. 52]. To show the abundance of Christmas season with its feasting, merrymaking and plenty of treats Ch. Dickens creates the image of «throne» for the Ghost made of food which «heaped up on the floor, to form» it [10, p. 29]. In the original text there are the names of 17 dishes: there «were turkeys, geese, game, poultry, brawn, great joints of meat, sucking-pigs, long wreaths of sausages, mince-pies, plum-puddings, barrels of oysters, red-hot chestnuts, cherry-cheeked apples, juicy oranges, luscious pears, immense twelfth-cakes, and seething bowls of punch» [10, p. 29]. I. Andrusiak preserved the quantity, keeping it at 17, though omitting or adding some words. In Mokrovolsky's text, the number of food items increases to 18 because, as we will see in the further analysis, he divides one general name of a dish into two more specific notions. I. Andrusiak didn't translate the words «poultry» and «brawn» [2, p. 29] for some reasons avoiding the notions. He omitted the word «brawn» though Ukrainians have their famous traditional «salo» which is also salted pork fat but maybe it is not meat and fat like «brawn». Not quite clear is the omission of the word «poultry» as there is an equivalent in the Ukrainian language «птиця» and this meal is widely used in the country. It would be even better to preserve the original and to show the Ukrainian reader what kinds of dishes were usually eaten by the English in Dickens's times. However, instead of these two notions, the translator uses the name of a dish, such as «large pieces of beef», which sounds in Ukrainian as «великі шматки яловичини» [2, p. 18] which was not in the original. O. Mokrovolsky renders «turkey» as «baked turkey», which sounds like «печені індички» [1, p. 52]. He also uses the plural form of the noun instead of singular, just as I. Andrusiak does, who says «смажені індики» [2, p. 18]. Perhaps they consider this form to sound better for the Ukrainian reader. In the second text chronologically, the word «poultry» is not omitted; moreover, it is conveyed by two even more specific terms, «chicken» and

«duck», which fall under the general category of «poultry», so it sounds as «кури, качки» [11, p. 52]. Both translators successfully rendered «sucking pig» [10, p. 29] like «молочні поросята» [2, p. 18]; [1, p. 52]; and also «great joints of meat» – «великі окости» [1, p. 52] in Mokrovolsky's text, though Andrusiak added «joints of pork meat» [2, p. 18] avoiding the word «great». Another interesting word combination in the original is «long wreaths of sausages» [10, p. 29] which was rendered by Andrusiak like «garland of sausages» without «long» sounding in Ukrainian «гірлянди сосисок» [2, p. 18] and Mokrovolsky translates «big circles of sausage» «великі кільця ковбаси» [1, p. 52], neither uses the word «вінок» which is the direct meaning of the word «wreaths». The analysis of even a single episode, the encounter between Ebenezer Scrooge and the second ghost, «a jolly Giant, glorious to see; who bore a glowing torch, in shape not unlike Plenty's horn» [10, p. 29], seated on a «throne» made of the aforementioned tasty dishes could be extended much further; however, it is not possible to do so within the scope of a single study. This thorough analysis of the selected samples from three texts (the original and its translations) shows that, on the one hand, both translators managed to preserve the adequacy of the literary work's overall image in their interpretations, its core content and organizational structure, which are essential for reader comprehension. On the other hand, I. Andrusiak and O. Mokrovolsky carried out their translations according to the common principles and norms of the Ukrainian language. All of Dickens's ideas were rendered clearly and without complication, and most Ukrainian phrases and sentences sound vivid and natural to the Ukrainian reader. In this research, only some of the most interesting extracts from the texts were selected for analysis. These excerpts may be considered typical and help illustrate the translators' styles. Based on the analysis conducted, both I. Andrusiak and O. Mokrovolsky made generally successful translation choices. Although some segments were rendered in ways that slightly differ from the original, this does not spoil the overall impression of the translations, nor do these differences distort the structure of the original text. The correspondence of the linguistic details is just one criterion for evaluating the translation, but its true value is measured by the reader's perception. It can be proved by the fact that these contemporary translations were published and sold for the general usage of the Ukrainian reader and became very popular and successful and this is the measurement of their true value.

To summarize, it should be noted that an attempt was made to show that, despite certain lexical and grammatical transformations demonstrated through selected meaningful examples, both translations were carried out at a high professional level. They were executed in modern Ukrainian, skillfully conveying the imagery of the original, reproducing Dickens's style and the

spirit of the English short story, and preserving features of storytelling and spatial-temporal dimensions. Naturally, each translation reflects the translator's individual style, which only emphasizes the value of translation plurality and provides a solid basis for comparative analysis and literary evaluation.

Both modern artistic translations are easily perceived, readable, characterized by the flexibility of their lexical and grammatical structures. According to L. Vennutti's monograph «Invisibility of an interpreter: the history of translations»: «That is so remarkable here is that this illusory effect conceals the numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator's crucial intervention in the foreign text the more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text» [13]. Thus, the more invisible the translator is, the more visible the author becomes, which in turn increases the literary value of the translation.

Therefore, we may reasonably claim that the translational invariants of Dickens's «A Christmas Carol in Prose» by I. Andrusiak and O. Mokrovolsky, as compared in this research, appropriately fit within the literary canons of postmodernism, where translations are regarded as original works, and minor inconsistencies or deviations do not prevent them from being seen as such. It is quite evident that multiple translations of the same literary text are not only desirable but necessary, as only the original creation is truly unique, while each new interpretation reveals a different facet of the work and deepens our understanding. The plurality of translations arises from the very ontology of translation: a literary work has a single textual embodiment in its original language, but in another national literature, it exists through a variety of translations, which constitute the primary means of its cultural transmission. The availability of multiple translations enables the exploration of diverse linguistic strategies for conveying meaning, allowing translators to better capture the nuances and subtleties of the original. Translating a literary work into different languages allows individuals from diverse linguistic backgrounds to access and appreciate the text. This fosters cultural exchange and understanding, as readers from different parts of the world can engage with the ideas, themes, and narratives presented in the original work. Thus, multiple translating of literary work ensures its preservation across generations and geographical boundaries, contributing to the global appreciation of literature. Multiple translations can be valuable resources for language learners, scholars, and educators studying a particular work. Comparing translations can deepen understanding of both the source and target languages, as well as provide opportunities for analysis of translation techniques and strategies.

REFERENCES

1. Діккенс Ч. «Різдвяні повісті». пер. з англ. О. Мокровольського. Тернопіль : Навчальна книга «Богдан» ; Київ : Веселка, 2009. 464 с.
2. Діккенс Ч. Різдвяна пісня в прозі. пер. з англ. І. Андрусяка. Київ : Школа, 2006.
3. Коптілов В. Актуальні питання українського художнього перекладу. Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1971. 132 с.
4. Коптілов В. Першотвір і переклад: (роздуми і спостереження). Київ : Дніпро, 1972. 214 с.
5. Матвійшин В. Український літературний європеїзм : монографія. Київ : Академія, 2009. 264 с.
6. Українка Л. Листи (1876–1897) : у 12 т. Київ : Наук. думка, 1975–1979. Т. 10. 541 с.
7. Франко І. Зібрання творів : у 20 т. Київ : Наукова думка, 1957. Т. 20. 260 с.
8. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 41. 431 с.
9. Davis P. Charles Dickens A to Z. New-York : Checkmark Books, 1999. 256 p.
10. Dickens Ch. A Christmas Carol and the Cricket on the Hearth. Berkshire : Purnell, 1980. 200 p.
11. Durishin D. Theory of Comparative Literature Studies. Bratislava : Veda, 1984. 128 p.
12. Gachechiladze G. Introduction to the theory of literary translation. Tbilisi, 1970. 285 p.
13. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. New-York : Taylor & Francis e-Library, 2004. 353 p.

РОЗДІЛ 21

Наталія КОСИЛО, Наталія ВЕНГРИНОВИЧ

TRANSLATION AND EDITING: HOW TO ACHIEVE MAXIMUM EFFICIENCY

Translators are often dealing with potential customers who are hoping to solve their translation needs in the quickest possible time. When translators are faced with this situation, they must explain to the customer that translators don't work alone; they actually work together with other experienced translators. It can be difficult to explain this to a client and have them comprehend why translators don't work alone, and also why there's more than one stage to a translation project. Editing is a vitally important part of translation. It should be explained to the client that, regardless of the translator's experience and the high-quality of the translation, there is still an editing process that must be followed. Of course, today, all businesses understand the concept of Quality Control, and this has been readily accepted in most industries; all without unnecessary and lengthy discussions about the obvious benefits.

In the translation industry, it's obvious that translations must be comprehensively re-read in relation to previous projects for the same client, and consideration must be given to the work of technicians and designers who prepare the content of websites. It's not possible these days to even consider using a single translator to handle an entire translation project that demands high levels of quality. Certainly, translators can add a degree of excellence to a translation project, but they must still work together with their own colleagues, and other professionals in the specific field of the subject of the translation. The added costs and time that must be allowed for other professionals are not optional, but are essential when requesting quotations for a translation project because, if a client tries to save money in these areas, they may eventually be forced back to the same translation project in order to correct errors that may have been missed by the translator when she or he attempted to take on too much alone [10].

Translation is not just the replacement of words of one language with words of another one, but the development of intelligence: by learning a new language, the translator simultaneously learns its culture, so this two-way process leads, firstly, to individual changes, and secondly, through individual changes, to mass, social changes. Thus, the cultural potential of a person increases, which ultimately gives a new impetus to the development of both the individual and society as a whole.

Throughout the course of history, human beings have persistently – whether consciously or unconsciously – complicated the conditions of their own existence. This process has widened the horizons of human activity, strengthening both its practical and theoretical capacity to enter domains of reality that were once inaccessible or unknown. A typical reaction to the growing complexity of social structures is the intensification of communication, which can be defined as «the expansion of its scope and the acceleration of transformations in the nature and content of exchanges between speakers of different languages and cultures, accompanied by the emergence of deeper layers of meaning [9, p. 30].

In an era of global transformations, people are increasingly required to interact with representatives of other cultures, who usually speak other native languages. Under these conditions, translation becomes a fundamental tool for addressing an important humanitarian issue that has recently attracted the interest of philosophers – though it remains insufficiently investigated within translation studies – namely, the challenge of comprehending a foreign language.

Foreign language as a socio-cultural phenomenon is a powerful source of diversity in society, especially the diversity of the prerequisites for the creative development of the individual. Foreign language is an institution in its own right that generates diversity and is formed «as a result of the intensification of the dialogue load, the dialogue activity of the individual at the borders between languages, that is, in other words, at the border between two or more elements of diversity» [9, p. 30]. It would be a mistake to reduce the meaning of foreign language proficiency to borrowing elements of another language. This is only the first step in the process of societal and individual complexity.

The importance of translation as a means of self-improvement cannot be overestimated. Starting with the positive impact on the development of memory, intelligence, imagination, diction, rhetoric, communication skills, etc. and ending with the opportunity to go beyond the «vicious circle» of the native language cultural environment, translation allows a person to grow creatively, striving for new achievements not only professionally but also personally. This creates a dialectical relationship between the level of a translator's professional skills and his or her work with texts of increased complexity. H. Ivanytsia once wrote about this kind of translator's self-improvement caused by the nature of translation as an activity and the cultural and historical specificity of the source text: «A translator of ancient works in the twentieth century cannot be only a translator. To a certain extent, this might have been permissible in the eighteenth and nineteenth centuries, when a greater connection with antiquity made it possible to hope that the translation would evoke the necessary associations in the reader and all the hints of the

work would become clear to him. The twentieth-century reader does not have these associations. The translator must take on the duties of a commentator and make the translated work understandable not only in general, but also in detail» [4, p. 8990].

Exploring the deep motivational mechanisms of translation activity, P. Ricoeur asks the question: «What guides a translator?». And he gives the answer – «The desire to translate» [17]. M. Rylskyi has a wonderful allegory in this regard, in which the translator is likened to a hunter: «When hunter approaches meadow or swamp rich in game, he is overcome with a joyful anticipation of a successful hunt. At the same time, he exerts all his strength to make the hunt really successful. After all, he has to demonstrate his knowledge of the bird's peculiarities, «customs» – which are different for snipes, different for wood pigeons, and again completely different for ducks – taking into account the terrain, wind direction, etc., and finally show his shooting skills! A writer experiences something similar when taking on the task of translating a work of fiction. There is faith in future achievements, awareness of great difficulties, and mobilisation of all knowledge, experience, and techniques that must be applied in a new way each time, depending on the individuality of the translated author» [11, p. 79]. At the same time, translation not only serves as a basis and source of creative self-improvement for the personalities of the translator and the recipient, but also forms a solid foundation for the continuity of cultural development on a global scale.

The history of many nations is marked by such an outstanding phenomenon of common development as the appearance and use of literary and other works translated from the languages of close or distant neighbours for spiritual needs. Handwritten books, containing foreign models reproduced in another language, which were close to the original in content and form, made it possible to master the best aspects, to become equal to the literary and artistic peaks [3, p. 9]. It was this process that I. Franko was referring to when he argued in the late nineteenth century that «the transmission of foreign language poetry, poetry of different ages and peoples in their native language enriches the soul of an entire nation, giving it forms and expressions of feeling that it has not had before, building a golden bridge of understanding and compassion between us and distant people, ancient generations» [12, p. 7].

Current trends of globalization are driving an ever-growing demand for translated materials, which naturally increases the need for high-quality translation editing. However, preparing translated texts for publication is considered one of the most complex stages, as it requires additional knowledge and training in the field of translation studies. As V. Hubarets notes, «a text that will be warmly received by readers can only result from the combined talents of both translator and editor» [3, p. 8]. Therefore, by acquiring and

applying editing skills, translators can significantly improve the quality of their professional work and facilitate the subsequent editorial and publishing process. Acknowledging the necessity of developing a comprehensive theoretical framework and practical tools for translation editing contributes to the growth of this discipline in modern Ukrainian translation studies.

Modern Ukrainian researchers of the theory and practice of publishing offer the following types of editing: general, literary, scientific, special, title, as well as linguistic, logical, compositional, psycholinguistic, computer, publishing, printing. The same types of editing are also applicable to translated texts, but with due regard for the specific features of translation [1, p. 202–204].

There are two types of translation editing. Firstly, it is an author's editing, when the translators themselves are the editors of their texts. Secondly, it is the editing of the finished text by another person, i.e. an editor. The question arises as to how much it is necessary to involve an outsider in the review process, when the translator himself can do the editing. Unfortunately, author's editing alone is not enough to ensure a high-quality translation. Author's editing is no different from looking for new variants in the translation process. The problem is that the translators cannot give an adequate, objective assessment of their text, and it is difficult for them to imagine the mechanisms of perception that the recipients will have, just because they are the authors of the text. Editing a message by a professional editor is objectively necessary and mandatory. This, of course, does not imply a categorical denial of the possibility of self-editing. Self-editing by the author and editing of the same message by a professional editor should complement each other, since both types of editing are aimed at improving the quality of the text and achieving its perfection.

Thus, the work of translators is inseparable from the processes of checking and analysing the text they create, comparing it with the original, and making repeated corrections, especially at the stage of proofreading and “polishing” the translation. This editing is authorial, pre-editing, and is carried out before the translation is submitted to a publishing house for publication. Therefore, the translator's actions are not driven by an editorial task or other requirements other than accuracy and adequacy, and are not burdened by additional organisational and technical factors. However, the quality of the author's editing results depends on the objectivity of the translation assessment, for which it is advisable to involve third-party reviewers [2].

Editing as a socially necessary process of text processing has been functioning in society for about two and a half thousand years, but editing as a science has emerged quite recently – less than a century ago, and there are still few studies devoted to its development. Editing a text is a kind of literary

activity in which the editor always solves creative tasks but also acts as a researcher. It is defined as revision (in other words, analysis, control) and correction of messages. According to most researchers, the subject of editing is to bring the object of editing in line with the norms in force at a certain time and in a particular society, as well as its creative optimisation, which aims to achieve a given social effect. The process of editing involves checking information to improve or correct its structure, content, relevance, completeness, logical sequence, and presentation methods. The main object of editing is the author's original. It may contain text, as well as illustrative, audio or video parts, which are equal objects of editing.

Ongoing globalization processes are driving a greater need for translation, which in turn raises the demand for qualified translation editing. Editing itself is a multifaceted notion: it can be viewed as a professional activity, a structured set of actions carried out by the specialist, an act of creativity, and a sequence of routine operations aimed at refining a text. Among its many forms, the editorial and publishing preparation of translated works is regarded as particularly challenging, since it requires additional expertise in translation studies. As V. Hubarets points out, «a flawlessly reproduced text, welcomed by readers, can only emerge from the combined talents of translator and editor» [3, p. 48]. Consequently, when translators acquire and apply editing skills, they are able to enhance the quality of their professional output and streamline subsequent editorial and publishing processes. Recognizing the need to establish a comprehensive theoretical foundation and a practical system of methods and techniques for translation editing plays a key role in the advancement of this field within modern Ukrainian translation studies.

The foundation of modern Ukrainian translation studies for the development of new Ukrainian translation studies can be considered the work of V. Koptilov [7], who managed to summarise the research of previous eras, in particular the analysis of translation conducted by I. Franko and M. Zerov, the stages of translation identified by I. Kulyk and O. Finkel, stylisation, which was once pointed out by V. Derzhavyn, and propose a new type of research, directed not from literary work to language, but from linguistics, language structure to specific literary usage. The classification of the branches of advertising studies and the list of its tasks developed by V. Koptilov were the beginning of its growth into an extensive system of knowledge [5].

As the world becomes increasingly interconnected, the need for accurate and effective translation services continues to grow. Whether it's for business, education, or personal communication, translation is essential for breaking down language barriers and reaching new audiences. However, translation is not simply a matter of replacing words from one language to

another – it requires a careful and nuanced approach to ensure that the meaning and intent of the original text are accurately conveyed to the target audience.

This is where editing comes in – editing is a critical step in the translation process that helps to ensure accuracy, clarity, consistency, cultural appropriateness and overall quality of the translated text.

When it comes to translation, *accuracy* is perhaps the most important factor to consider. The goal of translation is to convey the meaning of the source text as accurately and clearly as possible to the target audience. This is where editing comes in – it helps to ensure that the translated text is accurate and faithful to the sense, connotation and implication of the original text.

One of the main ways in which editing helps to ensure accuracy is by checking for errors in grammar, syntax, and vocabulary. Translating from one language to another can be a complex process, and errors can occasionally creep in during the translation process. An editor can carefully review the translated text to check for errors and make corrections as needed. This can include checking for mistakes in verb tense, subject-verb agreement, word order, and other grammatical issues.

In addition to checking for grammatical errors, an editor can also ensure that the translation is authentically faithful to the original text. This means that the translated text accurately conveys the meaning of the source text without adding or omitting anything. An editor can review the translation to ensure that all key concepts and ideas are accurately conveyed and that any cultural nuances or references are appropriately translated for the target audience.

Clarity is another key aspect of a successful translation. A clear and easy-to-understand translation is essential for effectively communicating the intended message to the target audience. This is where editing helps again – it supports improving the clarity of the translated text by identifying and addressing any issues that may hinder the reader's understanding. One common issue that an editor can address is awkward phrasing. When translating from one language to another, it's sometimes the case that the translated text has phrasing that sounds strange or unnatural to a native speaker of the target language. An editor can identify these instances and rephrase the translation to make it sound more natural and readable for the target audience.

Ambiguity is another issue that can impact the clarity of a translation. An editor can identify any instances where the translation may be ambiguous or unclear, and work to clarify the meaning of the text. This can involve rephrasing the translation, adding additional context or information, or simply adjusting the wording to ensure that the intended meaning is clear.

In addition to addressing issues with phrasing and ambiguity, an editor can also ensure that the translation reads smoothly and is easy to understand for the target audience. This can involve checking for issues such as long or

complex sentences, unfamiliar vocabulary, or other factors that may make the translation difficult to read. By addressing these issues, an editor can help to ensure that the translation is as clear and easy to understand as possible.

Consistency is an important aspect of translation, particularly for technical or specialised translations where accuracy and clarity are essential. Consistency ensures that the same terms, style, and tone are used consistently throughout the translated text, which helps to prevent confusion and improve the overall quality of the translation. An editor can ensure consistency in terminology, style, and tone throughout the translated text.

Terminology consistency is particularly important in technical translations, where specific terms or phrases may have unique meanings that are essential to convey accurately. An editor can ensure that the same terminology is used consistently throughout the translated text, which helps to ensure accuracy and clarity. They can also use specialised software tools, such as translation memory or terminology management systems, to ensure that consistent terminology is used across multiple translations.

Style consistency is also important in translation, particularly for marketing or advertising materials where a specific brand voice or tone is essential. An editor can ensure that the same style and tone are used consistently throughout the translated text, which helps to ensure that the translation effectively conveys the intended message in the anticipated way to the target audience.

Cultural appropriateness is an important aspect of translation, particularly when translating content for a target audience from a different culture. An editor plays a key role in ensuring that the translation is culturally appropriate for the target audience. This involves checking for any cultural references or idioms that may not be familiar to the target audience and making appropriate adjustments.

Cultural references and idioms are examples of language that are specific to a particular culture. If these references and idioms are not familiar to the target audience, they can lead to confusion and a lack of understanding. An editor can identify these instances and make appropriate adjustments to ensure that the translation is easily understandable to the target audience. This may involve replacing the reference or idiom with a more universally understood alternative or providing additional context or explanation to help the target audience understand the meaning.

In addition to checking for cultural references and idioms, an editor can also check for other cultural factors that may impact the translation. This includes factors such as customs, traditions, and social norms that may be different between cultures. By identifying these cultural factors and making

appropriate adjustments, an editor can help to ensure that the translation is culturally appropriate and respectful to the target audience.

Ultimately, the goal of translation is to effectively communicate the intended message to the target audience. Editing plays a crucial role in ensuring that this goal is achieved by ensuring the overall *quality of the final product*. A well-edited translation is more likely to be accurate, clear, and effective in communicating the intended message to the target audience.

In addition to the benefits outlined in the previous points, editing helps to ensure that the translation is free of errors, inconsistencies, and other issues that may impact its effectiveness. By checking for errors in grammar, syntax, and vocabulary, an editor can ensure that the translation is accurate and faithful to the original text. By addressing issues with phrasing, ambiguity, and readability, an editor can help to ensure that the translation is clear and easy to understand for the target audience. By ensuring consistency in terminology, style, and tone throughout the translated text, an editor can help to ensure that the translation is accurate and effective in conveying the intended message to the target audience.

A well-edited translation is a high-quality product that effectively communicates the intended message to the target audience. This can lead to a range of benefits, including increased engagement, improved understanding, and better outcomes. By prioritising editing in the translation process, organisations can ensure that their translated content is of the highest quality and effectively communicates the intended message to the target audience [13].

Without the editing and proofreading process, the quality of your translation can suffer and negatively impact the message you are trying to convey. Editing and proofreading are often used interchangeably, and not many people understand the basic differences between the two processes.

That's not to say they aren't similar, because they certainly are, but they use different methods and are focused on different elements of the revision process.

The following four most common types of text improvement services will help you to understand this issue. Starting with the most straightforward one, to *proofread* a text means to thoroughly read through it and correct any grammatical or basic stylistic errors. Proofreading is in the vast majority of cases performed by a native speaker of the language in which the text was written. In cases of highly specialised texts, the proofreader should also have a deep understanding of the subject field and associated terminology. Proofreading is to check if the text is grammatically sound, reads well, and is written in the appropriate register. Unless absolutely necessary, a proofreader will not heavily edit the text or rewrite it completely. If the proofread text is a translation, a proofreader will also not check it against the source to ensure it was transferred correctly from one language into another. It is recommended

for a wide variety of texts that are generally written well and require a second reading to iron out any small imperfections.

Most translations are done by a native speaker, i.e., a Ukrainian translates into Ukrainian, an Englishman or an American translates into English, etc. It would seem that it is difficult to transform a text from a foreign language into a native one? A translator must be proficient in both the source and target languages, if not equally, then more professionally and flawlessly. However, language is not homogeneous, and the very concept is a collective term that includes professional, age, social, and territorial languages. And this implies different styles, text formatting, spelling, vocabulary, terminology and punctuation. Therefore, in some cases, proofreading is indispensable.

A translation proofread by a native speaker will be read organically and naturally by the target audience and will not create the impression of a translation, which is its ultimate and main goal. Proofreading is the polishing of a translation that has already been checked by both the translator and the editor, identifying and eliminating inaccuracies, inconsistencies, translation mistakes, etc. that are not visible at first glance and were missed at the previous stages of the check [6].

The official ISO definition of *revision* is «(the) bilingual examination of target language content against source language content for its suitability for the agreed purpose». Here a translator is recruited in the role of a reviser. Their task is to take the original source documentation and the translated version, comparing the texts side-by-side to ensure that the original translator successfully produced a localised version of the source in the required target language [16].

Revision refers to a combination of proofreading of a translation and comparing it to the source document. To complete this twofold task, the reviser therefore needs to be fluent in both the source language of the original document and (ideally) a native speaker of the language of the translation. The reviser must catch any omissions, mistranslations, or other localisation errors that the translator could have made. Apart from linguistic expertise, it is also crucial that the reviser is familiar with the subject matter of the translation. It is thus not uncommon that revisers are translators themselves and regularly perform both services.

With many translation agencies, revision by an independent linguist is often included in the translation service aimed at delivering a quality final product. Revision can also be a standalone service if you already have a translation that has not undergone a quality assurance check. Even excellent translators can make mistakes and any translation, no matter how good, benefits from an extra pair of eyes.

Translation revision is an emerging topic in the translation industry, in translator training and in translation research. As any emerging field, it is characterized by lack of consensus regarding terms and definitions [19, p. 7], and the term «revision» itself is used to refer to a range of activities. Brian Mossop, one of the pioneers in the field, suggests the following broad definition: «Revision is the process of looking over a translation to decide whether it is of satisfactory quality, and making any needed changes» [14, p. 1–7]. When this process is performed by the translator him- or herself as an integral part of the translation task, it is sometimes referred to as «self-revision» and also as «checking». When revision is carried out by someone else as an additional quality check on the translator's work, it is sometimes referred to as «other-revision». Thus, the term «revision» is used here to describe the process by which a person other than the translator checks a translation for errors and makes any necessary corrections in order to prepare the translation for delivery to the client. Note that this definition excludes revision of non-translated texts, sometimes referred to as «editing» or «reviewing». The revision of machine-translated output, which generally goes under the name of «post-editing» is quite another thing [18].

Editing can best be described as proofreading's big brother. If the latter only makes small tweaks to an already well-written text, editing gives it a more thorough makeover. Apart from correcting any mistakes, editors will rework the text to make it flow better, sound clearer and read more appropriately in terms of register, as well as contain richer vocabulary and more inclusive language, all while retaining its intended meaning and purpose. Most proofreaders are also editors, as the qualifications are similar: apart from having native proficiency in the requested language, they must also be knowledgeable about the topic of the text to be able to adapt and rewrite it with confidence.

If a text sent for proofreading is of poor quality, a proofreader may suggest editing as the only option to sufficiently improve the text. Editing can also replace proofreading in the process of revising a translation if the latter is not done well enough. In this case, of course, the editor must be proficient in both languages.

Post-editing. This is a fairly new type of service that is closely tied to machine translation. As machine translation continues to improve and can in some cases provide decent results, post-editing emerged as a solution to review and improve machine-translated text and bring it up to the level of a regular human translation. The potential drawbacks and mistakes of machine translation differ from errors made by a writer or translator. A machine translation may make contextual mistakes, fail to recognise figurative or idiomatic expressions and client- or industry-specific terminology, and create a number of other problems that are less likely to be made by a human

translator. A well-trained post-editor is aware of these issues and able to spot and fix errors, then remodel or rewrite the text until it meets the desired standard. Perhaps in the future, AI-powered machine translation will reach such a high level of accuracy that post-editing will become obsolete. Right now, it remains a crucial step in the process if a machine-translated text is to be published or used for anything more than basic comprehension [15].

Machine translation does provide fast results, although the translations are often less accurate and may not be contextually appropriate. One of the main problems with machine translation is the difficulty of deeply understanding the nuances and context of a language. Machine translation tends to translate word by word or phrase by phrase verbatim, without taking into account the intended meaning in a particular context. As a result, the resulting translations often sound stiff, unnatural, or even misinterpreted. Therefore, to achieve perfect translation quality, human intervention is required in the process of editing and improving machine translation. This is what is known as *machine translation post-editing* (MTPE).

So, what is machine translation post-editing? MTPE is the process of combining the speed and efficiency of machine translation with human translation editors to produce high-quality translations after website translation. Essentially, MTPE involves using machine translation software to translate source text into the target language, which is then reviewed and edited by professional translators.

The MTPE process begins with machine translation, which translates the source text into the target language using algorithms and language models. While machine translation can produce fast and accurate translations, there are still errors or lack of nuance and idiomatic expressions that only humans can pick up on. This is where the role of professional translators comes in. They need to review the machine translation output and make the necessary changes to ensure accuracy, contextual fit, and cultural relevance.

In this case, there are computer programs that simplify the post-editing of machine translations. A front-end live editor allows you to edit translations directly in the preview mode of your website. You can quickly check and make corrections to your website. Alternatively, you can also edit through the admin dashboard.

Here is a table with the main differences between MT and MTPE.

Aspects	Machine translation (MT)	Machine translation post-editing (MTPE)
Process	The translation is fully performed by machine translation software /	Initial translation is performed by machine translation and then edited

	algorithms.	and corrected by professional translators.
Human involvement	There is no human involvement in the translation process.	Engages professional translators to edit and improve machine translation results.
Quality of translation	The quality of the translation may vary and often needs to be improved.	The quality of the translation is higher and more accurate because translators edit it.
Time and costs	Faster and cheaper for large volumes of content.	Slower and more expensive than MT alone, but faster and cheaper than full human translation.
Main use	Suitable for translating content that is not too long or complex.	Suitable for translating content that requires a high level of accuracy and large volumes.

Some of you might be wondering why not use human translation from the start, since it will be checked by human translators over time anyway. To answer this question, here are a few points and benefits of using machine translation post-editing (MTPE) for content translation.

Time efficiency: full human translation can be time-consuming, especially for projects with a large amount of content. MTPE can speed up translation processes, as most translation is initially done by machines.

Cost-effectiveness: human translation can be expensive, especially for large-scale projects. MTPE is more cost-effective because machines are used for the initial translation and human translators only need to edit the output.

Scalability: MTPE allows organisations to handle large volumes of translations more easily and quickly, which is a challenge when relying solely on human translation.

Consistency: by using machine translation as a foundation, MTPE can help maintain consistency of terminology and style across translation projects.

Increased productivity: human translators can be more productive with MTPE because they only need to edit and improve the machine translation output, rather than translating everything from scratch.

In order for a translation to be truly high-quality, you need to consider the following aspects. Ensure that the source text is of high quality. The quality of the content text to be translated is crucial in MTPE, as it directly affects the quality of the machine translation result. The better the quality of the source

text, the less editing is required during the MTPE process.

For example, if the source text contains numerous spelling mistakes, grammatical inaccuracies, or ambiguous sentences, it will be difficult for a machine translator to produce an accurate translation. This can lead to more editing work for human translators. Therefore, it is vital to ensure that the source text has been thoroughly checked and is free of errors before it is fed into the machine translation system. This can be done by reviewing and editing the source text manually or using error checking tools.

Select a translation service that uses machine translation technology. Next, make sure you choose a machine translation service that uses machine translation technology to process your translations. Not all translation services have the same level of quality. Therefore, it is important to choose the machine translation service that best suits your needs. So, it is important to know what criteria you can consider when choosing a translation service, including the following.

Here are some important criteria to consider when choosing the right machine translation service.

Language pairs: think about the language pairs you will use in your translation project. Each machine translation service works differently for each language pair. Choose a service that is known for its strength in translating the language pairs you need.

Integration with different website platforms: make sure the service offers integration with different CMS and web builders. This will make it easier for users to work across the different platforms they use.

Translation accuracy: find out the accuracy of the translations created by each service for the language pairs you need. Make sure that the service provides high translation accuracy to ensure that you get a quality translation even before further editing.

Support for additional features: consider the additional features that each service provides, such as live editors to edit translations, translation exceptions, and customisable language switching buttons.

With these criteria in mind, you can choose the machine translation service that best suits your translation project needs. There are two common types of editing in MTPE: light post-editing (LPE) and full post-editing (FPE).

LPE involves light editing of the machine translation result, for example, correcting significant grammatical or lexical errors, but without making significant changes to the style or flow of the sentences.

FPE, on the other hand, involves more comprehensive editing, where the translator reviews every aspect of the translation to match the desired style and nuance. This may include changes to sentence structure, idioms, and writing style.

The choice between LPE and FPE depends on the needs and budget of your project. LPE is usually faster, while FPE takes more time but provides more accurate translations.

Although machine translation technology continues to evolve, there are still some common mistakes that often occur in machine translation output. By being aware of these errors, human translators can quickly identify and correct them during the editing process.

Some common machine translation errors include.

- grammatical errors, such as incorrect use of adjectives or pronouns.
- lexical errors, such as inappropriate word choices or literal translation of idioms.
- formatting errors, such as inappropriate spaces, punctuation, or capitalisation.
- errors in context or nuance, where machine translation cannot convey the true meaning in a particular context.

For example, when translating website content, it is important to maintain the «brand voice» in all translated languages and implement content localisation. This helps maintain a strong brand image and identity in the global marketplace.

To achieve brand voice consistency, you need clear editing style guidelines that cover aspects such as tone (formal or casual), preferred sentence length, use of idioms or specific language styles, and other brand-specific writing rules.

For example, brands such as Apple are known for their simple, direct, and straightforward writing style. Their writing style guidelines may suggest using short sentences, avoiding excessive technical jargon, and using user-friendly language.

With these guidelines, human translators can easily edit machine translation output to align with the desired brand voice. This ensures consistency and brand integrity across global markets.

In MTPE, editing efficiency is crucial to ensure a fast process. Human translators need to be able to quickly identify which areas need editing and which can be left as is. One way to improve editing efficiency is to understand the context and purpose of the translated text. For example, if you're translating marketing content, the focus may be on ensuring that the main message and emotional nuances remain intact in the translation. Therefore, human translators can focus on editing these aspects and leave minor errors that do

not significantly affect the main message.

To ensure consistent and continuous improvement in translation quality, it is important to periodically monitor and evaluate the performance of the MTPE process. Some of the things that can be monitored include the number of errors or deviations found in the final translations, as well as feedback from end users or clients on the quality of the translation. By collecting and analysing these data, companies can identify areas for improvement, whether it's the quality of the source text, the performance of the machine translator, or the editing process itself.

By regularly monitoring and evaluating MTPE performance, companies can continuously improve translation quality and process efficiency, and adjust MTPE strategies to meet changing needs [8].

By combining a streamlined workflow, the use of advanced tools, smart strategies, and a focus on continuous improvement, translation and editing processes can achieve significant efficiency gains, ensuring both speed and high-quality output.

REFERENCES

1. Восьутко Н. Ю. До питання редагування перекладів у сучасному українському перекладознавстві. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2015. Вип. 16. С. 202–204.
2. Гесь О. Як сучасні технології змінюють роботу перекладача. Tabula: веб-сайт. URL: <https://tabula.com.ua/ua/blog/kak-sovremennyye-tehnologii-menyayut-rabotu-perevodchika/>
3. Губарець В. Г. Редактор і переклад. Основи видавничої роботи з відтвореними текстами : навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2012. 176 с.
4. Іваниця Г. Микола Зеров. Антологія римської поезії. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років : Хрестоматія вибраних праць з перекладознавства до курсу «Історія перекладу» для студентів спеціальності «Переклад». Вінниця : Нова Книга, 2011. 101 с.
5. Івасюк О., Огуй О. Творець сучасного українського перекладознавства (світлій пам'яті професора В. В. Коптілова присвячено) *Всесвіт. Журнал іноземної літератури*. 2010. № 7–8. С. 244–248. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/766/41/#up>
6. Іовенко О. Що таке пруфрідінг (proofreading) тексту. Everest Center : веб-сайт. URL: <https://everest-center.com/shho-take-prufriding-proofreading-tekstu/>

7. Коптілов В. Теорія і практика перекладу : підручник. Київ : Юніверс, 2003. 280 с.
8. Найкращі практики машинного перекладу після редагування. Linguisse : веб-сайт. URL: <https://www.linguisse.com/uk/блог/керівництво/редагування-постів-машинного-перекладу/>
9. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
10. Редагування перекладів: навчальний посібник / укл. Т. Є. Гетьман. Біла Церква: БНАУ, 2019. 108 с. URL: https://btsau.edu.ua/sites/default/files/news/pdf/acreditacia_filologia/navch_metod_zabezpech_osnovi_redaguv_pereklad.pdf
11. Рильський М. Мистецтво перекладу: Статті. Виступи. Нотатки. Київ : Радянський письменник, 1975. 344 с.
12. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976–1986.
13. Jeewa N. The Importance of Editing in Translation: Ensuring Accuracy, Clarity and Quality. Bubbles Translation Services: web site. URL: <https://www.bubbletranslation.com/the-importance-of-editing-in-translation-ensuring-accuracy-clarity-and-quality/>
14. Mossop B. Revision. Handbook of Translation Studies / eds. Yves Gambier, Luc van Doorslaer. Amsterdam ; Philadelphia, 2010. Vol. 2. P. 135–140.
15. Proofreading, revision, editing, and post-editing: do you know the differences? Alamma : web site. URL: <https://alamma.eu/proofreading-revision-editing-and-post-editing/?lang=en>
16. Revision, review and proofreading. Ultimate Languages : web site. URL: <https://ultimatelanguages.com/latest/revision-review-and-proofreading/> (дата звернення: 12.06.2025).
17. Ricoeur P. On Translation / transl. Eileen Brennan. *Handbook of Translation Studies. Thinking in Action*. Amsterdam. Philadelphia : Routledge, 2006. 72 p.
18. Robert I. S., Remael A., Ureel J. J. J. Towards a model of translation revision competence. *The Interpreter and Translator Trainer*. 2016. Vol. 11, № 1. C. 1–19. URL: <https://doi.org/10.1080/1750399X.2016.1198183>
19. Robert I. Translation revision procedures: an explorative study. Translation and its Others. *Selected Papers of the CETRA*. Research Seminar in Translation Studies / ed. P. Boulogne. 2008. P. 1–25.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бігун Ольга Альбертівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри французької філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0003-3977-3361

Богачевська Лілія Орестівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-2367-541

Венгринович Наталія Романівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету
ORCID ID: 0000-0001-7537-2798

Голод Роман Богданович – доктор філологічних наук, професор, декан факультету філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-2394-0869

Гуляк Тетяна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-7297-415X

Девдюк Іванна Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0003-3435-4694

Кобута Світлана Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0003-3526-077X

Косило Наталія Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету
ORCID ID: 0000-0002-2788-6775

Кравець Ярема Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-6394-3220

Лановик Зоряна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: 0000-0002-3260-9887

Лановик Мар'яна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: 0000-0002-1261-120X

Ленько Юлія Василівна – магістрантка кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

Лепьохін Євгеній Олександрович – кандидат філологічних наук, доцент, викладач кафедри психології Інституту управління природними ресурсами Університету економіки та права «КРОК»

ORCID ID: 0000-0002-6941-7467

Лісовська Інна Володимирівна – асистент кафедри англійської філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0003-0984-6806

Малишівська Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0002-5544-5889

Мартинець Алла Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0002-3734-2915

Марчук Тетяна Любомирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0001-9108-4913

Мочернюк Наталія Дмитрівна – доктор філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України

ORCID ID: 0000-0002-2737-8690

Піхманець Роман Володимирович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-3759-6843

Приймак Лілія Богданівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов і країнознавства факультету туризму Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0003-1683-271X

Рега Данило Олексійович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-8569-4501

Спатар Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0001-7115-2739

Тереховська Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-1915-5649

Ткачук Тамара Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-1526-7491

Хороб Степан Іванович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-7791-9643

Яцків Наталія Яремівна – кандидат філологічних наук, професор, декан факультету іноземних мов Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-2895-4370

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

**ВІД ДЖЕРЕЛ УКРАЇНСЬКОГО
ЄВРОПЕЇЗМУ**

***До 90-річчя від Дня народження
професора Володимира Матвійшина***

Головні редактори: Іванна ДЕВДЮК, Наталія ЯЦКІВ

Технічний редактор англomовного тексту: Ірина Малишівська

Підписано до друку 27.09.2025. Формат 60х84/16.
Гарнітура Times New Roman. Ум. друк. арк. 22,6.
Наклад 300 прим. Зам. № 981.

Видавець

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
76018, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1,
тел. 75-13-08, e-mail: plai.cit@cnu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 8438 від 02.09.2025

Віддруковано

у друкарні видавництва «Нова Зоря».
м. Івано-Франківськ, пл. А. Міцкевича, 5, тел. (0342) 52-73-48
e-mail: druk.novazoria@gmail.com
<https://novazoria.com.ua>