

Бердянський державний педагогічний університет  
Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України

*ІВАННА ДЕВДЮК*

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ДИСКУРС  
В УКРАЇНСЬКІЙ ТА БРИТАНСЬКІЙ ПРОЗІ  
МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ**

МОНОГРАФІЯ

Видавець Кушнір Г. М.  
Івано-Франківськ – 2020

УДК 82.091

Д 26

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»  
(протокол № 2 від 25.02.2020 р.)*

**Науковий редактор:**

**Зарва В. А.** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства (Бердянський державний педагогічний університет)

**Рецензенти:**

**Харлан О. Д.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства (Бердянський державний педагогічний університет);

**Циховська Е. Д.** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри реклами та зв'язку з громадськістю (Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

**Чик Д. Ч.** – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов та методики їх викладання (Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка)

**Девдюк І. В.**

Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду: монографія. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2020. – 484 с.

**ISBN 978-966-2343-94-6**

**УДК 82.091**

*У монографії досліджено типологічні особливості художньої актуалізації екзистенційного дискурсу в прозі українських (В. Винниченко, Ірина Вільде, М. Ірчан, М. Могиланський, В. Підмогильний, Є. Плужник, М. Хвильовий, Ю. Яновський та ін.) і британських (Вірджинія Вулф, О. Гакслі, Д. Г. Лоуренс, В. С. Моем, Р. Олдінтон та ін.) авторів періоду міжвоєння (1918–1939). Аналіз національної специфіки екзистенційних парадигм двох літератур здійснено на тлі суспільно-політичних та соціокультурних процесів доби. Доведено закономірність культивування ідей, образів, мотивів екзистенціалізму в українському та британському письменстві зазначеного періоду. Особливу увагу приділено теоретичним та методологічним аспектам студіювання екзистенційного дискурсу різнонаціональних літератур*

*Монографія адресована літературознавцям, викладачам, вчителям, студентам філологічних спеціальностей і всім, хто цікавиться актуальними питаннями компаративного аналізу українського та британського письменства.*

**ISBN 978-966-2343-94-6**

© Девдюк І. В., 2020.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ТА КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОГО І БРИТАНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА МІЖВОЄННИХ ДЕСЯТИЛІТЬ</b> .....	19
1.1. Екзистенційний дискурс художнього тексту як предмет літературної компаративістики: теоретико-методологічний аспект	19
1.2. Екзистенційна проза 1920-х – 1930-х років у критичній рецесії українських літературознавців .....	36
1.3. Літературно-критичне дослідження екзистенційної проблематики британського письменства міжвоєнних десятиліть .	54
Висновки до першого розділу .....	78
<b>РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН ЕКЗИСТЕНЦІЙНОСТІ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ ТА БРИТАНІЇ: ДІАХРОНІЧНИЙ ЗРІЗ</b> .....	84
2.1. Витоки та особливості оприявлення феномену екзистенційності в українському письменстві .....	84
2.2. Модуси художньої екзистенційності в літературі Британії ...	107
Висновки до другого розділу .....	126
<b>РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ МОДИФІКАЦІЇ ЧАСОПРОСТО-РОВОЇ ЕКЗИСТЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА БРИТАНСЬКІЙ ПРОЗІ ПЕРІОДУ МІЖВОЄННЯ</b> .....	131
3.1. Просторова експлікація абсурдної дійсності у прозі М. Хвильового та О. Гакслі: тиранія «стативи» і руйнівна ілюзія «динаміки». ....	131
3.2. Онтологічно-екзистенційний вимір урбаністичного часопростору в українській та британській прозі (на матеріалі творів В. Підмогильного, І. Вільде, М. Хвильового, В. Вулф, О. Гакслі, Р. Олдінгтона та ін.) .....	161
3.3. Екзистенційні доміанти воєнного хронотопу в повісті М. Ірчана «Карпатська ніч» і романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» .....	192

3.4. Дихотомії свобода / несвобода, свобода / необхідність у часопросторі романів-антиутопій «Сонячна машина» В. Винниченка і «Прекрасний новий світ» О. Гакслі .....	208
Висновки до третього розділу .....	236

**РОЗДІЛ 4. ЛЮДИНА В ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИХ СИТУАЦІЯХ – ВАРІАТИВНІСТЬ АКТУАЛІЗАЦІЇ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ І БРИТАНСЬКИХ АВТОРІВ .....**

4.1. Самотність як модус буття творчої особистості у творах українських та англійських прозаїків .....	241
4.2. Любов як чинник самоусвідомлення персонажів у «Недузі» Є. Плужника та «Закоханих жінках» Д. Г. Лоуренса: діалектика раціонального / чуттєвого, тілесного / духовного .....	269
4.3. Екзистенціал «смерть» у світлі танатологічного досвіду персонажів як суб'єктивних / абстрактних мислителів у прозі М. Могилянського, В. Підмогильного, В. Вулф, В. С. Моема та ін. ....	300
Висновки до четвертого розділу .....	327

**РОЗДІЛ 5. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ БУТТЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ КАТЕГОРІЇ СТАТІ .....**

5.1. Гендерний аспект амбівалентності Свого / Чужого (на матеріалі романів «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса) .....	331
5.2. Модуси жіночої екзистенції у прозі Ірини Вільде та Вірджинії Вулф .....	354
Висновки до п'ятого розділу .....	375

<b>ВИСНОВКИ .....</b>	379
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	391
<b>ДОДАТКИ.....</b>	444
<b>ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.....</b>	451
<b>АНОТАЦІЯ .....</b>	472

## ВСТУП

Екзистенціалізм як одне з найбільш впливових явищ філософії та літератури ХХ століття досі не втрачає актуальності, набуваючи подальшого розвитку в різних дискурсах сучасної гуманітаристики. Попри широту проблемного поля екзистенціалізму, його сутнісною домінантою є зосередженість на окремій людській особистості, її духовній та психоемоційній унікальності. Саме антропоцентричність цієї світоглядно-естетичної системи зумовлює її живучість та затребуваність. Символічно, що екзистенцфілософія виникає в один із найбільш травматичних періодів між двох світових війн, внаслідок чого людство опинилось у затяжній духовній кризі. На пошуки шляхів її подолання і були спрямовані положення нового вчення, названого Ж.-П. Сартром у його програмному есе «гуманізмом». Відкидаючи звинувачення в песимізмі, французький мислитель наголошував на антикризовій зорієнтованості філософії існування, яка «робить людське життя можливим» [Сартр, 1990, с. 320], тобто таким, що проектує себе в майбутнє. Прочитання екзистенціалізму в таких координатах імпонувало поколінню 1940–1950-х років, адже резонувало з його прагненнями до свободи та самореалізації.

Зазвичай вважають, що літературний екзистенціалізм проявив себе лише після Другої світової війни у творчості А. Камю та Ж.-П. Сартра, завдяки яким і відбулося «транспортування» його філософських концептів у простір художнього слова. А проте морально-етичні й естетичні постулати, співзвучні з екзистенціалістськими, опинилися в центрі духовно-мистецьких пошуків письменників задовго до моменту офіційної маніфестації філософії буття. Це засвідчують твори багатьох митців різних національних літератур – Ф. Кафки, Р.-М. Рільке Е. Гемінгвея, О. Гакслі, Вірджинії Вулф, Т.-С. Еліота, А. Жіда, В. Підмогильного, Є. Плужника та ін. Їхня поява збігається з початком побутування введеного Ф. Гайнеманном терміна «екзистенцфілософія» (Existenzphilosophie) [Heinemann, 1963], яким позначались

філософські ідеї, окреслені в працях Г. Марселя, М. Гайдеггера, К. Ясперса, М. Бердяєва та ін. Факт активізації екзистенційної проблематики в міжвоєнні десятиліття ХХ ст. сигналізує про її суголосність з ідейно-тематичним наповненням доби високого (зрілого) модернізму. А відтак екзистенційність можна розглядати сутнісним компонентом модерністської естетики, де моделюється не реальна дійсність, а суб'єктивне сприйняття цієї дійсності, пропущене крізь призму авторського особистого досвіду.

Методологія порівняльного літературознавства як метанауки відкриває нові обрії для вивчення феномену екзистенційності, допомагаючи виявити динаміку та інтенсивність прояву тих чи тих ознак у різнонаціональних літературах. У поєднанні з дискурсивним аналізом вона створює підґрунтя для перепрочитання текстів і перегляду уже сформованих значень, а відтак – виходу на вищий рівень узагальнення. У світлі концепції дискурсу як події текст постає засобом передачі автором свого розуміння і сприйняття цієї дійсності, а також комунікації автора й читача, їх взаємотворчості. Дискурс, як підкреслює П. Рікер, завжди прагне «привнести в мову досвід, спосіб населяти світ і бути-у-світі, який передує йому і вимагає, аби його висловили» [Рікер, 2002, с. 57]. Отже, йдеться про «дискурс у широкому розумінні, який описує спосіб існування одиниці в історії, традиції, культурі» [Домбровський, 2012, с. 151].

Зазначений ракурс дослідження передбачає охоплення позатекстових чинників, зокрема суспільно-політичних і культурно-історичних особливостей епохи автора, індивідуальних рис його світогляду, ідейно-естетичних інтенцій тощо. Специфіка окремих художніх дискурсів оприявлюється лише в зіставленні з іншими насамперед завдяки компаративним студіям, у проєкції яких окреслюються нові аспекти буття тексту / письменника / літератури у світі. Щодо цього виправданим і доцільним є вивчення екзистенційних дискурсів в українському та британському письменстві міжвоєнних десятиліть. Спільна для обох літератур естетика кризової свідомості акумулює складні соціокультурні

процеси України та Британії. Суть кризи полягала в конфлікті традиційних і новітніх пріоритетів у різних сферах буття, а передусім – у духовно-інтелектуальній. Заперечення усталених вартостей і водночас усвідомлення відсутності альтернативних породжували серед представників інтелектуальної спільноти обох країн настрої песимізму, розчарування, внутрішнього спустошення. У новій механістичній реальності, що формувалася, індивід втрачав суб'єктність, а, отже, право бути творцем власного життя.

На теренах України трагізм ситуації поглиблювався наступом більшовицького терору, який ставив під загрозу саму автентичність національного буття українців. Звідси широке культивування письменниками екзистенційних тем і мотивів, у яких сублімуються прагнення до внутрішньої свободи й незалежності, національної та особистої ідентичності. У такому річищі створено різножанрові тексти В. Винниченка, Ірини Вільде, Г. Косинки, М. Івченка, М. Ірчана, А. Любченка, М. Могілянського, В. Петрова-Домонтовича, В. Підмогильного, Є. Плужника, О. Слісаренка, М. Хвильового, Г. Шкурупія в Україні, як і Вірджинії Вулф, Дж. Джойса, Т.-С. Еліота, В. Б. Єйтса, І. Во, Д. Г. Лоуренса, В. С. Моема, О. Гакслі, Р. Олдінгтона, Дороті Річардсон, Ф. М. Форда у Великобританії. Зважаючи на особливий інтерес представників обох літератур до проблеми людського існування, можна говорити про екзистенційність як художньо-естетичну домінуючу міжвоєнного письменства України та Британії. Відмінність її авторського оприявлення засвідчує, що в кожній із літератур сформувався власний варіант національного екзистенціалізму. Це положення визначає перспективу порівняльного вивчення художнього доробку українських і британських прозаїків у проєкції екзистенціалістичної філософії. Указаний аспект ще не був предметом окремого наукового осмислення. Тож на сучасному етапі розвитку літературознавчих дисциплін виникає необхідність систематизувати філософські, культурологічні, естетичні концепти екзистенційного дискурсу українського та британського письменств періоду міжвоєн'я задля

окреслення їхньої спільної парадигми та з'ясування національної своєрідності кожної з літератур у загальносвітовому контексті. Цим і зумовлена актуальність теми нашого дослідження.

В останні десятиліття, завдяки зусиллям літературознавців, мистецтвознавців, культурологів, філософів, сучасна наука збагатилася цілим арсеналом студій різного формату, автори яких доводять органічну спорідненість ідейно-естетичних концептів нашого красного письменства з постулатами езистенціалізму. На увагу заслуговують праці Ж. Ящук «Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ століття» (1998), Н. Михайловської «Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності» (1998), О. Романенко «Концепція людини в українській літературі 1920-х років (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного)» (2002), О. Журенко «Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст.» (2003), І. Куриленко «Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття» (2007), Л. Назаревич «Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття» (2008), І. Васишина «Епоха й людина в художньо-екзистенційному вимірі літератури періоду ДіПі» (2008), Р. Мовчан «Модернізм в українській прозі 1920-х років: генезис, поетика, стратегії» (2009), С. Хопти «Парадигма екзистенціалізму в українській літературі кінця ХХ століття: систематика художніх образів та характерів» (2009), О. Полюхович «Феномен алієнації в українській прозі 1920–1940-х років» (2015), Т. Ткаченко «Онтологічно-екзистенційні основи української малої прози кінця ХІХ–ХХ століть» (2018) та ін. Екзистенційної проблематики торкалися у своїх студіях З. Голубєва (1967), С. Павличко (1993), Г. Кудря (2001), М. Моклиця (2002), В. Мельник (2003), Ю. Бондаренко (2003), В. Шевчук (2003), Г. Токмань (2003), М. Тарнавський (2004), В. Агеєва (2006), Г. Могильницька (2006),



М. Гірняк (2007), Л. Кавун (2007), С. Журба (2008), С. Лушій (2008), В. Зенгва (2013), С. Жигун (2015), С. Ленська (2015) та ін. Відчутний поступ зроблено в компаративних дослідженнях А. Крєтова (2006), Н. Собецької (2007), Н. Кудрик (2008), О. Харлан (2008), В. Панченка (2010), Є. Лепьохіна (2012), О. Богданової (2015), Н. Поліщук (2017), О. Гальчук (2019), І. Жиленко (2019) та ін.

Що ж до англійської літератури, то на сьогодні в українському літературознавстві немає спеціальної системної праці, присвяченої зазначеній проблемі. Окремі її аспекти висвітлено в студіях Н. Жлуктенко (1988), Н. Кудрик (2008), Н. Глінки (2006), Г. Батюк (2009), В. Кучери (2014), І. Малишівської (2013), О. Бандровської (2014), О. Павлової (2015), О. Кеби (2016), Н. Нери (2017), Б. Романцової (2018) та ін.

У зарубіжній науці про літературу екзистенційний дискурс британської прози аналізується здебільшого на тлі осмислення модерністських тенденцій перших десятиліть ХХ століття. У такому ракурсі здійснено дослідження Ф. Левіса (F. Leavis, 1932; 1955), Г. Мура (H. Moore, 1959; 1976), Д. Дайчеса (D. Daiches, 1960), В. Фрієрсона (W. Frierson, 1965), Дж. Вудкока (G. Woodcock, 1972), С. Гаррета (S. Garret, 1984), П. Фолкнера (P. Faulkner, 1977, 1986), В. Рабиновича (1990; 1999), Г. Вірт-Нешер (H. Wirth-Nesher, 1996), Р. Легана (R. Lehan, 1998), О. Пустовалова (1998, 2009), В. Тіггеса (W. Tigges, 2001), Г. Анджапарідзе (2002), Дж. Кована (J. Cowan, 2002), С. Бенефіл (S. Benefiel, 2003), Дж. Гарріті (J. Garrity, 2003), Л. Руотоло (L. Ruotolo, 2003), А. Фрідман (A. Friedman, 2003), О. Галактіонової (2004), А. Саруханян (2005), Д. Бредшоу (D. Bradshaw, 2006), Дж. Голдман (J. Goldman, 2006), Г. Сторл (H. Storl, 2008), Р. Сіона (R. Sion, 2010), М. Бредбері (2011), П. Сопчака (P. Sopčák, 2012), Дж. Вейкфілда (J. Wakefield, 2013), М. Рагачевської (M. Ragachewskaya, 2015), Д. Каннінгема (D. Cunningham, 2016), Н. Рейнгольд (2017) та ін. Результатом активних пошуків учених стало і урізноманітнення науково-методологічного спектру студій, і розширення візій художньо-

естетичного контексту функціонування екзистенційного дискурсу в літературах України та Великобританії періоду міжвоєнтя. Напрацювання названих українських і зарубіжних дослідників закладають підґрунтя для здійснення його порівняльного аналізу.

Уточнення вимагають поняття «екзистенційний», «екзистенціальний» та «екзистенціалістський», котрі нерідко сприймаються синонімами, оскільки подібні за фонетичною та лексичною ознаками. Теоретичне осмислення цих категорій віднаходимо в працях Ж. Ящук («Екзистенційність як художньо – естетичний метод в українській літературі ХХ століття», 1998), І. Куриленко («Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття», 2006), Л. Назаревич («Екзистенціалізм та проблема екзистенційності в сучасному літературознавстві», 2006), Л. Мандрищук («Проблема розрізнення філософії екзистенції та екзистенціалізму», 2010), В. Заманської («Екзистенціальна традиція в російській літературі ХХ ст.», 2018). Спираючись на висновки та узагальнення дослідників, під екзистенційністю (екзистенціальністю) розуміємо світоглядну позицію автора та умонастрій у цілому як провідний мотив модерних текстів. Вивчення екзистенційності передбачає розгляд проблем людського буття, тобто екзистенції як такої. Поняття «екзистенціалістський» охоплює аспекти, що мають безпосереднє відношення до філософії екзистенціалізму та акумулюють кореляцію філософських ідей із їхнім художньо-естетичним оприявленням у літературних творах.

Потребують також конкретизації визначення «британський» / «англійський», якими оперуємо у своєму дослідженні. На специфіку їхніх смислових конотацій вказують А. Саруханян («Енциклопедичний словник англійської літератури ХХ ст.», 2005), М. Бредбері («Британський роман Нового часу», 2011), О. Бандровська («Поняття “English/British” у визначенні літературної традиції Великої Британії: історичний аспект», 2016), Н. Рейнгольд («Модернізм в англійській літературі: Історія. Погляди. Програмові

есе», 2017) та ін. Науковці звертають увагу на культурно-історичну зумовленість функціонування British/English у сучасному літературознавчому дискурсі. Якщо «Englishness», як підкреслює О. Бандровська, презентує сукупність ідентичних ознак, «що містять множинну культурну ментальність разом з її мовною реалізацією», то «Britishness» є знаком відходу від етноцентризму та потреби розглядати вклад «англійців, шотландців, валлійців та ірландців у становлення британської ідентичності як рівний» [Бандровська, 2016, с. 138]. Проблема, отже, полягає у традиційно закладеній мультикультуральності британської/англійської літератури, до процесу формування якої долучалися представники різних народів і етносів. Особливою інтернаціональністю позначений модерністський дискурс, відчутний внесок у розгортання якого зробили американці-репатріанти Г. Джеймс, Т.-С. Еліот, Е. Паунд, поляк Дж. Конрад, ірландці В.-Б. Єйтс, Дж. Джойс та ін. А такі автори, до прикладу, як Д. Г. Лоуренс, Ф. М. Форд, В. С. Моем та ін., навпаки – значну частину свого життя провели в еміграції за межами Англії, проте так само стали творцями її літератури. Таким чином, словосполучення «британська література» передбачає охоплення корпусу англомовних творів, написаних вихідцями з різних країн, які об'єднані єдиним культурним простором. У цьому сенсі виправданим є винесення поняття «британський» у заголовок монографії. Разом із тим, щодо певних літературних явищ вважаємо доречним вживання «британський» / «англійський» як синонімічних.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Монографію підготовлено в контексті досліджень, здійснюваних кафедрою української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету в межах комплексних тем «Поетика української літератури в контексті художньо-естетичних епох» та «Класика, белетристика, актуальна література: питання історії та теорії». Тему дослідження затверджено на засіданні Вченої ради Бердянського державного педагогічного університету (протокол № 2 від

10.10.2017 р.) та на засіданні бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 23.11.2017 р.).

**Мета дослідження** – визначити типологічні особливості художнього вияву екзистенційного дискурсу в українській і британській прозі періоду між двома війнами (1918–1939) та відстежити особливості авторських репрезентацій екзистенційності у їхній кореляції з національними і загальноєвропейськими соціокультурними процесами.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- обґрунтувати методологічний інструментарій дослідження екзистенційного дискурсу в різнонаціональних літературах;
- систематизувати критичну рецепцію української і британської екзистенційної прози міжвоєнної у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві;
- з'ясувати витoki феномену художньої екзистенційності та визначити причини його актуалізації в різні періоди розвитку української і британської літератур;
- схарактеризувати варіативні моделі часопросторової екзистенції в українських та британських творах 1920 – 1930-х рр.;
- проаналізувати специфіку художнього оприявлення індивідуальної свідомості персонажів у межових ситуаціях української і британської прози міжвоєнної;
- зіставити національні та індивідуально-авторські варіанти літературного осмислення буття крізь призму категорії статі.

**Об'єктом нашого дослідження** є повісті та романи українських – В. Винниченка, Ірини Вільде, М. Ірчана, М. Могілянського, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Хвильового, Ю. Яновського – та британських – Вірджинії Вулф (Virginia Woolf), Д. Г. Лоуренса (D. H. Lawrence), О. Гакслі (A. Huxley), Р. Олдінгтона (R. Aldington), В. С. Моема (W. S. Maughm) – авторів періоду міжвоєнної, які порушують проблеми людської екзистенції. До аналізу також долучено художній доробок Б. Антоненка-Давидовича,

І. Дніпровського, М. Івченка, О. Турянського, В. Петрова-Домонтовича, Дж. Джойса (J. Joyce), Т.-С. Еліота (T.-S. Eliot), І. Во (E. Waugh), Дж. Конрада (J. Conrad), Дороті Річардсон (Dorothy Richardson), Ф. М. Форда (F. M. Ford) та ін.

**Предмет дослідження** – спільні і відмінні риси художнього втілення екзистенційної проблематики у творах українських та британських прозаїків міжвоєнних десятиліть (1918–1939). Увага зосереджена на специфіці відтворення рефлексій і переживань персонажів як об'єктів авторської свідомості та носіїв/критиків буттєвої філософії.

**Теоретико-методологічна основа** дослідження базується на працях українських та зарубіжних учених, присвячених проблемам компаративістики (В. Будний, Р. Веллек, Л. Грицик, Р. Гром'як, В. Зарва, М. Домбровський, Д. Дюришин, М. Ільницький, Е. Касперський, Д. Наливайко та ін.), дискурсивного аналізу (Г.-Г. Гадамер, Т. Кириченко, Н. Ніколаєва, І. Бехта, П. Рікер, Л. Дж. Філіпс, М. Фуко та ін.), екзистенційного / екзистенціалістського дискурсів (О. Больнов, М. Бердяєв, А. Гагарін, М. Гайдеггер, Е. Гуссерль, Е. Фромм, С. К'єркегор, А. Камю, Г. Марсель, М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартр, Г. Сковорода, В. Табачковський, К. Ясперс, Ж. Ящук та ін.); рецептивної естетики (Р. Гром'як, Г.-Р. Яусс, В. Ізер, О. Червінська), семантики часу і простору (М. Бахтін, М. Бютор, Н. Копистянська, Ю. Лотман, В. Топоров, В. Фоменко та ін.), соціології, культурології, антропології (М. Вебер, Л. Вірт, Т. Возняк, В. Дільтей, Х. Ортега-і-Гассет, Г.-Г. Гадамер, Г. Зіммель, М. Карповець, Ф. Ніцше, М. Препотенська, Р. Сеннет, Г. Фесенко, Н. Хамітов та ін.), культурно-історичних особливостей розвитку української (В. Агеєва, О. Гальчук, Т. Гундорова, В. Дончик, С. Жигун, М. Жулинський, В. Зенгва, Л. Кавун, Ю. Ковалів, І. Куриленко, С. Ленська, С. Луцій, В. Мельник, А. Михайлова, Н. Михайловська, М. Моклиця, Р. Мовчан, М. Нестелеєв, С. Павличко, Г. Токмань, О. Харлан та ін.) та англійської (О. Бандровська, М. Бредбері, Д. Жантієва,

Н. Жлуктенко, В. Івашева, Д. Дайчес, О. Кеба, Ф. Левіс, Г. Мур, М. Мур, Н. Михальська, О. Павлова, В. Рабинович, О. Пустовалов, А. Саруханян, Р. Сіон, М. Рагачевська, В. Тігес, А. Фрідман, М. Хасієва, К. Шахова та ін.) літератур, фемінізму / гендерності (В. Агеєва, С. де Бовуар, Т. Гундорова, Л. Демська-Будзуляк, Н. Зборовська, К. Мілет, С. Павличко, С. Філоненко, Н. Чухим, Е. Шовалтер та ін.), аналітичної психології (Н. Зборовська, З. Фройд, Е. Фромм, В. Франкл, К.-Г. Юнг та ін.).

Для ефективного дослідження окреслених проблем використано комплекс **методів і підходів**, які відповідають меті та поставленим завданням. *Порівняльно-типологічний підхід* дозволив здійснити аналіз екзистенційного дискурсу української та британської прози з погляду синхронії і діахронії, встановити його сутнісні особливості, виявити та систематизувати подібності і відмінності національно-літературних варіантів. У світлі *дискурсивного підходу* вдалося узагальнити проблему перехідності життєвого досвіду в мовленнєву констатувальність та виявити форми впливу конкретних буттєвих ситуацій на певні поетикальні, метафізичні, гендерні координати художнього тексту, відзначити інтенціональну залежність між онтологією і естетикою, філософією і літературою. *Феноменологічний метод* уможливив вивчення національних літератур із позицій їхньої неповторності в суб'єктно-об'єктній єдності буття-у-світі. Метод став важливим для розгляду аналізованих проблем у площині різнобічних зв'язків між персонажем та його предметним оточенням. Аналіз особливостей авторської актуалізації процесу самоусвідомлення індивідуального буття здійснено за допомогою *екзистенціального методу*. *Порівняльно-історичний підхід* ліг в основу вивчення закономірностей оприявлення феномену екзистенційності на різних етапах розвитку української і британської літератур в їхній сумірності з реаліями дійсності. *Герменевтичний підхід* дозволив збагнути смислово-концептуальні горизонти авторів як учасників і свідків культурно-історичних процесів, що відбувалися в їхніх країнах і світі загалом. Методологічний інструментарій *структурно-*

*семантичного підходу* сприяв декодуванню просторових маркерів як смислових репрезентантів суб'єктивного досвіду персонажів творів, їхніх духовно-вартісних інтенцій. Особливості художнього вираження гендерної ідентичності досліджено засобами *феміністичної критики* та *гендерних теорій*, використання яких створило підґрунтя для рівнозначного тлумачення жіночого і чоловічого письма з акцентуацією на індивідуально-психологічній проблематиці. Застосування методики *психоаналізу* уможливили вияв внутрішніх чинників психоемоційного стану персонажів у ситуаціях екзистенційного вибору.

**Наукова новизна** праці полягає в тому, що в ній уперше *досліджено* типологічні особливості екзистенційного дискурсу в українській та британській літературах міжвоєнного періоду на тлі розвитку європейського письменства; виявлені в художніх текстах формо-змістові перегуки та аналогії *проаналізовано* в контексті культурно-історичних подій та з урахуванням специфіки художньо-естетичного мислення авторів; *отримав подальше обґрунтування* теоретико-методологічний інструментарій компаративного дослідження екзистенційного дискурсу; *доведено* спорідненість категорій «екзистенційність» і «дискурс» зі спільними домінантами інтеракційності й подієвості, які вмотивовують доцільність їхнього паралельного застосування для опису окремих художніх явищ різних письменств.

Уперше *систематизовано* літературно-критичну рецепцію екзистенційної літератури міжвоєнтя, простежено специфіку художньої актуалізації феномену екзистенційності в діахронічному аспекті. У науковий обіг *уведено* критичні й літературно-естетичні праці зарубіжних авторів (С. Гаррет (S. Garret), В. Рабинович, М. Рагачевська (M. Ragachewskaya), Р. Сіон (R. Sion), А. Фрідман (A. Friedman), В. Фріерсон (W. Frierson) та ін.), узагальнення яких відкривають нові грані екзистенційного наповнення британської літератури, а, отже, збагачують дискурс англістики на теренах України. Локальні спостереження щодо творів міжвоєнних десятиліть

в українській та англійській літературах стали підґрунтям для висновків про їхню дискурсивну спорідненість на тлі загальноєвропейської художньо-аналітичної практики.

**Теоретичне значення** роботи полягає в науковому осмисленні проблеми екзистенційного дискурсу як предмета компаративного аналізу, що поглиблює та конкретизує літературознавчі аспекти вивчення художніх явищ, створених у типологічно подібному історичному контексті. Дослідження аналогій/відмінностей української та англійської прози з позицій екзистенцфілософії сприяє подальшому висвітленню механізму та форм діалогу нашого письменства зі світовим художньо-інтелектуальним дискурсом.

**Практичне значення.** Результати дослідження можуть бути використані при розробці таких університетських курсів, як «Історія української літератури ХХ ст.», «Історія англійської літератури», «Порівняльне літературознавство», а також при написанні підручників і навчально-методичних посібників. Його основні положення можуть стати підґрунтям для компаративних досліджень екзистенційного дискурсу української та інших західноєвропейських літератур.

**Особистий внесок здобувача.** Праця є самостійним дослідженням, яка репрезентує та узагальнює наукові студії автора. Монографія і наукові публікації за темою роботи є одноосібними.

Основні положення дослідження **апробовано** в доповідях і виступах на наукових конференціях та семінарах різного рівня, а саме: Міжнародній науково-практичній конференції «Knowledge Society» (Лодзь, 30–31 жовтня 2014 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасна філологія: теорія та практика» (Одеса, 7–8 листопада 2014 р.), ІХ Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова література у літературознавчому дискурсі ХХІ століття» (Львів, 15–16 жовтня 2015 р.), ІІ Міжнародній науковій конференції «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC, 2015)», (Івано-Франківськ, 19–20 лютого 2015 р.), ІІ Міжнародній науковій конференції «Художні



феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» («Горизонт очікування») (Харків, 8–9 квітня 2016 р.), Міжрегіональній науково-методичній конференції «Актуальні проблеми викладання світової літератури у вищій школі» (Івано-Франківськ, 3–4 листопада 2016 р.), Міжнародній науковій конференції «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянськ, 28–29 вересня 2017 р.), Міжнародній науковій конференції «Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст.» (II Мішуківські читання) (Херсон, 13–14 жовтня 2017 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Порівняльне літературознавство й історія національних літератур у структурі сучасної науки про літературу» (V Султанівські читання) (Івано-Франківськ, 26–28 жовтня 2017 р.), VIII Міжнародній науково-практичній Інтернет-конференції «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» (Мюнхен, 2–4 листопада 2017 р.), IV Міжнародній науковій конференції «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC, 2015)» (Івано-Франківськ, 16–17 лютого 2017 р.), II Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Наука III тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку» (Бердянськ, 25–26 квітня 2018 р.), Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній конференції «Текст у медіакультурному просторі» (Івано-Франківськ, 11–12 травня 2018 року), Міжнародній науковій конференції «Троянди й виноград: феномен естетичного і прагматичного в літературі і культурі» (Бердянськ, 27–28 вересня 2018 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Філологія в країнах ЄС та в Україні на сучасному етапі» (Бая-Маре, 21–22 грудня 2018 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Василь Стефаник, Іван Франко, Андрей Шептицький у контексті культурно-історичних процесів кінця ХІХ-початку ХХ ст.» (Коломия, 16–17 травня 2019 р.), Міжнародній науковій конференції «Пантелеймон Куліш: класик на терезах історії» (Львів, 16–18 травня 2019 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми мовознавства, літературознавства та перекладознавства»

(Івано-Франківськ, 17–18 травня 2019 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Науковий прогрес та актуальні наукові дослідження сучасності» (Краків, 17 червня 2019 р.), Всеукраїнській науковій конференції з міжнародною участю «Ціннісні орієнтири в мистецькому просторі – індивід і соціальний контекст» (Харків, 9 квітня 2020 р.).

**Публікації.** Найважливіші положення і результати наукового дослідження висвітлено в 36 одноосібних публікаціях, із яких 11 – у фахових виданнях України, 5 – у виданнях, що входять до міжнародних наукометричних баз, 4 – в іноземних наукових періодичних виданнях, 16 – в інших виданнях та збірниках за матеріалами конференцій.

**Структура і обсяг роботи.** Монографія (дисертація) загальним обсягом 484 сторінки (з них 390 сторінок основного тексту) містить вступ, п'ять розділів, загальні висновки, список використаних джерел (714 позицій), додатки, іменний покажчик, анотацію українською та англійською мовами.

# РОЗДІЛ 1.

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ТА КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОГО І БРИТАНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА МІЖВОЄННИХ ДЕСЯТИЛІТЬ

### 1.1. Екзистенційний дискурс художнього тексту як предмет літературної компаративістики: теоретико-методологічний аспект

З появою поняття «дискурс» літературознавча термінологія та методологія ХХ століття зазнали відчутних змін. Утверджуючи різні форми «процесуальності» інтелектуально-духовних практик, учені застосовували це поняття для означення вагомості смислових констатацій у певних типах співвідношень текстуальної і позатекстуальної дійсностей. З-поміж численних трактувань дискурсу виокремлюється його ототожнення із сув'язю, ризомою [Синельникова, 2017, с. 805–821], де увага сконцентрована на перетинах і взаємовідображеннях індивідуального і соціумного, текстуального і контекстуального, центру і тла. Мультифункціональність дискурсу зумовлює і його універсальну епістемологічну вжитковість, і доцільність застосування міждисциплінарних інтерпретацій для опису його значень. «Дискурс» організовується з проєкцій і «занурень» текстуальності в різні соціальні парадигми й почасти є відображенням креативних адаптацій мовної конвенційності та надмовної емоційності.

У контексті нашого дослідження актуальним є потрактування дискурсу віддзеркаленням екзистенції. Зокрема, у праці Н. Ніколаєвої «Дискурс і екзистенція: ірраціональне в соціально-комунікативному досвіді людини» він розглядається як «неусвідомлювана сила, що пригнічує особу, яка структурує його образ думок і бажань у просторі соціального» [Николаева, 2004, с. 15]. Подібним чином дискурс тлумачать у лінгвістиці, зокрібно в когнітивній лінгвістиці та лінгвістиці тексту. Так, Т. Кириченко відзначає його складність як

комунікативного явища, що «поєднує екстралінгвістичні фактори та елементи когніції» [Кириченко, 2014, с. 195]. Акцентування на екстралінгвістичних чинниках, зосередження на когнітивній залежності «дискурсу» вказують на важливість надмовного досвіду, пізнавальної редукції, процесуальної трансформації емоційного життєвого досвіду в тексти. Історія утвердження цього поняття самодостатньою категоріальною одиницею вказує на його контекстуальне походження. Узагальнено, дискурс – це витворена в соціально-комунікативному середовищі форма інтелектуально-аналітичної практики, яка є мовним резонуванням буттєвого досвіду.

М. Фуко розглядає поняття дискурсу в контексті емоційності та переживання, що відображають наслідок комунікації «простору тіла» з конкретною добою культури. У праці «Слова і речі» («Les Mots et les Choses», 1966) вчений, зокрема, пише: «Аналіз переживання – це дискурс, досить неоднорідний: аналіз звертається до специфічного двозначного шару досвіду, який водночас і досить конкретний, щоб використовувати для нього точну мову опису, і водночас достатньо віддалений від речей в їх позитивності» [Фуко, 1994, с. 342]. Зрештою, у студіях інших дослідників також здійснюються спроби визначення додаткових параметрів, що умовно окреслюють смислове поле значень функціональності дискурсу. Такі трактування утверджують ідею щодо «мовлення» (суб'єкта, автора, напряду чи культури загалом), яке вибудовується відповідно до різних структур соціальної дійсності та є залежним від них. Тож номінування таких дискурсивних явищ потребує уточнень.

Масштабне й довільне використання «дискурсу» спровокували розмитість його меж. Відтак дослідники цілком слушно підкреслюють потребу в додаткових уточненнях, що уможливлять конкретизацію цього поняття. «Політичний дискурс», «філософський дискурс», «медичний дискурс» та багато інших терміносполук уже тривалий час перебувають в активному вжитку. При цьому, незалежно від сфери застосування, затребуваною залишається критично-аналітична функціональність цієї категорії. Прикладне

означення «дискурс-аналіз» дослідники Л. Дж. Філіпс і М. В. Йоргенсен використовують задля підкреслення його наукової аксіологічності. Спираючись на дискурсивну теорію Е. Лакло і Ш. Муффа, критичний дискурс-аналіз і дискурсивну психологію, учені описують це явище з позицій соціального конструкціонізму, згідно з якими «відношення і проєкції “Я” в мовленні й мові конструюються, а не просто відображаються» [Філіпс, 2004, с. 16]. Л. Дж. Філіпс і М. В. Йоргенсен висновують, що «особистості й суспільства не апіорно величні, вони конструюються в процесі спілкування, насамперед, дискурсивно» [Філіпс, 2004, с. 16].

Застосування дискурсивної методології має особливу цінність для вивчення нашої теми. Важливим є те, що дискурс, згідно з твердженням М. Домбровського, загалом «описує існування одиниці в історії, традиції, культурі» [Домбровський, 2012, с. 151], а відтак скерований на відображення різних екзистенційних феноменів. Окрім того, у самому понятті дискурсу «запрограмований» намір охопити різні вияви соціальної та індивідуальної екзистенції, їхнього взаємовпливу і взаємозалежності. Отож, можна говорити про дискурс як описану та зредуковану екзистенційність.

Терміносполука «екзистенційний дискурс» дозволяє узагальнити одну з фундаментальних проблем перехідності життєвого досвіду в мовленнєву констатувальність, як і форми впливу конкретних буттєвих драм на певні стильові, поетикальні, наративні, метафізичні та навіть гендерні координати художнього тексту, відзначити інтенціональну залежність між онтологією й естетикою, філософією та літературою. У літературознавчих дослідженнях цю терміносполуку активно використовують і для характеристики індивідуальних творчих практик, і для акцентування на компаративних перегуках у літературному процесі, яких, щоправда, бракує. Так, К. Хаддад вивчала екзистенційний дискурс у творчості М. Коцюбинського [Хаддад, 2004], Т. Бледних – у поезії В. Стуса [Бледних, 2017], І. Васишин – Є. Маланюка [Васишин, 2007]. А. Гурбанська зосередила увагу на екзистенційному дискурсі ранньої

прози В. Шевчука [Гурбанська, 2017]. Модерно-екзистенційний дискурс творчості І. Франка, Лесі Українки та В. Винниченка опинився в науковому фокусі О. Шморгун [Шморгун, 2010]. У кожній із цих студій, у тім числі й порівняльних, однаково важливим є зосередження уваги на трансформації буттєвого досвіду в художні структури творів, на особливостях резонування цього досвіду в стилі, поетиці, ідеологічному наповненні тексту.

Розширюючи координати компаративного вивчення екзистенційного дискурсу, фокусуватимемось на його оприявленні в українській та британській літературах періоду міжвоєнтя, що досі не було предметом окремого ґрунтового аналізу. Це потребує уваги до питань теоретичного характеру, як-от: необхідності смислового увиразнення категорії «екзистенційний» та її семантичних відтінків – «екзистенціальний», «екзистенціалістський», чинників їхнього розмежування чи, в окремих випадках, ототожнення, уточнення опису структуральної парадигми підкатегорій, що конкретизують її ситуативні вияви з позицій українського та британського літературознавства.

Проблема розрізнення і конкретизації наукових категорій, що мають у формі свого денотатного вираження спільний словотвірний корінь, часом сповнена контроверсійних трактувань і опозиційних тлумачень. В окремих випадках семантичне прояснення ускладнюється перекладацьким чинником, тобто адекватністю мовного «транспортування» категорії з однієї лексичної системи в іншу й вибором релевантного відповідника. Таких перекладацьких модифікацій, що призводять до семантичного зближення або віддалення, зазнали поняття «екзистенція», «екзистенційний», «екзистенціалізм», «екзистенціальний». У праці Л. Мандрищук «Проблема розрізнення філософії екзистенції та екзистенціалізму» [2010] проаналізовані різні аспекти цього процесу. Зокрема, дослідниця пише про помилковість ототожнення філософії екзистенціалізму з філософією екзистенції. Ці дві течії, на її думку, «у філософії дуже часто позначають під якоюсь однією назвою: або як

“екзистенціалізм”, або ж як “екзистенціальна філософія”, а іноді їх взагалі використовують впереміш, маючи на увазі одне і те ж значення» [Мандрищук, 2010, с. 27]. Констатуючи факт особливого поширення такої ситуації серед українських науковців, Л. Мандрищук додає, що цієї проблеми не минули і в інших державах, у тому числі й у самій Німеччині. На прикладі праці К. Райди «Історико-філософське дослідження постекзистенціалістського мислення» (1998) дослідниця простежує, як у поступальному осягненні змісту цих понять учені відходили від первісних розрізень екзистенціалізму та філософії екзистенції, трактуючи їх синонімічними.

У зближенні згадуваних вище понять не останню роль відіграли й перекладацькі асиміляції «екзистенціалізму» (нім. Existentialismus) та «філософії екзистенції» (нім. Existenzphilosophie) [Мандрищук, 2010, с. 27]. До прикладу, якщо в українському мовному просторі активно вживаються «екзистенційний», «екзистенціальний» та «екзистенціалістський», то в англійській чи російській мовах слова «екзистенційний» немає, його значення перебирає на себе «екзистенціальний» (англ. «existential», рос. «экзистенциальный»). Таке різночитання підштовхує до висновків про певну формалізованість вибіркового термінологічного розрізень, які в будь-якому випадку потребують детального аналітичного коментування. Так чи так, ці проблеми насамперед актуальні для філософського дискурсу, його теоретичного осмислення, зокрема для констатації розрізень німецької філософії екзистенції та французького й італійського екзистенціалізму. У проєкції нашого дослідження з'ясування цих питань дає можливість аргументувати самодостатність й особливу виражальність художніх утілень і екзистенційного дискурсу, і художніх виявів «екзистенціалізму». А також цілком логічну різностильову, наративну, образно моделювальну конструктивність, а відтак і особливу репрезентативність їхніх ідеологій в художніх текстах. Отож, варто розрізняти наукову й художню моделі констатувальності

«екзистенції» та її похідних категорій. Безперечно, між ними існують тісні зв'язки: нерідко саме твори художньої літератури популяризували й описували «екзистенційну» проблематику і навпаки – певні теоретичні узагальнення створювали основу дослідницької методології та інтерпретації літературної компаративістики. Зрештою, творчість багатьох представників філософії екзистенціалізму, як-от: Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Марселя, М. де Унамуно-і-Хуго, відображає внутрішню потребу до відтворення її світоглядних засад у різних жанрах і наукового, і художнього стилів.

Для опису таких явищ В. Будний та М. Ільницький використовують категорію «екстраполяції». Розглядаючи її дотично до проблем тематології в компаративістиці, науковці пишуть про вагомість висновків, отриманих щодо осмислення частини однієї системи, на іншу її частину. Ідеться про свідомі чи несвідомі «перенесення за аналогією», що є частим явищем у порівняльному літературознавстві. Особливу роль екстраполяція відіграє в розумінні категорії «екзистенціалізму», яка поширилась «на літературні явища, що виникли задовго до цієї філософсько-літературної течії» [Будний, 2008, с. 187]. Дослідники акцентують на типологічному характері таких відношень, які, на відміну від генетико-контактних, не передбачають прямих чи опосередкованих зв'язків між фігурантами комунікативного процесу.

Уведення в 1930-х – 1940-х роках в активний науковий обіг категорій «екзистенція», «екзистенціалізм», «екзистенційний», їх обґрунтування та опис дозволили виявити їхні прецеденти в художніх наративах, створених набагато раніше. У цьому контексті цікавими є міркування Ганни Токмань, яка в статті «Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст?» наголошує на науковій доцільності досліджень, сфокусованих на виявленні подібностей між віддаленими текстами. Науковиця спирається на теорію діалогізму М. Бахтіна, за якою між висловлюваннями, що належить абсолютно незнайомим особам, може виникати смислова спільність, виказуючи цим наявність між



ними діалогічних відношень. Ключова роль тут належить точці зору третього учасника, який виявляє смислові перегуки [Токмань, 1999, с. 63–65].

Слід також брати до уваги тенденцію до зближення мистецтва і науки, передусім філософії, що пояснює інтелектуальну наповненість літературного міжвоєнного дискурсу, позначеного «відкриттями» в царині пізнання людини і світу. З цього погляду зрозумілим і виправданим є прочитання української та британської прози періоду міжвоєнтя у світлі екзистенціалізму як сутнісного компонента міждисциплінарного діалогу. Порівняльний аналіз текстів виявляє аналогії художньо оприявнених екзистенційних концептів і топосів з окремими положеннями праць С. К'єркегора, М. Бердяєва, М. Гайдеггера, К. Ясперса, Г. Марселя, А. Камю, М. Мерло-Понті, Е. Фромма та ін. Зокрема щодо потрактування екзистенціалів абсурду, свободи, надії, смерті, безсмертя, страху, самотності, відчуження, вибору, відповідальності, творчості, самотності, жаху, нудьги, відчаю тощо.

Г.-Г. Гадамер у своїй праці «Філософія і література» («Philosophie und Literatur», 1988) сформулював актуальне для нашої проблеми питання «Що таке література і в якому зв'язку з філософією перебуває література як мистецтво слова?». Учений пише, що у власних роботах «завжди з певним акцентом наголошував на герменевтичному вимірі розуміння-чогось-через-щось-інше та розумінні-себе-на-основі-чогось» [Гадамер, 2001, с. 130]. Будь-які сенси, що народжуються з герменевтичних акцій, є наслідком діалогічного процесу «попередніх» проявлень та перепокликань. Акцентуючи на дихотомії «мова філософії» і «мова літератури», німецький дослідник описує залежність філософських узагальнень від онтологічного досвіду, опосередковано він звертається до констатування дискурсивної природи категоріальної поняттєвості, яка зринає з феноменів чуттєвого сприймання. «Ми знаємо, – підкреслює Г.-Г. Гадамер, – що те, над чим роздумують філософи, у певному сенсі ніщо: цілість буття, буття і його виявлення в

категоріальній поняттєвості – все це ніде не “дано”» [Гадамер, 2001, с. 143]. Література художньо відтворює буттєві ситуації, які завдяки своїй «повторюваності» стають підґрунтям для увиразнення типових теоретичних узагальнень. Для вираження феноменів та ноуменів «екзистенціалізму» це особливо важливо, адже його категоріальна база висновується, зазвичай, з фабульних історій про існування людини в абсурдній системі соціального устрою ХХ століття. Мабуть, не випадково Ж.-П. Сартр, аналізуючи роль «слова» та «мови» в екзистенційній життєвій парадигмі, віддає перевагу художній формі (повість «Слова»), яка уможлиблює повноту розкриття екзистенції як «дискурсу». Оптимальним для дослідження виявився розгляд українських та британських прозових текстів доби міжвоєнної кризи призму ключових засад філософії існування, як-от: міркувань С. К'єркегора про три стадії людського існування, його візії абстрактного й суб'єктивного мислителів; Desein-аналітики М. Гайдегера, зокрема описаних ним модусів закинутості / падіння / проєктування, автентичного/неавтентичного буття; положень М. Ясперса про екзистенційну комунікацію, межову ситуацію, трансценденцію; концепцій свободи, вибору та відповідальності Ж.-П. Сартра; філософія абсурду й бунту А. Камю та ін.

Прикметно, що традиційні для тематологічного опису проблеми екзистенціалізму – сенс і абсурдність існування, становлення особистості, проблеми внутрішньої свободи і обов'язку, вибору і мужності, межові буттєві драми – порушуються вже в міфічних сюжетах (міф про Сізіфа, Прометея та ін.). Проте інтерпретувати їх «екзистенційними» можна лише за умови чіткого обґрунтування через систему підкатегорій, що визначають методологічні та поняттєві координати міфу в контексті увиразненої епістемологічної традиції. Як, скажімо, у «Міфі про Сізіфа» А. Камю. У світлі зазначеної вище теорії діалогізму М. Бахтіна позиція дослідника і є тим поглядом «третього», який визначає параметри взаємодії соціального і літературного перетинів у дискурсі, окреслюючи її предмет і структуру. Водночас тут доречно згадати світоглядну,

світочуттєву, стилістичну та поетикальну конвергенцію, оприявлену в текстах української та британської прози міжвоєнної доби, яка дозволяє простежити взаємозбіги та схожості художнього конструювання в часопросторовій, онтологічній, гендерній проєкціях і в такий спосіб констатувати наукову проблему «екзистенційного дискурсу» в компаративному аспекті.

Увагу привертає праця «Дискурс як предмет компаративістики» («Dyskurs jako przedmiot komparatystyki», 2010) М. Домбровського, у полі зору якої – проблема взаємовідношень категоріальної змістовності «дискурсу» й «компаративістики». Дослідник наголошує, що ці два поняття «не мають однозначного змісту та чітко окресленого предмета досліджень» [Домбровський, 2012, с. 148]. Несталість, яка розмиває їхні смислові кордони, провокує доречні та корисні уточнювальні корекції, що уводять категорії в чітку парадигму значенневих узгоджень. Якщо компаративістика – «це метанаука, надбудована над знаннями про національні літератури/культури, то дискурс має стати узагальненням і практикою, організованою на ще вищому рівні» [Домбровський, 2012, с. 148]. Дискурс, на думку М. Домбровського, має відображати не лише знання про дві та більше літературні традиції, але й бути «знанням про мовні (дискурсивні) форми і способи висловлення та формування цієї процедури, інформацією про те, як окремі етнічні групи, держави, правові та звичаєві системи впливають на її форму» [Домбровський, 2012, с. 148]. Перелічені науковцем контекстуальні фактори впливу на форми дискурсу – етнічна група, держава, правові та звичаєві системи – у загальному окреслюють характерну для екзистенціалістів парадигму, де набувають увиразнення форми впливу і тиску, залежності і свідомі аналітичні інтерпретації про існування, описані посередництвом мови. У цій умовній схемі необхідно виокремити суб'єкта дії, тобто «персонажа» буттєвої драми як джерела й транслятора дискурсу, у якому відбувається перетинання та з'єднання зовнішніх онтологічних факторів та узгодженої з їхнім емоційним резонансом мовно-світоглядної тональності. Очевидно, що

тут і криється зв'язок екзистенційних інтерпретацій із фабульними історіями, а отже залежність смислових узагальнень від опису белетризованих буттєвих ситуацій, у яких виразно окреслюються конкретні часо-просторові координати.

М. Домбровський у своєму дослідженні звертає увагу й на граматичні та нарративні форми проявленості дискурсу в компаративному аспекті, проєктуючи їх на світоглядні й ширше – ідеологічні контексти. Одним із важливих чинників дискурсу в цьому аспекті є, на думку автора, те, що він «виявляє “я-ти-тут-тепер” того, хто говорить» та оперує особовими формами “Я-ТИ”» [Домбровський, 2012, с. 148]. Таким чином, дискурс презентує ситуативний нарративний фокус, налаштування, виокремлення та опису «себе» через вихоплення та суб'єктивне (індивідуалізоване) констатування своєї присутності «тут-і-тепер» у мовленні чи тексті. Тут, вважаємо, виявляється спорідненість дискурсу з підкатегоріальними параметрами опису «екзистенційності», їхньою смисловою однотипністю, що формується на основі аналогічних характеристик. До певної міри, ці категорії віддзеркалюються одна в одній, але з різними пріоритетними домінантами: для дискурсу – це мова (соціальна комунікація), для екзистенції – буття (соціальна поведінка). Проте і в першому, і в другому випадках важливою є інтеракційність та «подієвість».

Це, своєю чергою, спонукає до виокремлення інших складників функціональності цих категорій, що вказують на їхнє взаємодоповнення, а відтак і доречну сполучуваність для опису конкретизованих у нашому дослідженні явищ. Насамперед, це творення і вибір сенсів. П. Рікер наголошує, що «дискурс презентує послідовність вибору, за посередності якого виділяються одні значення і відкидаються інші» [Рікер, 2002, с. 30]. Власне послідовність вибору, як і пошук та констатування сенсів (чи безсенсовості як провідного «сенсу») – домінантна настанова екзистенціалізму, в основі якого лежить дискурсивна прагматика, що

розкриває дискурсивний вибір світоглядно, на рівні конкретних буттєвих реакцій, під впливом вмотивованої емоційності.

Ще більш виразно простежуються ці явища на рівні словесного вибору, фрази, тексту загалом. «Оскільки усі наші слова, – наголошує П. Рікер, – полісемічні, однозначність чи багатозначність нашого дискурсу залежить не від слів, а від контексту» [Рікєр, 2002, с. 138]. Значною мірою саме контекст є визначальним для розуміння значень, які містять тексти українських та британських прозаїків міжвоєнної доби, він зумовлює і домінування специфічних художніх прийомів і засобів: особливе часопросторове моделювання, актуалізацію певних хронотопних зон, жанрову спрямованість, дихотомічність як структуральну домінанту утвердження сенсів, специфіку феноменологічної топіки тощо. Для нашої теми це актуально, адже дозволяє визначити не лише певні зближення, художньо-сміслові подібності текстів, але й виявити їхню спорідненість на рівні народження художнього тексту, його творчої акціональності (перехідності життя в текст), у зв'язку з конкретними історичними подіями та процесами, які вплинули на їхню появу. Дослідження під таким кутом для компаративістики особливо важливе. На думку М. Домбровського, вивчати дискурси «у їх порівнянні, зіставляти з аналогічними дискурсами в інших культурах – через посередництво художньої літератури або будь-що інше – це означає своєрідним чином їх коментувати, творити на їхній базі метадискурс» [Домбровський, 2012, с. 151].

Якщо спиратися на логіку М. Фуко щодо «порядку дискурсу», то означена в назві нашого дослідження проблема екзистенційного дискурсу в українському та британському письменстві міжвоєнних десятиліть методологічно заснована на принципі взаємоперехідності «глобальних» дискурсів у «локальні» й навпаки. Під «локальними» маємо на увазі ту індивідуально-авторську проявленість у конкретному тексті, де «автор – це те, що позбавленій спокою мові вигадки надає форми її єдності, вузли, зв'язності, приєднаність до реальності» [Фуко, 1996, с. 63–64]. Конкретні «локальні»

оприявлення екзистенційного дискурсу демонструють, як авторська позиція стає центром зв'язності контексту і тексту, фільтрування світоглядних реакцій у мовленнєві формули, фокусом розбудови художньої системи, яка має чітку самоусвідомлену актуалізацію. Із комплексу проінтерпретованих локальних виявів екзистенційного дискурсу в запропонованому дослідженні складається загальна картина його побутування, аналіз якої дозволяє простежити, як із різних художніх «прецедентів» формується конкретна різнонаціональна дискурсивна екзистенційна спорідненість.

Центральною «ідеологічною» категорією нашого дослідження є «екзистенційність», що має своє усталене трактування і відрізняється від понять «екзистенціалізм», «екзистенціалістична естетика». Їхні відмінності описує у своїй дисертації Ж. Ящук «Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ ст.»: «екзистенціалістична естетика» трактується різновидом естетичної теорії, «екзистенціалізм» як напрям у філософії, а «екзистенційність» – світоглядний тип «відношення людини до буття» [Ящук, 1998, с. 5], що художньо розкривається в екзистенціалах.

Погоджуючись із таким розмежуванням понять, апелюємо й до їхніх мовних нюансів. Так, відповідно до логіки словотвірних процесів, усі похідні слова зберігають у своїй основі первинну семантику твірного, розширюючи та увиразнюючи його значеннєвий відтінок. «Екзистенційний» є похідним від слова «екзистенція». В «Історичному словнику екзистенціалізму» С. Мішельмана поняття «екзистенція» тлумачиться посередництвом визначень М. Гайдеггера, зокрема, його категорії «ek-sistence», написання якої нагадує первісні грецькі та латинські значення «стояти поза» чи «виділятися, виокремлюватися з-чогось» [Historical Dictionary, 2008, p. 124]. У такому графічному записі проглядається намір німецького мислителя підкреслити, що людське існування визначається перебуванням «поза межами» самого себе у просторі й часі, характеризується плинністю, постійним проєктуванням «себе у світ» і оцінкою ставлення до певних речей [Historical Dictionary, 2008, p. 124].

Власне так розумів екзистенцію данський вчений С. К'єркегор, якому належить пріоритет у формулюванні та уведенні цього поняття в неklasичний філософський дискурс. Екзистенція для мислителя – це рух, перехід від внутрішнього до зовнішнього, від себе до інших. Промовистим є образне порівняння екзистенції з дитиною, породженою «кінечним і безкінечним, вічним і тимчасовим, яка завжди перебуває у прагненні до іншого», у динамічному процесі свого становлення [К'єркегор, 2005, с. 109]. Подібні тлумачення знаходимо й у К. Ясперса. У дослідженні «Філософське орієнтування у світі» («Philosophische Weltorientierung», 1932) він називає екзистенцію джерелом мислення і дії, актом рішучості, буттям свободи, спрямовуючим знаком, існуванням для можливої екзистенції й трансценденції, безкінечним завданням тощо. Мислитель акцентує на важливості руху від «екзистенції до екзистенції», який забезпечує пізнання себе частиною історії, суб'єктом світового буття [Ясперс, 2012б, с. 36–40]. Ж.-П. Сартр, своєю чергою, розвиваючи та поглиблюючи ідеї своїх попередників, у працях «Буття і ніщо» («L'Être et le Néant», 1943), «Екзистенціалізм – це гуманізм» («L'existentialisme est un humanisme», 1946) та ін. ототожнює екзистенцію зі свободою, вільним вибором власного буття як проєкту. В осмисленні Ж.-П. Сартра екзистенція виступає первісним виявом свободи, існуванням буття, що є своїм буттям у «способі неминучості бути ним» [Сартр, 2001, с. 612]. Спільним для екзистенціалістів є акцентування на динамічності мисленнєвих акцій, на їхній зорієнтованості на повсякчасну просторову та часову перехідність інтерпретації «себе-у-світі» і «світу-в-собі».

Означені теоретичні положення і тлумачення сформували екзистенційну концептосферу нашого дослідження, зосередженого на базових онтологічних проблемах «буття-у-світі», «вибору (межової ситуації)», «гендерної екзистенції» у прозі українських та британських авторів. Вибір основних концептів зумовив структуру наукової праці, сфокусованої на основних складниках конституювання людської екзистенції. Так, у центрі компаративного

аналізу третього розділу – онтологічні проблеми буття людини в просторі й часі («тут і тепер») у соціокультурному, геополітичному, національному, індивідуальному аспектах. Для цього зосереджуємося на топосі «країна», де розглядаємо абсурдні моделі тоталітарно-більшовицької України та буржуазно-споживацької повоєнної Англії, у яких експліковано мотиви занепаду цивілізації, омасовлення свідомості, механічності буття, відсутності духовних орієнтирів тощо. Власне, ті ознаки суспільного буття, аналіз яких актуалізує топос «антиутопії» в контексті осмислення катастрофічних наслідків тоталітаризму, технізації та механізації тощо. Окрім «країни» й «антиутопії», розглядаємо топос «місто» як урбаністичну екзистенцію, спровоковану амбівалентними переживаннями індивідом реалій мегаполісу, і «війна» в конкретно-реальній проекції Першої світової війни і в символічній – життя як війни в цілому.

У четвертому розділі аналіз просторових моделей спонукав до визначення місця людини в конкретних екзистенціальних ситуаціях, до потреби зафіксувати емоційно-вольові стани (екзистенціали), переживання в межових переходах, коли «Я» або виходить на вищий рівень самоусвідомлення (трансценденція «Я»), або занурюється, «падає» в щодення існування, або відмовляється від себе. Їхнє оприявлення простежується в тематичних екзистенціалах самотності, творчості, любові, смерті, відображаючи авторські морально-етичні та естетичні візії, суголосні з екзистенційно-модерністським світоглядом.

П'ятий розділ присвячений проблемам гендерної ідентичності, розглянутим крізь призму різних моделей осмислення «шляху до себе» – долаючи статеві стереотипи та руйнуючи патріархальні догми в житті й літературі.

За об'єкт дослідження обрано інтелектуально-філософську та психологічну прозу міжвоєнного періоду (1918–1939), позначену спорідненими ознаками художньої імплементації екзистенційних категорій на рівні героя, конфлікту, структурно-композиційної текстури.



Запропонована методологія порівняльного аналізу екзистенційного дискурсу в українській та британській літературах базується на теорії про спільності, які зумовлені не прямим чи опосередкованим зв'язком, а схожими культурно-історичними обставинами. Е. Касперський у праці «Про теорію компаративістики» («О теорії компаратистyki», 1998) окреслює три площини порівнянь, кожна з яких послуговується своєю логікою. Перша спеціалізується на зіставленні літературних явищ, віддалених у часі, друга – віддалених у просторі, третя – семіотично відмінних дискурсів і форм культури. У світлі такого поділу наше дослідження належить до другої категорії зіставлень, сутнісною особливістю яких є «подолання просторових відстаней, чужості окремих культур і літератур та пошук їхніх структурних відповідностей» [Касперський, 2006, с. 533–534]. Згідно із синхроністичною типологією Д. Дюришина [Дюришин, 1979], важливою умовою валідності компаративних студій є системне охоплення всіх типологічних відношень на рівні ідейно-тематичної близькості, суспільно-політичних, соціокультурних та філософсько-світоглядних перегуків, психологічно зумовлених аналогій тощо. Наведені установки формують корпус дослідницьких завдань задля з'ясування динаміки критичної рецепції екзистенційного дискурсу в українському та британському письменстві ХХ – початку ХХІ століть, визначення культурно-історичних та індивідуально-авторських чинників його актуалізації в літературно-модерністському контексті кожної країни, вияву спільних і відмінних ознак ідейно-тематичного та сюжетно-образного оприявлення екзистенційності в художній прозі періоду міжвоєнтя.

Керуючись стратегією сучасної компаративістики, спрямованої на першочергове вивчення розвитку окремих літератур, пріоритетним у нашому дослідженні визначаємо встановлення відмінностей, наявність яких засвідчує національну специфіку літературних явищ, а, отже, доводить тезу про існування елементів єдності в «розмаїтості як субстанційній реальності» [Наливайко, 2006, с. 277]. Власне, саме в полі осмислення одиничного і загального, Свого і Чужого в момент

їхньої зустрічі, позначеній різним ступенем конвергентності / дивергентності, і розгортається науково-дослідницький дискурс дослідження як точки зору третього учасника міжкультурної комунікації.

Дієвим у вирішенні сформульованих завдань став феноменологічний метод, застосування якого уможливило вивчення національних літератур із позицій їхньої унікальності й неповторності в суб'єкт-об'єктній єдності буття-у-світі. Визначальним у підході є принцип розуміння явищ у співвіднесеності з їхнім внутрішнім сенсом, що корелює з гайдеггєрівським тлумаченням феномену як «себе-в-собі-самому-показування» [Хайдеггер, 2003, с. 47]. Виходячи з таких міркувань, розглядаємо екзистенціали феноменами, що постають такими, якими оприявнюються у свідомості трансцендентного буття, спрямованого вийти за власні межі.

Дотичним до феноменологічного є екзистенціальний метод, за допомогою якого авторські моделі «буття-у-світі» інтерпретуються у проєкції рефлексивного осмислення персонажами літературних творів власного існування. Відштовхуючись від концепцій С. К'єркегора, М. Бердяєва, М. Гайдеггєра, К. Яспєрса, Ж.-П. Сартра та ін. про екзистенцію як дію, рішучий акт, простежуємо особливості текстуального вираження якісних змін у свідомості персонажів у межових ситуаціях, коли вони змушені робити вибір між внутрішнім і зовнішнім, автентичністю / неавтентичністю, собою та іншими тощо. Наше дослідження сфокусоване на способі авторської актуалізації процесу самоусвідомлення індивідуального буття, здатного проєктувати себе в майбутнє. Враховано різні інтерпретації досягнення трансценденції у представників релігійної (С. К'єркегор, К. Яспєрс, Г. Марсель та ін.) та атеїстичної (М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю) течій екзистенціалістики. Якщо в розумінні перших вихід на вищий рівень означає наближення до Абсолюту, а, отже, безсмертя, то для других – процес проєктування не виходить за межі фізичної сутності в часі і просторі, а разом зі смертю приходить

небуття як кінець усього.

Залучення принципів літературної герменевтики (В. Дільтей, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер та ін.) уможливило прочитання текстів як універсальних структур у взаємозв'язку цілого і одиничного, свого і чужого. Визначальними стали положення Г.-Г. Гадамера про невичерпність автентичного наповнення тексту та визнання множинності й безкінечності його інтерпретацій [Гадамер, 2001]. Динаміку входження екзистенції в художній світ творів українських і британських авторів, як і національну специфіку її критичного осмислення на різних етапах розвитку літературознавчої думки в обох країнах, відстежуємо завдяки інструментарію порівняльно-історичного підходу, який передбачає вивчення літературних явищ у їхньому співвідношенні з реаліями дійсності, а відтак дозволяє розглядати їх як закономірні в контексті культурно-мистецьких процесів того чи іншого періоду.

Практика застосування структурно-семантичного підходу стала продуктивною для аналізу художнього простору моделлю художнього світу автора. Зокрема, висновки Ю. Лотмана про мову просторових відношень як важливого засобу сприйняття та осмислення художньої дійсності [Лотман, 1970; 1922], які лягли в основу вивчення структурних особливостей просторової експлікації екзистенції в міському, утопічному/антиутопічному, абсурдному, воєнному ландшафтах. Положення вченого визначили ракурс нашого дослідження топосів як смислових репрезентантів суб'єктивного досвіду героїв, їхніх духовно-вартісних інтенцій.

Аналітика модусів жіночої екзистенції розбудовується з посиланням на праці феміністичної критики та гендерних теорій (В. Агеєва, С. де Бовуар, Т. Гундорова, Н. Зборовська, К. Мілет, С. Павличко, С. Філоненко, Н. Чухим, Е. Шовалтер та ін.), у проєкції яких відстежено шляхи долання героїнями гендерних стереотипів та досягнення власної ідентичності. Теорії психоаналізу (З. Фройд, К. Г. Юнг, Е. Фромм та ін.) взято до уваги в розгляді мови як спонуки, в якій приховано позасвідомі імпульси, що мотивують дії та вчинки

індивіда. Вивчення специфіки оприявлення цих імпульсів у свідомості персонажів дозволило виявити внутрішні чинники, які вплинули на психоемоційний стан героїв у ситуаціях екзистенційного вибору.

Таким чином, методологія дослідження різнонаціональних варіантів художньої експлікації екзистенційного дискурсу ґрунтується на розумінні дискурсу як мовлення, що твориться відповідно до соціальної дійсності, є словесним вираженням перехідності буттєвого досвіду в художньо-літературні структури. Порівняльний аналіз екзистенційного дискурсу в українській та британській прозі міжвоєнного періоду базується на теорії про спільності, які зумовлені не прямими чи опосередкованими зв'язками, а схожими культурно-історичними обставинами. Стратегія компаративного вивчення екзистенційності спрямована на подолання чужості обох літератур та виявлення текстових зближень і формо-змістових аналогій. Важливим визначено встановлення відмінностей, які засвідчують національну специфіку літературних явищ.

## **1.2. Екзистенційна проза 1920-х – 1930-х років у критичній рецепції українських літературознавців**

Неупереджене і власне наукове вивчення вітчизняними літературознавцями українського модерністсько-екзистенційного дискурсу стало можливим лише в 1990-х роках разом із початком зміни суспільно-політичної парадигми «України-колонії» на «Україну незалежну». Зняття штучно нав'язаних радянською системою заборон і кліше, вільний доступ до надбань світової науки відкрили перед українськими вченими можливість для критичного прочитання та перепрочитання текстів вітчизняної літератури з позицій новітніх методологій і практик. В умовах нової соціокультурної реальності постала необхідність і дослідження творчості раніше вилучених із літературного процесу постатей, і переосмислення того авторського доробку, який вважався порівняно вивченим. Одним із ключових інтерпретативних напрямів досліджень

став розгляд творів у проєкції філософії існування, що так само донедавна залишалася на периферії наукових студіювань. Завдяки зусиллям учених-гуманітаристів сьогодні маємо багатий арсенал різножанрових праць, які доводять органічну спорідненість ідейно-естетичних концептів нашого письменства з постулатами екзистенцфілософії. Як засвідчує аналіз, лівова частка цих досліджень присвячена творам міжвоєнному періоду, осмислення яких дає ключ до розуміння сучасних процесів.

Виходячи з основних положень рецептивно-комунікативного підходу, розглядаємо критику як форму індивідуальної реакції, яка детермінується суб'єктивним сприйняттям і є результатом суб'єктивних суджень реципієнта. Резонуючи «з тим середовищем, яке критик представляє», критика є співучасницею епохи й одним із компонентів її образу [Червінська, 2001, с. 26], тож не претендує на абсолютність і самодостатність, а є тлумаченням відносним. Щодо літературознавства радянських часів, то в ньому відобразилась властива тоталітарному суспільству ситуація, коли критика, прислужуючи панівній ідеології, підносилася «в ранг мало не політичної структури» [Червінська, 2001, с. 26]. Відтак все, що розходилося з офіційними догмами, сприймалося як художньо недосконале й навіть вороже. Власне в такому ключі поцінювалося модерністське мистецтво з питомим для нього зміщенням уваги із зовнішньої дійсності, тобто, за І. Франком, з об'єктивного, «протоколярного» представлення [Франко, 1982, с. 523] на сферу внутрішнього буття з його конфліктами й незгодами. Відповідно ігнорування та заперечення офіційною критикою самого факту функціонування модернізму в українському культурно-мистецькому просторі міжвоєнних десятиліть означало одночасне знецінення та ігнорування проявів художнього репрезентування індивідуальної екзистенції.

Правда, на початку 1920-х, у перші пореволюційні роки, позначені відносною свободою вираження думки, літературний процес в Україні ще не зазнав нищівного впливу більшовицької

цензури. Показовим є утворення численних літературно-мистецьких угруповань і об'єднань (неокласики, «Плуг» (1922), «Гарт» (1923), «Ланка» (1924, з 1926 – «МАРС»), «Авангард» (1925), «ВАПЛІТЕ» (1927) та ін.). Відкриття нових видавництв («Наше минуле», «Дзвін», «Сяйво», «Сіяч» та ін.), альманахів і часописів («Літературно-критичний альманах» (1918), «Музагет» (1919), «Книгар» (1919–1920), «Мистецтво» (1919–1920), «Червоний шлях» (1923–1936), «Життя і революція» (1925–1933), «Плужанин» (1925–1927), «Плуг» (1928–1932), «Вапліте» (1926–1927) та ін.), навколо яких об'єднувалася численна творча спільнота, наснажена бажанням творити нову українську літературу.

Серед найбільш актуальних питань культури того часу – питання шляхів розвитку нашого письменства, яке опинилося перед складним вибором між минулим і майбутнім, традиційним і новаторським, своїм і чужим, європейським і пролетарським, елітарним і масовим, національним і соціальним тощо. Переважна більшість письменників, свідомо чи ні, перспективу оновлення художніх структур пов'язували з активно пропагованою тоді робітничо-пролетарською тематикою, натомість інтелектуально-філософський дискурс, який асоціювався з буцімто чужою нам ідеологією буржуазної Європи, сприймався як такий, що суперечить стратегії соціалістичної розбудови. Офіційна наукова спільнота з пересторогою ставилася до творів індивідуально-екзистенційного наповнення, вбачаючи в них руйнівний, а водночас і далекий від українського менталітету компонент (мовляв, хто це буде читати?). Звідси – негативна реакція критиків на твори В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, М. Хвильового, В. Петрова-Домонтовича, Є. Плужника та ін., естетичне новаторство яких розцінювалося радше як недолік. Молодих авторів звинувачували у хворобливих тенденціях (Г. Яковенко, Б. Коваленко), аполітичності й буржуазності (А. Хуторян), суб'єктивізмі (Л. Підгайний), ідеалізмі й резонерстві (Я. Савченко), схематизмі й штучності (Ф. Якубовський), непристойній відвертості (Г. Майфет) тощо. Так зорієнтована на

соціально-ідеологічні чинники критика реагувала на відхід письменників від «стратегічних завдань пролетарської культури».

Проте в низці статей, автори яких виходили з естетичних критеріїв оцінки твору, творчість письменників-екзистенціалістів оцінювалась по-іншому. Це демонструють, зокрема, рецензії і зауваги П. Єфремова [Юноша, 1921], [1928], С. Єфремова [1995], М. Чиркова [1925], М. Муся [1928], А. Ніковського [1928], П. Лакизи [1929], І. Миронця [1929], Є. Старинкевич [1929], М. Степняка [1929] та ін. Так, П. Єфремов, аналізуючи ранні оповідання В. Підмогильного, говорить про нього як про митця, що «стоїть на варті страждання», кидаючи «своїми самотниками» виклик оточенню «гнилих людей» [Юноша, 1921, с. 96–97]. С. Єфремов у своїй «Історії українського письменства» відзначає наявність у творах В. Підмогильного психологічних експериментів, вказує на подібність творчої манери молодого прозаїка з Ф. Достоєвським [Єфремов, 1995, с. 521]. А. Ніковський акцентує на літературності підходу автора «Міста» до проблеми місто – село, зараховуючи роман разом із «Недугою» Є. Плучника та повістю «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, до великоформатної прози – «свідчення зрілості української літератури» [Ніковський, 1928]. П. Лакиза підкреслює домінанту зображення В. Підмогильним у «Місті» «особистого життя» [Лакиза, 1929]. М. Степняк називає цей роман «крупною подією в нашій літературній дійсності» [Степняк, 1929, с. 96] тощо. У позитивному ключі написана рецензія Єлизавети Старинкевич на роман В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком», де відзначено високий художній рівень уведеного в текст психологічного аналізу, майстерність автора в передачі приватного життя персонажів [Старинкевич, 1929].

І хоча схвальні відгуки були майже не чутні в хорі тотального негативу, вони все ж мали місце. У другій половині 1920-х років гостра ідеологічна боротьба між різними напрямками за домінування завершується реваншем пролетарського дискурсу, який, за висновками Соломії Павличко, «швидко поглинув або зліквідував інші» [Павличко, 1999, с. 172]. Апогеєм шаленого протиборства, його

останнім потужним поривом стала розгорнута 1925 року літературна дискусія, у якій сформульоване М. Хвильовим питання «Європа чи просвіта?» виходило за межі суто літературного життя. Поширюючись на всі ділянки соціокультурного простору, воно набуло загальнонаціонального значення, виявилось «питанням усіх питань» [Шевельов, 1983, с. 11], адже стосувалося ідентичності української нації – незалежної, вільної, рівної серед рівних. Поразка М. Хвильового та його однодумців у нерівному змаганні виявилась початком згортання українізації та посилення більшовицького-партійного терору, який відкинув українську культуру назад, на довгі роки позбавивши її творців свободи і права на самовизначення.

Починаючи з 1930-х і аж до кінця 1980-х років доробок митців-новаторів із виразною екзистенційною проблематикою подається або у спотвореному радянською ідеологією світлі, або ж зовсім зникає з наукового й читацького простору. А такі твори, як роман «Доктор Серафікус» (1929) В. Петрова-Домонтовича та «Честь» (1929) М. Могілянського побачили світ лише 1947 та 1990 рр. відповідно. Поза увагою реципієнтів також залишилися культурологічні та історіософські студії В. Петрова-Домонтовича, серед яких увагу привертає розвідка «Екзистенціалізм і ми» [Петров, 2013], де вперше була здійснена серйозна спроба теоретичного осмислення екзистенціалізму як філософсько-естетичного явища.

Штучно загальмований процес національно-духовного розвою в материковій Україні компенсували літературознавчі студії представників української діаспори, зокрема Ю. Бойка [2003], П. Голубенка [1963], Г. Костюка [1954], Ю. Лавріненка [1959, 1971], Ю. Луцького [2000], М. Ласло-Куцюк [1979, 1980], О. Гарнавського [1957], Ю. Шереха [1991], [1998], [2003] та інших. Належно оцінюючи прозу В. Підмогильного, В. Петрова-Домонтовича, М. Хвильового та ін., вони відзначають її європейськість, вказують на іронічно-інтелектуальну структурованість, філософський підтекст, яскраво виражену тенденцію до піднесення індивідуального на рівень загальнолюдського тощо. Так, Г. Костюк у післямові до роману



«Місто» пише, що «це була наскрізь модерна проза з оригінальними образами і психологічними колізіями», називає твір першим «романом європейського рівня» [Костюк, 1954]. В оцінці Ю. Шереха «Місто» постає «конкретним і многогранним» [Шерех, 2003, с. 331], але більш оригінальною дослідник вважає «Невеличку драму», бачачи в ній передекзистенціалістські тенденції, суголосні з «Нудотою» Ж.-П. Сартра [Шерех, 2003, с. 340]. І хоча Ю. Шерех застерігає від перебільшення зв'язку між двома творами, важливість наведеного зіставлення значуща, адже є чи не першим публічним визнанням спорідненості прози В. Підмогильного з літературним явищем, яке в Європі лише набирало обертів.

Закономірно, що вітчизняний критичний дискурс екзистенційної прози, який бере свій відлік в 1990-х роках, розпочинається зі студій, присвячених В. Підмогильному. Це передмови В. Мельника та В. Шевчука до видання творів прозаїка за 1991 та 1993 відповідно (у роботі посилаємося на передрук частини передмови В. Шевчука 2003 року з промовистою назвою «Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного»), а також опублікована пізніше монографія В. Мельника «Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.» [Київ, 1994].

В. Мельник, зокрема, пише про вплив екзистенціалізму на «Повість без назви», переконливо аргументуючи свою думку тим, що в період її створення В. Підмогильний перекладав роман А. Мальро «Умови людського існування» [Мельник, 1991, с. 20], який вважається одним із перших взірців літературного екзистенціалізму, що й позначилося на художньому мисленні і творчій манері українського автора. Серед прикметних ознак екзистенційності твору В. Мельник називає філософічність, зміщення уваги із зовнішньої сфери на внутрішнє буття індивіда, наявність мотиву самопізнання, акцентуація випадковості людини у світі, її безпомічності й приреченості тощо. У виданій через три роки монографії, розвиваючи висунуті раніше тези, науковець розглядає прозу В. Підмогильного у

світлі філософії С. К'єркегора, вдається до зіставлень окремих епізодів із концепціями Ж.-П. Сартра й А. Камю тощо. Уписавши творчість письменника в європейський і світовий контекст, дослідник, за слушним зауваженням М. Васьківа, проклав «глибоку колію для подальших інтерпретаторів його доробку» [Васьків, 2011, с. 161].

В. Шевчук, своєю чергою, аналізуючи доробок В. Підмогильного крізь призму основних постулатів екзистенціалізму, зараховує його прозові твори до класичних зразків цього напрямку [Шевчук, 2003, с. 356]. Такими, зокрема, вважає повісті «Остап Шаптала», «Третя революція», «Повість без назви», оповідання «Військовий літун», «Проблема хліба», «В епідемічному бараці» та ін. У «Повісті без назви» відомий прозаїк і мислитель бачить тенденції, суголосні з манерою філософування Г. Сковороди, підтверджуючи свою думку алюзіями на твори українського мислителя, а в Городовському прочитує риси абсурдного героя А. Камю, втілені в образі Сізіфа з програмного есе «Міф про Сізіфа» [2003, с. 362]. Не обмежуючись доробком В. Підмогильного, В. Шевчук знаходить відгомін філософії існування і у творчості Є. Плужника, М. Івченка, М. Хвильового, із сумом констатує факт штучного згасання проблисків «вільного естетичного мислення», яке було загнане «в прокрустове ложе офіційної заангажованості» [Шевчук, 2003, с. 356]. У більш сприятливих умовах, наголошує дослідник, письменники 1920-х могли б постати в одному ряду з такими визнаними метрами європейської екзистенціалістської прози, як А. Мальро, А. Камю, Ж.-П. Сартр та ін. Наукова аргументація правомірності такого твердження стає одним із головних завдань українського літературознавства на межі ХХ–ХХІ століть.

Наукові пошуки в цьому напрямі вимагали, з одного боку, системно-цілісного підходу, який полягав у відновленні тексту і контексту в їхній єдності і взаємопов'язаності. З другого боку, до осмислення літературних явищ необхідно було підходити з урахуванням надбань світової теоретико-методологічної думки

постмодерної доби. Наполегливі зусилля наших дослідників на шляху «видобування істини» (В. Дончик) дали свої результати. Це засвідчує вихід 1997 року монографій Т. Гундорової «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» та С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (обидві вийшли 1997 року), де українська модерністська література, розглянута у світлі новітніх методологій, постає як самостійне й самоцінне явище європейської культури. Важливо, що в контексті названих досліджень увагу звернено на екзистенційні концепти, які тлумачаться сутнісним компонентом і джерелом художньо-естетичного мислення письменників міжвоєнного періоду.

Фундаментальним положенням праці Т. Гундорової, яке вибудовується у полі постмодерної інтерпретативної парадигми, є теза про різнобічність і багатозначність модернізмів, а, отже, правомірність існування його різних форм і проявів, у тому числі й передусім національних [Гундорова, 1997, с. 7]. Розглядаючи український модернізм у такій проєкції, авторка акцентує на його перехідності й суб'єктивності як визначальних чинників формування нової свідомості і творення «іншої» літератури. «Інакшість» полягає у відході від традиційної прямолінійності й одновимірності, амбівалентних хитань між протилежними полюсами, серед яких названо обов'язок/зрада, життя/смерть, любов/експеримент, еротика/молитва тощо. Таке змішування різних моделей поведінки, «ролей і вартостей» розцінюється Т. Гундоровою проявом якісних змін, виходом на вищий рівень самоусвідомлення [Гундорова, 1997, с. 431].

З-поміж виокремлених дослідницею дискурсів раннього модернізму (ніцшеанський, фрейдистський, утопічний, еретичний, феміністичний тощо) вписано також екзистенціальний, художнє проявлення якого ілюструє творчість В. Винниченка, зокрема його роман «Записки Кирпатого Мефістофеля». Серед знакових рис, які споріднюють головного персонажа Михайлюка з екзистенційними героями, Т. Гундорова називає самотність, нігілізм, переживання

настроїв туги, огиди, нудьги, роздвоєність, а то й «надтріснутість» свідомості, розірваної між духовним і тілесним. Образ суперраціонального героя нашо́вхує дослідницю на проведення паралелей між персонажами В. Винниченка і Ж.-П. Сартра, яким притаманні гарячковість свідомості, здатність переходити «зі світу реально-причинного на магічний» [Гундорова, 1997, с. 431]. Судячи з наведених тлумачень, В. Винниченко постає одним із перших творців образу маргінального героя (чи радше антигероя) як людини часу. Саме така модель набуде пізніше розвитку у творах В. Підмогильного, В. Петрова-Домонтовича, М. Хвильового, Є. Плужника та ін. Неабияке значення для оцінки художніх явищ міжвоєнних десятиліть мають розділи монографії, присвячені культурологічному, естетичному, художньому, культурософському та ін. дискурсам, де інтерпретуються ключові концепти екзистенційно-модерністської естетики. Праця Т. Гундорової, таким чином, попри її зосередженість лише на ранньому етапі модернізму є, за висновками Р. Мовчан, «методологічно важливою для осягнення інших періодів українського модернізму, особливо 1920-х років» [Мовчан, 2009, с. 12]. Це зумовлює її науково-теоретичну вагу в контексті нашого дослідження.

У монографії С. Павличко охоплено більш значний в часовому і територіальному аспектах літературно-мистецький діапазон, починаючи з раннього етапу модернізму й завершуючи (у другій редакції книги 1999 року) модерністичними рухами на Заході в 1960–1970-і роки, специфіку яких простежено в контексті європейських процесів. Особливість праці полягає в тому, що аналіз українського модернізму здійснено в проєкції діалогу-дискусії з народництвом із зосередженням на «внутрішньому житті й внутрішніх конфліктах самої літератури» [Павличко, 1999, с. 19]. На цьому тлі С. Павличко розглядає такі репрезентативно-змістові модифікації письменства, як естетизм, фемінізм, ніцшеанство, фрейдизм, нігілізм, урбанізм, сексуальність тощо.

На окрему увагу заслуговує дослідження С. Павличко екзистенціального дискурсу на матеріалі філософсько-

інтелектуальних текстів В. Петрова й В. Підмогильного, де людина постає «з її універсальними проблемами [...] поза історією й суспільним буттям» [Павличко, 1999, с. 215]. Авторка монографії вказує на характерну для творів цих письменників перевагу ідеї (думки) над формою, дискусії над дією, а відтак певну штучність та схематичність сюжету, що загалом вписується в жанрову парадигму філософсько-інтелектуальної прози. Звернення українських авторів до такого нарративного типу дослідниця справедливо обґрунтовує тим, що в ситуації панування ідеології, яка підпорядковувала, а пізніше й нівелювала процеси модернізації, філософування «виявляється єдиним способом говорити правду» [Павличко, 1999, с. 210], водночас завуалювати її, приховати від пильного ока цензури. Саме у філософичності, яка розходилася з традиційним принципом соціальної об'єктивації дійсності, полягає новаторство В. Петрова-Домонтовича і В. Підмогильного, їхня спорідненість з європейськими представниками екзистенціалістської літератури.

Наукову цінність складає здійснений С. Павличко аналіз героя нового типу, принципи зображення якого відповідають моделі екзистенційного персонажа Ж.-П. Сартра й А. Камю. Позначений схематичністю, відсутністю конкретних соціально-психологічних характеристик, такий тип, за висновками дослідниці, виступає радше символом, генератором певних поглядів чи станів. Його прикметними рисами є схильність до рефлексії та самоспоглядання, песимізм, нездатність до комунікації «зі своїм часом», роздвоєність, а то й множинність “я”, переживання екзистенціальних станів самотності, тривоги, нудьги, невпевненості, марності та беззмістовності життя тощо [Павличко, 1999, с. 216]. Серед персонажів екзистенційного типу С. Павличко називає Степана Радченка («Місто»), Льову Роттера («Повість без назви»), Іполіта Михайловича («Дівчина з ведмедиком»), Комаху-Серафікуса («Доктор Серафікус»). І хоча дослідниця доходить висновків, апелюючи лише до творчості В. Петрова й В. Підмогильного, окреслена нею парадигма інтелектуальної прози, де виразно простежуються аналогії з творами

французьких екзистенціалістів, становить основу для аналізу доробку й інших представників української міжвоєнної літератури, зокрема, згаданого вище В. Винниченка, а також М. Могилянського, М. Івченка, Є. Плужника, приналежність яких до когорти письменників-інтелектуалів сьогодні є доведеним фактом.

Після виходу у світ монографії С. Павличко, яка викликала бурхливий резонанс серед інтелектуальної спільноти, були остаточно знято табу на теми, що ще нещодавно викликали сумніви та упередження, серед яких і проблема художньої експлікації екзистенційних мотивів. Навіть поверхневий огляд літературознавчої критики кінця ХХ – початку ХХІ ст. виявляє значну кількість різноаспектних розвідок, зосереджених на критичному осмисленні прози міжвоєнних десятиліть у світлі ідей екзистенціалізму.

Етапним явищем у цьому процесі стали дисертації «Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ століття» (1998) Ж. Ящук та «Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності» (1998) Н. Михайловської, де було обґрунтовано теоретико-методологічний інструментарій вивчення екзистенційної літератури. Ж. Ящук, зокрема, відстежує вплив екзистенційності на формування поетики творів українських авторів (Є. Плужника, В. Стуса, І. Калинця) на рівні художньо-естетичного методу. Спираючись на теоретико-методологічні концепції екзистенціалізму, викладені в працях І. Бичка, М. Бердяєва, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггера, Е. Гуссерля, В. Козловського, В. Малахова, Г. Марселя, М. Мерло-Понті, Х. Ортеги-і-Гассета, Л. Шестова, дослідниця аналізує передумови виникнення екзистенціалістського мислення в Україні, на основі чого доводить тезу про правомірність використання екзистенційності художньо-естетичним методом. Важливим є запропоноване авторкою розрізнення понять «екзистенціалізм», «екзистенціалістична естетика» та «екзистенційність»: під першим розуміється напрям у філософії, під другим – наукова теорія естетики, третім – якісна

специфіка «відношення людини до буття» [Ящук, 1998, с. 5], художньо оприявлена в екзистенціалах. Наукову вагомість мають виокремлені структурні характеристики категорій екзистенційної естетики, а саме ліричний герой, «буття-сюжет», «буття-ситуація», «буття-переживання», екзистенційний характер конфлікту. Аналіз специфіки їхнього художнього втілення підводить дослідницю до висновку про залежність естетики творів від наявності екзистенційно-категоріальних елементів, що аргументує сприйняття екзистенційності сформованим художньо-естетичним методом.

Н. Михайловська, своєю чергою, розглядає розвиток української філософської думки в історичній перспективі на тлі світових процесів. Авторка доводить екзистенційний характер вітчизняного філософування, його зумовленість специфікою національної ментальності, в основі якої – християнські цінності. Свої узагальнення Н. Михайловська вибудовує на основі аналізу філософського і творчого доробку Г. Сковороди, П. Юркевича, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Куліша, Лесі Українки, В. Стефаника та ін., зараховуючи їх до попередників філософської течії екзистенціалізму. У роботі акцентовано на одностадіальності українського екзистенціалізму з європейським, апогей якого припадає на 1930–1950-і роки. Серед українських письменників-екзистенціалістів дослідниця називає В. Винниченка, В. Підмогильного, М. Хвильового, Т. Осьмачку, у творах яких відстежує мотиви абсурду, бунту, загубленості у світі, пошуку втраченої гармонії, згубного впливу процесів механізації тощо. Це дає підстави Н. Михайловській наголошувати на типологічній спорідненості українського філософсько-інтелектуального дискурсу з європейським варіантом атеїстичного екзистенціалізму, репрезентованого Ж.-П. Сартром і А. Камю [Михайловська, 1998, с. 12]. Несправедливою видається відсутність у цьому списку В. Петрова-Домонтовича: вважаємо, що його проза не тільки позначена всіма вказаними дисертанткою характерологічними рисами, а й може інтерпретуватись одним із перших зразків

української екзистенційної прози загалом. Однак це ніяк не применшує наукової вартості й новизни дослідження Н. Михайловської, яка суттєво збагатила екзистенціальний дискурс вітчизняного літературознавства. Її праця, як і вище аналізовані студії В. Мельника, В. Шевчука, Т. Гундрової, С. Павличко, Ж. Ящук, створені у перші роки незалежності, відкрили шлях для оприявлення української літературної моделі екзистенціалізму як повноцінного світоглядно-естетичного явища, заклали підґрунтя для подальшого критичного осмислення його функціональності і варіантів.

Зокрема, в останні десятиліття відчутно зросла чисельність розвідок, присвячених різним аспектам української екзистенційної прози. Зважаючи на велику кількість спеціальних і загальних праць, окремо виділимо дослідження, зосереджені на концептах «екзистенційність», «екзистенціальність», «екзистенціалізм». Це насамперед праці Г. Токмань [2002, 2013], Ю. Бондаренка [2003], Т. Мейзерської [2003], З. Лановик [2005], Г. Могильницької [2006], Л. Назаревич [2007], С. Журби [2008], І. Куриленко [2008], І. Малишівської [2009], С. Хопти [2009], О. Полюхович [2015], Т. Ткаченко [2018] та ін.

Поруч зі студіями загального характеру з'явилося чимало спеціальних розвідок, присвячених вивченню проблем екзистенційності у прозовому доробку тих чи тих авторів, зокрема Володимира Винниченка (Г. Клочек [2001], Г. Сиваченко [2011], Г. Бежнар [2004], О. Петрів [2007]), Михайла Івченка (О. Романенко [2001], Н. Акулова [2011]), Михайла Могілянського (Н. Шумило [1990], Н. Гноєва [2005]), Євгена Плужника (Н. Колощук [2002], А. Михайлова [2011], Г. Токмань [2013]), Віктора Петрова-Домонтовича (М. Хороб [2002], С. Матвієнко [2002], І. Васишин [2003], Н. Мариненко [2005], М. Гірняк [2007]), Валер'яна Підмогильного (В. Мельник [1991], [1994], В. Шевчук [1991], [2003], Н. Луцій [1999], [2008], Л. Пізнюк [2000], О. Галета [2003], Н. Монахова [2003], О. Філатова [2007], О. Харлан [2005], [2008], М. Васьків [2011], Є. Лепьохін [2012], О. Юречко [2012], Н. Олійник



[2016], О. Титар [2017]), Олексі Слісаренка (І. Шкоріна [2005], О. Філатова [2010]), Миколи Хвильового (В. Агеєва [1990], Т. Кононенко [1999], І. Цюп'як [2001], Л. Кавун [2013], О. Муслієнко [2017]), Юрія Яновського (М. Гнатюк [2006], Л. Кавун [2009]) та ін.

Проблеми екзистенційності широко розглядалися нашими науковцями у площині осмислення дотичних контекстів, як-от: концептуальних засад людини і дійсності, способів моделювання особистого і національного буття (В. Панченко [1998], Г. Кудря [2001], О. Романенко [2002], С. Луцій [2008], В. Шейко [2010], В. Зенгва [2013], Н. Мацибок-Стародуб [2016]); модерністських процесів у літературі (С. Журба [2000], М. Моклиця [2002], О. Боярчук [2003], О. Журенко [2003], Л. Кавун [2007], Р. Мовчан [2009], Г. Яструбецька [2013]); щодо жанрово-стильових пошуків українських авторів (В. Агеєва [2002], [2006], Л. Сенік [2002], Л. Кавун [2007], Н. Мариненко [2005], С. Жигун [2015], С. Ленська [2015], І. Жиленко [2019]), у контексті феміністичних та гендерних студій (В. Агеєва [1994], [2003], Т. Гундорова [2002], Л. Демська-Будзуляк [2005], Н. Зборовська [1999], М. Крупка [2004], Н. Собецька [2007], С. Жигун [2018]) та ін.

Цей далеко не повний перелік аспектів, які виокремлюють у своїх працях сучасні науковці, демонструє відчутний поступ українського літературознавства нового тисячоліття на шляху освоєння екзистенційності як історично й культурно зумовленого явища в нашому мистецькому просторі. Результатом цього стало і урізноманітнення науково-методологічного спектра досліджень, і розширення візій художньо-естетичного контексту, у якому функціонує екзистенційний дискурс. Так, Ю. Бондаренко, досліджуючи проблему національної парадигми українського літературного екзистенціалізму, слушно акцентує на поєднанні в ній національного і екзистенціального, загального і одиничного як базових засад художнього мислення письменників [Ю. Бондаренко, 2003]. Т. Мейзерська відстежує прояви філософії екзистенціалізму в поетичній творчості молодомузівців [Мейзерська, 2003]. З. Лановик

зупиняється на аналізі дихотомій матеріального і духовного у світлі біблійної герменевтики екзистенціалізму [Лановик, 2005]. Беручи за основу екзистенціалістську концепцію як інтерпретаційне підґрунтя тлумачення художніх текстів і як теоретико-літературну базу вивчення самого феномену художньої літератури, Г. Токмань розглядає питання методики викладання української літератури в старшій школі [2002]. Свій вибір авторка переконливо аргументує сумірністю екзистенціалізму з українською ментальністю, ідейно-тематичним наповненням нашої літератури та потребою виробити стратегічний напрям «реформування нашої школи» [Токмань, 2002, с. 6]. Л. Назаревич [2007] вдається до студіювання малої прози кінця XIX – початку XX століття крізь призму ідей екзистенціалізму, виходячи з тези про екзистенційність як філософську та художньо-естетичну доміанту українських письменників порубіжжя, серед яких називає В. Винниченка, Ольгу Кобилянську, М. Коцюбинського, Б. Лепкого, В. Стефаніка, Марка Черемшину, М. Яцківа та ін. С. Журба [2000] зосереджується на екзистенційному інтертексті українського інтелектуального роману 1920-х років, досліджуючи антропологічну модель буття людини у творах Є. Підмогильного, Є. Плужника, В. Петрова-Домонтовича. І. Васишин [2008] свій науковий інтерес спрямовує на вивчення екзистенціальної парадигми у творчості українських письменників-емігрантів середини XX століття. У поетичних та прозових текстах Докії Гуменної, І. Багряного, В. Домонтовича, О. Зуєвського, Ю. Клена, Ю. Косача, В. Лесича, Є. Маланюка, Т. Осьмачки, М. Ситника, О. Стефановича він аналізує екзистенціали, провідні екзистенційні мотиви і концепти, які, на думку дослідника, репрезентують спадкоємність літературного філософування в українському письменстві, його спорідненість із західноєвропейським дискурсом. І. Жиленко здійснює типологічне зіставлення екзистенціальних мотивів в оповіданнях О. Бабія і російського письменника О. Толстого та доходить аргументованого висновку про випередження ними явищ художнього «екзистенціалізму у світовій літературі» [Жиленко, 2019, с. 55].

Увагу привертає праця І. Куриленко [2007], де досліджено модель українського інтелектуального роману 1920-х років. Зокрема творів В. Петрова-Домонтовича, М. Могилянського, В. Підмогильного, Є. Плужника та ін. – письменників, художній світогляд яких, як висновує авторка, позначений екзистенціальним мисленням. Спираючись на праці провідних екзистенцфілософів (С. К'єркегора, М. де Унамуно, М. Гайдеггера, К. Ясперса, М. Бубера, Ж.-П. Сартра, А. Камю), І. Куриленко простежує особливості репрезентації в їхній прозі таких ключових екзистенціалів, як страх, буття-для-смерті, самотність, свобода, вибір, відповідальність, закинутість, межова ситуація, абсурд, самогубство, бунт та ін. Дисертантка доходить слушних висновків, по-перше, щодо закономірності появи таких концептів в літературі післяреволюційного періоду; по-друге, щодо сфокусованості на особистісній проблематиці і її актуалізації в позначеній поліфонічності та ігровим первнем інтелектуально-філософській площині. Наведені ознаки, як переконує І. Куриленко, засвідчують належність авторів до типу «концептуальних мислителів екзистенціального спрямування» [Куриленко, 2007, с. 18].

Широким науковим узагальненням позначена дисертація С. Хопти [2009], де в контексті вивчення парадигми екзистенціалізму в українській прозі кінця ХХ століття модерний екзистенційний дискурс інтерпретується передумовою постмодерного. Здійснюючи системний аналіз художніх образів прози О. Шпитка, М. Яцкова, В. Петрова-Домонтовича, В. Підмогильного, Є. Плужника, авторка виокремлює основні тенденції характеротворення, суголосні з такими ідеями доби модернізму, як ніцшеанський імморалізм, фрейдівське біологічне начало, екзистенційно-індивідуальне сартрівське відречення, камюсівський абсурдний бунт, Ясперсове морально-етичне трансцендентне, К'єркегорова рятівна віра тощо. Таким чином, дотримуючись запровадженої попередніми дослідниками стратегії всеохопності, С. Хопта репрезентує український екзистенціалізм цілісним процесом, типологічно спорідненим із європейським і водночас позначеним яскраво вираженою національною самобутністю.

Системно-порівняльний метод дослідження покладено в основу праці О. Романенко [2002], присвяченій вивченню культурно-художнього типу героя прози представників «розстріляного відродження». Досліджуючи естетичні основи репрезентації концепції людини у творах Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного, авторка веде мову про еволюцію від символічно-умовного моделювання характерів до роздвоєного та інтелектуального [Романенко, 2002, с. 18]. Дослідниця обстоює думку про закоріненість авторських візій суб'єктивного світу особи в традиції екзистенційного філософування, що проявляється у співвідношенні внутрішнього світу героїв з «інтелектуальними теоріями, екзистенційною проблематикою сучасності, філософськими універсальними смислами» [Романенко, 2002, с. 16]. Саме у площині інтелектуалізації свідомості персонажа (насамперед у творах М. Івченка і В. Підмогильного) імплементується нова концепція людини, сформована в 1920-х роках.

Віхою в літературознавчій науці стала монографія Р. Мовчан [2009], у якій відстежено особливості ідентифікації модернізму в українській прозі 1920-х років. Відштовхуючись від напрацювань Т. Гундорової, Д. Затонського, В. Моренця, С. Павличко та ін., дослідниця аналізує провідні стильові та світоглядно-естетичні тенденції доби в контексті європейського письменства. Важливим у монографії є акцент на зв'язку літературно-критичного дискурсу зрілого модернізму з процесами осмислення природи мистецтва, його ролі й функцій та прагненнями інтелектуальної еліти до самопізнання й самореалізації, пошуків точки опертя. Цим, зокрема, пояснюється широке звернення митців-новаторів до індивідуалістської філософії Г. Сковороди та етнозахисної – П. Куліша, у яких втілено «уселюдські християнські вартості, традиційні для українського народу» [Мовчан, 2009, с. 379].

У проблемному колі екзистенційності виконано дослідження О. Полюхович [2015], зосереджене на вивченні феномену відчуження у творах українських митців 1920–1940-х років. Залучаючи широкий

контекст, дослідниця студіює специфіку художнього оприявлення концепту «алієнація» і культурно-історичної зумовленості його смислових конотацій. Широке культивування теми відчуження у творчості українських письменників авторка пояснює спробою інтелектуалів того часу «дистанціюватися від офіційного метанаративу та запропонувати альтернативну візію» [Полюхович, 2015, с. 16]. Логічним і науково обґрунтованим є висновок О. Полюхович про деструктивний характер відчуження у творах М. Івченка, В. Підмогильного, Є. Плужника, О. Слісаренка, М. Хвильового та ін. та споглядальний і конструктивний у письменників-мурівців В. Петрова-Домонтовича, Ю. Косача, І. Костецького. Різне смислове наповнення алієнації відображає відповідний ступінь функціонування свободи та усвідомлення українськими майстрами пера власних можливостей в різних соціокультурних середовищах.

Свідченням невичерпності, а, отже, актуальності літературознавчого осмислення проблем екзистенції, є дисертація Т. Ткаченко [2018], предметом вивчення якої є онтологічно-екзистенційний дискурс української малої прози кінця ХІХ – ХХ століть. Репрезентуючи розмаїття формо-змістових проявів і трансформацій малої прози впродовж її столітньої історії розвитку, дослідниця доводить тезу про цілісність українського письменства як безперервного процесу, де віддзеркалюється буття українців, їхнє прагнення національного самовизначення.

Отже, літературознавче осмислення екзистенційних тенденцій в українському літературознавстві відбувалося впродовж трьох етапів, де перший – це наукові рецепції, в яких акцентовано на інтелектуально-психологічній домінанті прози В. Підмогильного, В. Петрова-Домонтовича, Є. Плужника та ін. Поява цих студій припадає на позначені відносною свободою вираження думки 1920-і роки. На другому етапі (1930–1980-і роки) доробок митців-новаторів майже повністю зникає з наукового й читацького рецепційного простору. Дослідницький вакуум у цей час заповнюють студії

представників української діаспори (Ю. Бойко, П. Голубенко, Г. Костюк, Ю. Лавріненко, М. Ласло-Куцюк, О. Тарнавський, Ю. Шерех, М. Шкандрій та ін.), які відзначають високий художній рівень екзистенціалістськи зорієнтованих творів міжвоєнної доби, їхню ідейно-тематичну і стилістичну спорідненість із європейською літературою. Сприятливі умови для об'єктивного й різнобічного висвітлення проблеми складаються в Україні лише в 1990-х роках, коли розпочинається третій етап критичної рецепції вітчизняними літературознавцями екзистенційного художнього дискурсу. Характерними ознаками цього етапу як відчутного поступу вітчизняних науковців в осмисленні екзистенційності історично й культурно зумовленим явищем українського мистецького простору є, з одного боку, тяжіння до охоплення широких історико-літературних періодів, з другого – до створення спеціальних розвідок, предметом дослідження яких є творчість окремих постатей, що закладає підґрунтя для компаративного вивчення екзистенційного дискурсу українських та англійських художніх текстів загалом і періоду міжвоєнтя зокрема.

### **1.3. Літературно-критичне дослідження екзистенційної проблематики британського письменства міжвоєнтя**

Як і в українському літературознавстві, критичне осмислення екзистенційної проблематики британської прози міжвоєнтя розгорталось в контексті студіювання модерних тенденцій світового мистецтва. Однак, якщо в Україні цей процес супроводжувався протистоянням з народницькою, а пізніше більшовицькою ідеологією, то в Англії – з вікторіанськими догмами, відступ від яких сприймався за аморальність чи навіть злочин. І хоча певні зрушення в напрямку оновлення мистецтва були здійснені представниками прерафаелітів, естетизму та символізму, вони не призвели до радикальних змін у духовно-культурному житті туманного Альбіону, позначеного в останні десятиліття XIX ст. явищами кризи вікторіанської ідеології та поодинокими спробами в літературі

«влити старе вино в нові міхи». Вислів «Fin de siècle», який у Франції (навіть за умови суперечливої на нього реакції) асоціювався з енергетикою перетворень, у Британії сприймався вкрай негативно, адже до його семантичного поля потрапляло все те, що «не вписувалося в прокрустове ложе вікторіанської моралі й не відповідало суспільним ідеалам» [Савельєв, 2008]. Тож митці-інтелектуали початку ХХ століття за визначенням ставали виразниками різкого протесту проти офіційної моралі, академічного мистецтва, традиційних обмежень у суспільному й особистому житті. Один за одним з'являлися постаті, творчість яких свідчила про входження літератури Англії в якісно нову фазу свого розвитку.

Особливо плідним у сенсі нових явищ виявилось десятиліття напередодні Першої світової війни, яке А. Саруханян справедливо називає «найбільш бурхливим у літературно-художньому житті Великобританії» [Саруханян, 2005, с. 6]. У цей час відчутно збільшилась кількість видавництв, часописів, альманахів, мистецьких об'єднань (Блумсбері, імажизм, вортицизм та ін.), завдяки яким новітні тенденції, що йшли з європейського континенту, набували поширення. Серед видань, на думку дослідників (М. Бредбері, А. Саруханян, Н. Рейнгольд, О. Бандровська), провідну роль відігравали «English Review» («Англійський огляд» 1908–1937), «The New Age» («Новий вік», 1907–1938), «The Freewoman» («Вільна жінка», 1911–1913), «Blast» («Вибух», 1914–1915), «The Egoist» («Егоїст», 1914–1919), «Art and Letters» («Мистецтво і література», 1917–1920), «Coterie» (буквально – «Угрупування», 1919–1921), «The Tуго» («Новачок» 1921–1922), «The Apple of Beauty and Discord» («Яблуко краси й розбрату» 1920–1921) та ін., на сторінках яких висвітлювались актуальні тогочасної події, друкувались огляди, рецензії, відгуки, літературні новинки. Важливо, що часописи були своєрідними дискусійними майданчиками, відкритими для всіх охочих. А позаяк значним попитом читацької аудиторії користувались твори експериментального характеру, незвичні, відмінні від традиційних, то гострі полеміки, спричинені їхньою

появою, стали визначальним чинником формування нового аналітичного мислення, активізуючи науково-критичну думку, де, за П. Фолкнером, утверджувалися нові методи і, навпаки, заперечувалися старі [A Modernist Reader, 1986, p. 14].

Прикметним є те, що першими дослідниками британського літературного модернізму були самі письменники, які успішно поєднували художню творчість із літературознавчою та есеїстичною практикою. Озвучуючи власні естетичні позиції, вони акцентували на необхідності нового мистецтва й у такий спосіб запроваджували критичну оптику його сприйняття. Як слушно зауважує О. Бандровська, процеси «становлення модернізму і теоретичної думки про модернізм» ішли одночасно й були невід’ємними [Бандровська, 1914, с. 101]. Більше того, простежується взаємозв’язок між технікою художнього письма того чи того письменника та специфікою його критичного дискурсу. Це засвідчують есеї Вірджинії Вулф, Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, Т.-С. Еліота, Ф. М. Форда, Е. М. Форстера, О. Гакслі та ін., де автори виступали в ролі критиків, письменників і філософів водночас. Так відбувалося усвідомлення авторами себе, свого призначення і загалом завдань літератури та літературної критики як відповідей на виклики часу. На останній тезі не раз наголошував Т.-С. Еліот – один із визнаних авторитетів в англomовному літературному світі ХХ століття. Йому належать численні статті, об’єднані у збірки «Вибрані есе» («Selected Essays», 1932), «Призначення поезії і призначення критики» («The Use of Poetry and the Use of Criticism», 1933), «Есе давні й сучасні» («Essays Ancient and Modern» (1936), «Про поезію і поетів» («On Poetry and Poets, 1957) та ін. Висловлена в них авторська концепція справила відчутний вплив на формування нової європейської критики.

На переконання Т.-С. Еліота, кожне нове покоління повинно створювати свою літературну критику, бо «кожне покоління, як і кожна особистість, привносить у розмисли про мистецтво свої оцінні категорії, висуває перед мистецтвом свої вимоги й по-своєму бачить



його призначення. Оцінка мистецтва – це передусім ставлення людей, які обмежені простором і часом» [Eliot, 1933, p. 109]. Що ж до ХХ століття, то тут, як автор зауважить пізніше в лекції «Межі критики» («The Frontiers of Criticism», 1956), мова йде не так «про зміну смаків і уподобань, як про розвиток суміжних наук, які впливають на свідомість сучасників, а відтак і їхнє розуміння літературного процесу» [Элиот, 1996, с. 303]. Отож, ключова теза Т.-С. Еліота полягає в необхідності розширення меж літератури й літературної критики, які повинні миттєво реагувати на зовнішні виклики. Саме в напрямку розмикання усталеного погляду відбувалося формування англійського модерністського дискурсу, що вимагав «критичного ставлення», тобто адекватної інтерпретативної платформи.

Важливу роль в утвердженні нової критики відіграв Ф. М. Форд, літературно-критичні візії якого кристалізувались під впливом імпресіоністів Г. Джеймса і Дж. Конрада. Відомо, що всі вони співпрацювали з журналом «The English Review», де вперше порушили питання авторської майстерності, рецептивної естетики, комунікації автора й читача тощо, у контексті осмислення яких формувались засади альтернативної критичної думки. Наслідуючи та розвиваючи ідеї своїх старших колег, Ф. М. Форд у низці праць, як-от: «Імпресіонізм» («On Impressionism»), «Критичний підхід» («Critical Attitude»), «Джозеф Конрад: особисті спогади» («Joseph Conrad: A Personal Remembrance») на перше місце висуває ідею самосвідомості автора, кожен твір якого – це оприявлення пережитого митцем зовнішнього фактажу. Ф. М. Форд переконує, що завдання письменника – відображати, а не переказувати життя, відповідно роман має впливати на читача так, як впливає на нього саме життя [Ford, 2017, p. 466]. Виходячи з таких міркувань, критик формулює положення про художню істинність твору, яка полягає в передачі психології особистості, її враженневих імпульсів. Ця теза стане ключовою для цілого покоління письменників ХХ століття.

Зокрема, на ідеях Ф. М. Форда постане теоретичний доробок Вірджинії Вулф, якій належить ініціатива критичного узагальнення

щодо новітніх явищ у британському письменстві. Про своє розуміння митця і творчого процесу вона писала в численних рецензіях, статтях, есе, об'єднаних пізніше у двотомній збірці «Звичайний читач» («The Common Reader»), перша серія якої вийшла 1925 («The Common Reader. First Series»), а друга («The Second Common Reader») – 1932 років. Знаковою є стаття «Сучасна художня проза» («Modern Fiction», 1919), що стала неформальним маніфестом англійського модернізму. Здійснюючи критичний огляд літературного процесу Англії останніх десятиліть, Вірджинія Вулф уперше вводить поняття «модерн» (modern) для позначення нового характеру літератури, а уявлення про новаторство в мистецтві пов'язує з відмовою від принципів реалізму.

Увагу привертає запропонований Вірджинією Вулф у «Сучасній художній прозі» поділ письменників на «матеріалістів» і «спіритуалістів». До перших, на думку авторки, належать такі адепти класичного реалізму, як Дж. Голсуорсі, Г. Веллс, А. Беннет (умовно – «едвардіанці»), до других – представники молодшої генерації Дж. Джойс і Т.-С. Еліот. У творчості останніх їй імпонує прагнення наблизитися до основ буття, природи людини, її внутрішнього змісту. Натомість матеріалісти, на думку Вірджинії Вулф, спираючись на «силу звички», зображують лише зовнішню видимість речей у формі «симетрично розташованих світильників», випускаючи глибинну сутність життя. Вдаючись до імпресіоністичної манери вислову, авторка порівнює життєвий потік із «мерехтливим ореолом, напівпрозорою оболонкою, що оточують нас із моменту зародження свідомості до її згасання» [Woolf, 1994, p. 264]. Тож головне завдання романіста письменниці бачить у тому, щоб більш правильно й точно передати «цей невідомий, змінюваний і невловимий дух, яким би складним він не був» [Woolf, 1994, p. 264].

Очевидна екзистенційна зорієнтованість фундаментальних положень Вірджинії Вулф, для якої життя – єдине, що варте уваги творця, а він сам має бути вільним, керуватися власними почуттями, а не готовими кліше. Підкреслюючи програмний характер есе «Сучасна художня проза», М. Бредбері зауважує, що воно звучало

«як заклик писати прозу, зосереджену на внутрішньому світі людини, заклик до звільнення роману від старих умовностей, хронологічної послідовності, аби той увібрав у себе нову естетичну свободу» [Брэдбери, 2002, с. 260]. Показово, що обов'язковою вимогою Вірджинія Вулф вважає творчу свободу автора – принцип, який пізніше так наполегливо будуть відстоювати А. Камю і Ж.-П. Сартр. Відчуваючи дух прийдешньої епохи, письменниця покладала великі надії на появу талановитих авторів, які зможуть подолати вузькість естетичного світогляду своїх попередників.

Основні тези «Сучасної художньої прози» Вірджинії Вулф набувають розгортання в статті «Містер Беннет і місіс Браун» («Mr. Bennett and Mrs. Brown») 1924 року. Перелік представників нової літератури, окрім уже названих Дж. Джойса й Т.-С. Еліота, поповнюється іменами Д. Г. Лоуренса, Е. М. Форстера і Л. Стречі, доробок яких засвідчує відмінність від творчості «едвардіанців». Цікава передісторія есе Вірджинії Вулф – своєрідної відповіді на зауваження критиків, а передусім А. Беннета, щодо непереконливості й розпливчастості характеру головного героя її роману «Кімната Джейкоба» («Jacob's Room», 1922). Зауважимо, що в цьому творі авторка вперше застосовує техніку фіксації вражень, де образ Джейкоба подається крізь призму його сприйняття іншими персонажами. Така стратегія відтворення характеру розходила з традиційними підходами, викликавши хвилю негативних відгуків. Вірджинія Вулф, натомість, пише, що не мала на меті творити образи в реалістичній манері «едвардіанців», які, на її переконання, ковзають по поверхні життя, не вловлюючи його глибинної суті. Себе вона зараховує до тих майстрів пера, які, замість описів об'єктивної дійсності та прикмет зовнішнього буття, намагаються передати неминуче й вічне. Символом «вічного» в есе стає місіс Браун – жінка, яка їде у вагоні потяга. Щоб показати відмінність у принциповому підході «матеріалістів» і «спіритуалістів» до характеротворення й ширше – відтворення життя, Вірджинія Вулф, імітуючи творчу манеру своїх опонентів, демонструє, який «вигляд» мала б місіс

Браун в їхній інтерпретації. Так, Г. Веллс, відзначивши очевидну бідність жінки, писав би про неї як про мешканку утопічної країни. Дж. Голсуорсі взявся б ретельно описувати всі вади сучасного суспільства, представивши нещасну місіс Браун в образі закинутого в куток розбитого горщика («a pot broken on the wheel and thrown into the corner») [Woolf, 1994, p. 277–278], тоді як А. Беннет захопився б насамперед безкінечними деталями побуту. Але при цьому, висновує Вірджинія Вулф, жоден із цих романістів не зміг би передати «дух» місіс Браун, саму суть її ества: вони б розповідали про походження жінки, її сім'ю і дім, обставини життя, але не про неї саму. Тоді як усього один рядок про внутрішній стан героїні «зробив би значно більше, ніж розлогі описи» // «one line of insight would have done more than those lines of description» [Woolf, 1994, p. 279]. Таким чином, Вірджинія Вулф акцентує на необхідності привнесення в літературу екзистенційного досвіду автора, його власних переживань, викликаних перетіканням самого життя, змінами його форм і відтінків. Саме у відсутності психологізму у творах авторів-«едвардіанців» письменниця бачить головну причину одноманітності й схематичності традиційної прози, яку образно уподібнює до «старої мелодії» [Вулф, 2012, с. 398].

Не дивно, що Вірджинія Вулф захоплюється сміливістю Дж. Джойса, у творчій манері якого вбачає безпосередність, щирість, вміння передати глибини людської психіки – «палахкотіння внутрішнього вогню», що освітлює нашу свідомість [Woolf, 1994, p. 265]. Разом із тим, авторка вважає надмірним зосередження на власному «я», що заважає письменнику осягнути світ уповні. Для Вірджинії Вулф будь-який метод хороший, якщо максимально наближує автора до стихії життя, до буття в його цілісності, тому репрезентування персонажа в його зв'язку із зовнішньою дійсністю вона вважала важливим. Саме через це, відзначаючи своєрідність манери Дороті Річардсон у романі «Тунель» («The Tunnel», 1919), зокрема підвищену увагу до внутрішнього світу головної героїні Міріам Гендерсон, її відчуттів і вражень, Вірджинія Вулф називає

суттєвим недоліком зображення Міріам, життя якої замикається на бутті-в-собі, в абсолютній ізолюваності від інших персонажів [Woolf, 1965, p. 120–122]. Для неї творчість – це передусім проектування авторської суб'єктивної свідомості, яка імплементується в текстах. Відповідно художні твори – це альтернативне джерело пізнання себе і світу.

Відвертістю й радикальністю поглядів позначений літературно-критичний доробок Д. Г. Лоуренса. Його перу належить чимало статей, нарисів, оглядів, рецензій, передмов, де порушуються важливі питання шляхів розвитку літератури, її ролі та призначення в суспільстві. Після смерті письменника всі його дописи були зібрані й опубліковані Е. Д. Макдональдом у книзі під промовистою назвою «Фенікс. Посмертні статті Д. Г. Лоуренса» («Phoenix. The Posthumous Papers of D. H. Lawrence») [Phoenix, 1936]. Особливо цінними в ній є есе, присвячені проблемі роману, його цілей, кореляції із соціумом та мораллю: «Хірургія для роману – або бомба» («Surgery for the Novel – or a Bomb», 1923), «Мистецтво і мораль» («Art and Morality», 1925), «Чому роман має значення» («Why the Novel Matters», 1925), «Мораль і роман» («Morality and the Novel», 1926), «Джон Голсуорсі» («John Galsworthy», 1928), «Порнографія і непристойність» («Pornography and Obscenity», 1929) та ін. Як і Вірджинія Вулф, Д. Г. Лоуренс виступає проти фактуальної (factual) літератури, яку зараховує до категорії «масової». Разом із тим, він не сприймає і так званої «серйозної» прози М. Пруста, Дороті Річардсон, Дж. Джойса з їхнім надмірним зануренням у психіку індивіда. Письменник закликає до створення драматичної картини внутрішнього «Я» в його зв'язку зі всесвітом. Тоді твір стає одкровенням, вербальною фіксацією екзистенційних переживань письменника. Роман у розумінні Д. Г. Лоуренса – «найбільш досконалий засіб, здатний відкрити перед читачем складну гаму життєвих стосунків, що постійно змінюються», а, отже, допомогти жити [Phoenix, 1961, p. 532]. Як романіст він декларував свою «вищість» над священником, вченим, філософом чи поетом. Адже кожен із них міг

вивчити якусь зі сторін людського життя, але не був здатний досягнути її у всій цілісності. Життєвий ідеал письменника – у духовно-тілесній взаємодії чоловіка й жінки, що має в його розумінні сакральне значення. Правда, навіть найближче оточення Д. Г. Лоуренса з певною долею скепсису ставилося до його метафізики тілесності, не кажучи вже про офіційну критику. Відомо, що після виходу у світ роману «Коханець леді Чатерлей» («Lady Chatterley's Lover», 1928) автора звинуватили в непристойності й порнографії. За рішенням суду в 1929 році твір було заборонено й конфісковано. До цього була закрита і знищена виставка живопису Д. Г. Лоуренса, якого більше нікому не судилося побачити.

Відразу ж після смерті письменника 1930 року Р. Олдінгтон пише есе, в якому віддає належне його творчому генієві. Він висловлює захоплення стійкістю свого сучасника й товариша, що мужньо повстав проти умовностей цивілізованого світу. Відзначаючи високий художній рівень прози Д. Г. Лоуренса, Р. Олдінгтон звертає увагу на його інтуїтивізм в осмисленні характеру, тонке відчуття складності людських стосунків, уміння через описи зовнішньої дійсності передати «стан свідомості індивіда, його настроїв і трагедію» [Aldington, 1930, p. 33]. У 1950 році свою оцінку доробку Д. Г. Лоуренса він розгорне в книзі «Портрет генія, але...» («Portrait of a Genius, but...»).

Свій внесок у вивчення спадщини Д. Г. Лоуренса зробив і О. Гакслі, опублікувавши 1932 року його листи та вмістивши до них розлогу передмову, де зацентрував на надзвичайній чутливості прозаїка, його особливому таланті проникати в таємні закутки буття, що лежать за межами людської свідомості [The Letters, 1956, p. XII].

Починаючи з 1930-х років, в англійських інтелектуальних колах спостережена тенденція до більшої виваженості в оцінці літературного процесу, що входив у нову фазу свого розвитку. З'являються праці узагальненого характеру, де література періоду міжвоєнтя постає явищем, яке відбулося. Погляди на завдання тогочасної критики чітко сформулював Д. Дайчес у статті «Про

сучасну літературу» («Judging on Modern Literature», 1936). Підкреслюючи багатофункціональність літературної критики, яка має безпосереднє відношення до психології, соціології, етики, політики й метафізики в їхній сукупності, він пише про особливу, у порівнянні, до прикладу, з філософією чи психологією, близькість до життя словесного мистецтва. Науковець звертає увагу дослідників на необхідність ясного й зрозумілого висвітлення цього зв'язку [Daiches, 1936, p. 116–117].

Актуальними в цьому контексті є напрацювання Ф. Левіса – одного з найбільш авторитетних критиків того часу, у дослідженнях якого оприявлювалася тенденція до поєднання літературознавства з філософією та публіцистикою. Провідною в його концепції є ідея великої традиції англійської літератури, пов'язана передусім з епічною прозою Ч. Дікенса, Джордж Еліот і Т. Гарді. Характерно, що в працях «Масова цивілізація і культура меншості» («Mass Civilization and Minority Culture», 1930), «Культура й оточення» («Culture and the Environment», 1933), «Спадкоємність» («For Continuity», 1933), «Велика традиція» («Great Tradition», 1948) із-поміж новочасних авторів Ф. Левіс долучає до когорти великих прозаїків лише Д. Г. Лоуренса, підкреслюючи його вміння поєднувати в прозі традиційне й новаторське. Натомість Вірджинію Вулф і Т.-Е. Еліота він зараховує до вузького кола модерністів, пошуки яких не виходять за межі формальних експериментів. Попри необ'єктивність окремих суджень Ф. Левіса, варто відзначити, що саме йому належить заслуга в остаточному знятті з письменника клейма «співця аморальності», а отже – у початку нового етапу вивчення його творчості.

Знаковою є книга Ф. Левіса «Спадкоємність» («For Continuity», 1933), в якій були зібрані есе різних років, опубліковані у щоквартальнику «Scrutiny», два серед яких присвячені творчості Д. Г. Лоуренса. Найбільш суттєвою рисою його доробку Ф. Левіс, як свого часу Р. Олдінгтон і О. Гакслі, вважає спонтанний протест проти раціоналізму й патріархальних умовностей та пошук письменником

внутрішньої реальності, прихованих імпульсів життя [Leaves, 1933, p. 113]. Відтак великим досягнення Д. Г. Лоуренса, на думку критика, є привнесення ним у сучасне мистецтво образу людини, яка страждає. Незважаючи на загальний сумний і депресивний тон його творів, наявність індивідуальної екзистенції, яка прагне відродити й утвердити забуті цінності, надає прозі Д. Г. Лоуренса життєдайності й бадьорості [Leaves, 1933, p. 147]. І хоча письменник, наголошує Ф. Левіс, не вирішив жодної з проблем, які постали перед людством, його книги дають «можливість плекати певну віру» в його майбутнє [Leaves, 1933, p. 157–158].

Теза Ф. Левіса про невідривність творчості Д. Г. Лоуренса від розвитку людини, її екзистенції знайде продовження в лоуренсознавчих дослідженнях другої половини ХХ століття, зокрема працях Дж. Зитарука [Zytaruk, 1971], В. Аллена [1970], О. Пустовалова [1998], М. Блека [Black, 2001] та ін. Так, Дж. Зитарук фокусує увагу на доктрині індивідуального буття Д. Г. Лоуренса, згідно з якою суть і мета людського життя закорінені в повноті творчого саморозкриття індивіда, його внутрішньої природи [Zytaruk, 1971, p. 176]. Саме теорія індивідуальності, як висновує літературознавець, покладена в основу художнього моделювання героїв і дійсності у творах письменника.

Суголосні думки висловлює О. Пустовалов у дисертаційній праці «Концепція особистості та поетика пізніх романів Д. Г. Лоуренса» (1998). Учений пише про властиву творчості прозаїка суб'єктивізацію художньої реальності, у центрі якої – автобіографічний герой, наділений яскравою індивідуальністю. Це одночасно ескапіст і «проникливий духовидець» [Пустовалов, 1998, с. 115], що відчуває свою причетність до всього людства, його минулого і майбутнього.

Суб'єктивізм і психологізм як домінантні ознаки британської літератури міжвоєнного періоду опиняються в центрі уваги досліджень Д. Дайчеса [1936], [1960]. Принагідно зауважимо, що його перу належить одне з перших фундаментальних досліджень,



присвячених Вірджинії Вулф (1942), де здійснено системне вивчення її прозового доробку, починаючи з ранніх творів і завершуючи біографією Роджера Фрая, що вийшла у світ 1940 року [Daiches, 1963]. У статті «Вступ: про критику» («Introduction: On Criticism», 1936), заперечуючи традиційне сприйняття літератури специфічною формою втечі від реальності, Д. Дайчес підкреслює, що закладені в основі словесного мистецтва вартості впливають із природи його зв'язків із життям [Daiches, 1936, p. 12]. Дослідник звертає увагу на онтологічну сутність літературної практики, яка виражає те, що насправді існує в об'єктивному світі і є цінністю для того, хто сприймає явища зовнішньої дійсності. Звідси значущість творів як індивідуальних проєкцій буття.

Пізніше в монографії «Роман і сучасний світ» («The Novel and the Modern World» 1939 р., друге, з доповненнями, видання 1960 р.), Д. Дайчес, здійснюючи порівняльний аналіз сучасної (модерної) і традиційної (вікторіанської) прози, вбачає в суб'єктивно-ідеалістичних візіях письменників нового покоління передумови і джерело широкого культивування елементів психоаналізу й оновлення романного жанру в цілому. Основними чинниками формування альтернативної естетики, на думку дослідника, стали ідея темпоральності А. Бергсона, концепція свідомості В. Джеймса, психоаналітичні теорії З. Фрейда та К.-Г. Юнга [Daiches, 1960, p. 7]. Серед їхніх послідовників у літературі вчений називає Дж. Конрада, Дж. Джойса, Вірджинію Вулф та Д. Г. Лоуренса, у творчості яких виразною є тенденція зміщення уваги із зовнішньої дійсності на таємничий світ індивідуальної свідомості, її невидимої і багатогранної природи.

Контекстуальний підхід до вивчення англійського роману характерний для праці В. Фрієрсона «Англійський роман перехідного періоду. 1885–1940» («The English novel in transition. 1885–1940», 1965). Відзначаючи певну хаотичність та різноманітність цього жанру в перші десятиліття ХХ ст., критик окреслює і риси, спільні для його індивідуально-авторських утілень, як-от: тривожну ідейність,

зосередженість на «внутрішній людині» («inner man»), її пошуках і невдачах у самоздійсненні та ін. [Frierson, 1965, p. 245–246]. У творах такого типу, які В. Фріерсон називає «романами життя» («life-novel»), автори оголошують війну зовнішній дійсності, асоціюючи її з «поганою роботою» («bad job»). Звідси – культивування руссоїстської ідеї права на щастя тих, кого цей світ не влаштовує. Останнє виказує автобіографічність романістики перехідного періоду, очевидною тенденцією якої є вираження митцями свого внутрішнього світу. Так виникають індивідуальні світи Дж. Джойса, О. Гакслі, М. Арлена, Д. Г. Лоуренса та ін. [Frierson, 1965, p. 246]. В їхній основі – власний життєвий досвід, який є джерелом справжньої творчості.

Не можна не згадати книгу В. Аллена «Традиція і мрія. Критичний огляд англійської та американської прози з 1920-х років до сьогодення» («Tradition and Dream: A Critical Survey Of British and American Fiction from 1920s to the Present Day», 1958), російське видання якої 1970 року стало подією на теренах радянської англістики. Розглядаючи британський роман у зіставленні з американським, В. Аллен вбачає переваги першого в приналежності до великої традиції, під якою розуміє кращі взірці вітчизняної і світової літератури, переосмислені з позицій сучасності. І хоча таке бачення літературного процесу дещо обмежує свободу автора, усвідомлення зв'язку з творчістю митців попередніх епох, зумовлює поступальність літератури, а відтак створює надійне підґрунтя для поступу. З другого боку, це формує критичне мислення, бо лише шляхом критики, а передусім самокритики, письменник здатний «потіснити своїх попередників і вставити власне слово» [Аллен, 1970, с. 35]. Виходячи з таких міркувань, найбільшим досягненням 1920-х років В. Аллен вважає психологічну школу, представлену творчим доробком Дж. Джойса, Вірджинії Вулф, Дороті Річардсон. Він звертає увагу на домінування суб'єктивістських візій в їхніх текстах, на літературні й філософські витoki авторського художнього мислення, визначає домінуючу роль фрейдизму та юнгіанства в

підходах письменників до моделювання дійсності. Особливий інтерес В. Аллена викликає проза Д. Г. Лоуренса з притаманними їй чуттєвістю і вітаїстичністю, зосередженістю на емоціях і глибинних переживаннях, які ніколи не виходять на поверхню [Аллен, 1970, с. 65]. Разом з тим, як висновує критик, вчувається потужне силове поле авторської думки, засобами якої відбувається входження читача в духовний світ героїв [Аллен, 1970, с. 62–63].

Сутнісним внеском у розробку критичної рецепції творчості британських письменників періоду міжвоєнної є монографія бельгійської дослідниці Г. Маєс-Єлінек «Критика суспільства в англійському міжвоєнному романі» («Criticism of Society in the English Novel Between the Wars») [Maes-Jelinek, 1970]. Важливість праці полягає в тому, що особливості репрезентації взаємин людини й соціуму в прозі міжвоєнних десятиліть авторка розглядає у світлі впливу суспільно-політичних чинників на умонастрій епохи та психологію індивіда. Визначальними подіями 1920–1930-х років вона називає дві світові війни, відгомін яких так чи так відчутний майже у всіх творах, насамперед у широкому культивуванні письменниками екзистенційних мотивів самотності, відчуження, страху, розчарування, тривожності тощо.

У 1960-х роках у світ виходить низка праць російських дослідників, зокрема «Англійський роман ХХ століття» Д. Жантієвої [1965], «Шляхи розвитку англійського роману 1920–1930-х років. Утрата і пошуки героя» Н. Михальської [1966], «Англійська література: ХХ століття» [1967] В. Івашевої (нова редакція – «Література Великобританії ХХ століття» 1984 р.). Попри очевидну тенденційність, зумовлену соцреалістичною призмою радянського літературознавства, у цих дослідженнях представлено широкий культурно-історичний контекст, здійснено огляд (щоправда, вибірковий) англомовної критики, проаналізовано особливості перебігу літературного процесу Англії ХХ століття. Важливо, що, окрім реалістичного письма (творчість Дж. Голсуорсі, Г. Веллса, Р. Олдінгтона), розглянуто і психологічну прозу Д. Джойса,

Вірджинії Вулф, Д. Г. Лоуренса, О. Гакслі та ін. Цей факт, як і оформлення критичного огляду явищ психологічної прози в окремій рубриці, можна вважати доволі сміливим кроком для тогочасної науки. Незважаючи на акцентуванні авторами монографій на вадах «буржуазної» літератури, матеріал їхніх досліджень був чи не єдиним літературно-критичним джерелом ознайомлення радянського читача з творчістю «небажаних» і, по суті, заборонених авторів. Проте окремі висновки та узагальнення, зокрема щодо поетики й тематичного наповнення прози Д. Г. Лоуренса, його майстерності вербального вираження людських емоцій і почуттів, візуалізації живописних ландшафтів, не втратили актуальності й сьогодні.

У європейській критиці початку 1970-х рр. відбувається остаточне формування теорії англійського модернізму як цілісної естетичної системи. А відтак імена Дж. Джойса, Вірджинії Вулф та Т.-С. Еліота входять до академічного канону письменників-модерністів (the modernists). Велика заслуга в розробці модерністської концепції належить письменнику й літературознавцю М. Бредбері, авторові праць «Що таке роман» («What is a novel?», 1973), «Модернізм» («Modernism, 1890–1930», у співавторстві з Дж. Макфарлайном), «Соціальний контекст сучасної англійської літератури» («The Social Context of Modern English Literature», 1971), «Сучасний світ: десять великих письменників» («The Modern World: Ten Great Writers», 1988) та ін. Увагу привертає монографія «Британський роман нового часу» («The Modern British Novel», 1993), де охоплено столітній зріз розвитку британської прози, починаючи з 1878 року. Підходячи до аналізу літературних явищ із властивим йому хистом митця й аналітика, М. Бредбері вже в назвах підрозділів дає характеристики культурно-мистецьким етапам, наділяючи таким чином їх онтологічними конотаціями. Так, 1915–1930-і роки він називає «Хвилюючий час», акцентуючи на перехідності доби, яка переживала великі зміни, пов'язані з війною, науково-технічними новаціями, сексуальною свободою, втратою традиційних вартостей

та ін., що породжувало настрої трагізму та розчарування, відчуття нетривкості життя тощо.

Про двадцять роки М. Бредбері пише як про перше «справді модерне» десятиріччя, маючи на увазі не лише художню техніку, а й появу «нових життів», які «по-новому проживаються» [Бредбері, 1993, с. 147], відповідно по-іншому переосмислюються в літературі. До модерної генерації критик зараховує М. Арлена, Вірджинію Вулф, І. Во, О. Гакслі, Дж. Джойса, Т.-С. Еліота, В.-Б. Єйтса, Д. Г. Лоуренса, Е. Паунда, Ф. М. Форда та ін., відзначає звернення авторів до власної свідомості як джерела творчості. Виокремлюючи старше і молодше покоління або довоєнне і повоєнне, він звертає увагу на спричинену війною еволюцію художнього сприйняття і осмислення дійсності, що виразилося в переході від міфологізації експерименту до його руйнування і реконструкції. Усвідомлення крихкості світу і свідомості позначилося на поетиці й тональності творів, експериментальна експансивність яких змінилася на глибоку внутрішню фрагментованість [Бредбері, 2011, с. 147], радість відкриття – на розчарування й похмурі пророцтва [Бредбері, 2011, с. 150].

Розглядаючи літературу 1930-тих, М. Бредбері звертає увагу на відчутне посилення кризових явищ, на тлі яких увиразнюється думка про остаточну руйнацію цілісності світу. Епіграфом до параграфу є цитата з «Передової статті» (1949) редактора журналу «Горизонт» («Horison»), письменника й критика С. Коннолі: «це вже кінець дня в садах Заходу, і відтепер про митця судитимуть тільки за резонансом його самотності чи за якістю його відчаю» [Бредбері, 1993, с. 201]. З вислову С. Коннолі Малколм Бредбері запозичує і назву параграфу, а саме «Кінець дня в садах», яка є лейтмотивом літературного процесу 30-х років. Так, вихід у світ наприкінці 1920-х років антивоєнних творів із виразними мотивами «історичної збентеженості, безсилового страху й тривожного песимізму» [Бредбері, 1993, с. 202] інтерпретується реакцією письменників на негативні тенденції часу, а, отже, їхнім усвідомленням себе міжвоєнним поколінням, що

опинилось на порозі нової катастрофи. М. Бредбері вказує на прояви темного екзистенціального неспокою, які стануть домінантними для творів після Другої світової війни [Бредбері, 1993, с. 209].

У подібному ключі британське письменство третьої декади ХХ століття тлумачив В. Каннінгем [Cunningham, 1989]. Пов'язуючи умонастрій нової генерації митців із загостренням політичної ситуації в Європі, він наголошував на відчутній ідеологізації літератури, поширенні мотивів насильства, страху, деструкції тощо. Такими, на думку В. Каннінгема, є твори Г. Одена, К. Ішервуда, С. Спендера, І. Во, Г. Гріна, Дж. Орвелла – молодих авторів, за якими міцно закріпилася назва «покоління 30-х».

Серед студій останніх років, присвячених британській літературі періоду міжвоєнтя, відзначимо монографію російської дослідниці Н. Рейнгольд (Бушманової) [Рейнгольд, 2017], де розширено наукові спостереження, викладені в її дисертації «Проблема інтертексту в літературі англійського модернізму (проза Д. Г. Лоуренса і В. Вулф)» (1996). У книзі ґрунтовно проаналізовано культурно-історичні, філософсько-естетичні та літературні витoki англійського модернізму, простежено його зв'язок із науковими теоріями й філософськими ідеями часу, визначено роль жіночих рухів в утвердженні нового мислення, акцентовано на ролі періодичних видань у поширенні новітніх тенденцій та ін. В окремих розділах розглянуто поетику модерністського тексту, його жанрові модифікації, ключові образи й концепти, загальну тональність на різних етапах становлення і розвитку англійської літератури, починаючи з передмодернізму й завершуючи 1930-ми – початком 1940-х років, які, стверджує дослідниця, позначені розширенням «модерністської естетики в області політики та ідеології, культурології і культурфілософії» [Рейнгольд, 2017, с. 283]. Здійснені Н. Рейнгольд узагальнення становлять важливе підґрунтя і для осмислення екзистенційних концептів, актуалізованих у прозі міжвоєнного періоду.

І Малколм Бредбері, і Наталія Рейнгольд звертають увагу на характерну для останніх десятиліть тенденцію до переоцінки академічної рецепції британського письменства з метою урізноманітнити її, зробити кількісно й якісно відчутною. Замість пошуку «загальної теоретичної платформи», за оцінкою Н. Рейнгольд [Рейнгольд, 2017, с. 34], пропонуються різні підходи, спрямовані на вияв специфічних особливостей творчого доробку авторів. З другого боку, переосмисленню підлягають самі теоретичні підвалини модернізму як єдиної системи з канонічним набором характеристик. Сформоване під впливом постмодерністських теорій розуміння функціональності різних модернізмів, притаманних і окремим літературам, і конкретним письменникам, стимулювало перепрочитання текстів із застосуванням нових методологічних практик. Це засвідчують численні праці зарубіжних авторів кінця ХХ – початку ХХІ ст., де творчий доробок англійських митців періоду між двома війнами набуває альтернативних конотацій.

З-поміж таких відзначимо студії, засновані на теоріях *феміністичної критики й гендеру* (Г. Лі [Lee, 1977], Дж. Маркус [Markus, 1987], Е. Шовалтер [Showalter, 1987], Дж. Голдман [Goldman, 1998], Л. Маркус [Markus, 2000], А. Фрідман [Friedman, 2003], Б. К. Скот [Scott, 1995; 2006], Дж. Гарріті [Garrity, 2003], А. Фернальд [Fernald, 2006], М. Хасієва [2013], А. Надел [Nadel, 2016]); *інтермедіальності* (К. Олдріт [Alldritt, 1971], Т. Кирилова [1985], Дж. Голдман [Goldman, 1998], К. Антонова [2011], Б. К. Скотт [Scott, 2013], М. Хасієва [2013], Я. Коврижина [2016]); *інтертекстуальності* (Е. Куртіс [Curtis, 1974], Н. Рейнголд [1996], О. Пустовалов [1998], Р. Хуснуліна [2005], М. Бабкіна [2017]); *психоаналізу* (Г. Мур [Moore, 1976], Е. Абель [Abel, 1989], Дж. Бріггз [Briggs, 2005], В. Форрестер [Forrester, 2015], Дж. Кован [Cowan, 2002], М. Рагачевська [Ragachewskaya, 2015]); *міфокритики* (Дж. Лав [Love, 1970], О. Пустовалов [1998], М. Абелян [2012], Ю. Васильєва [2015]); *культурології та соціології* (Р. Вільямз [Williams, 1900], Г. Вірт-Нешер (H. Wirth-Nesher, 1996), М. Мур [Moore, 1984]);

*структурної семантики* (П. Фірчоу [P. Firchow, 1984], О. Колотов [2000], Г. Яновська [2001], Н. Морженкова [2002], А. Фрідман [Friedman, 2003], О. Галактіонова [2005], О. Пустовалов [2009], О. Редіна [2013] Н. Петрова [2016]); *лінгвостилістики* (Дж. Віліс [Willis, 1999]) та ін.

Саме в контексті перегляду існуючих критичних візій модерного письменства стало можливим вивчення творів міжвоєння з позицій екзистенціалізму, яку раніше традиційно пов'язували лише з іменами Айріс Мердок, В. Голдінга, К. Вілсона, Л. Даррелла, Доріс Лессінг, Дж. Фаулза та ін. – прозаїків, що увійшли в літературу після Другої світової війни й відчули на своїй творчості потужний вплив екзистенціалізму. Разом із тим, дослідження останніх десятиліть переконливо доводять наявність у текстах 1920-х років концептів, суголосних із ключовими положеннями філософії існування, серед них напрацювання М. Мур [Moore, 1984], Л. Руотоло [Ruotolo, 1988], С. Генк [Henke, 1989], Г. Сторл [Storl, 2008], Дж. Вейкфілда [Wakefield, 2013], Е. Сімоні [Simone, 2017], В. Рабиновича [1999] та ін.

Серед явищ британської літератури міжвоєння особливий інтерес у науковців викликає проза Вірджинії Вулф з її тяжінням до гайдеггерівської моделі «буття-у-світі». Так, Л. Руотоло звертає увагу на специфіку зображених у творах письменниці переживань, викликаних усвідомленням «ніщо», розуміння якого наближене до тлумачення цього поняття М. Гайдеггером [Ruotolo, 1988]. С. Генк із позицій феноменологічного методу вивчає аналогії між гайдеггерівськими екзистенціальними концептами й озвученими в експериментальному романі «Хвилі» («Waves») темами [Henke, 1989]. Г. Сторл зіставляє авторське тлумачення «тут-буття» в романі «До маяка» («To the Lighthouse») із Dasein аналітикою німецького філософа [Storl, 2008]. Дж. Вейкфілд [Wakefield, 2013], аналізуючи проблему художньої актуалізації часових параметрів у романі «Місіс Деллоуей» («Mrs. Dalloway»), всупереч усталеній думці про вплив А. Бергсона на концепцію часу Вірджинії Вулф, доводить перевагу



гайдеггерівського принципу моделювання людської екзистенції, потрактованої буттям-до-смерті. Яскравим втіленням такої моделі, як переконує Дж. Вейкфілд, є образ Септімуса Сміта, божевільна свідомість якого ілюструє відкидання фактичної присутності та звільнення себе для смерті [Wakefield, 2013, p. 66].

Інтерпретація творчого доробку Вірджинії Вулф у світлі фундаментальної онтології М. Гайдеггера запропонована Е. Сімонне в монографії «Вірджинія Вулф і буття-у-світі: гайдеггерівське прочитання» («Virginia Woolf and Being-in-the-world: A Heideggerian Study») [Simone, 2017]. Аналізуючи романи, есеїстику, листи, щоденники, інтерв'ю, рецензії, дослідниця виявляє в них спільну з теорією М. Гайдеггера тенденцію до осмислення «тут-буття», яке завжди знаходиться в певному історичному, соціальному й фізичному контексті. Е. Сімонне доводить, що розуміння людини, яка прокладає свій шлях у світі, і у Вірджинії Вулф, і у М. Гайдеггера пов'язане з аналогічними проблемами, як-от: темпоральність людської екзистенції, інтерсуб'єктивність відносин, акцентування на повсякденному житті як визначальному у ставленні людини до світу тощо. Очевидним є новаторський характер монографічної праці Е. Сімонне, яка відкриває нові грані художньої спадщини Вірджинії Вулф, закладаючи фундамент для подальших студій в цьому напрямку.

Наукову цінність мають дослідження В. Рабиновича, де простежено спорідненість літературного доробку О. Гакслі з постулатами А. Камю і Ж.-П. Сартра, що уможлиблює висновок про англійського прозаїка як передекзистенціаліста [1999], [2006]. На думку вченого, спільними для екзистенціалістів і творчості О. Гакслі є підхід до сутнісних проблем буття, в основі якого – визнання відносності людських істин [Рабинович, 1999, с. 110]. В. Рабинович доводить, що герої О. Гакслі, як і персонажі філософської прози А. Камю та Ж.-П. Сартра, наділені аксіологічним мисленням і свободою вибору. Опинившись у ситуації невідання, вони приходять до усвідомлення марності життя, платячи за своє прозріння

відчуженням і самотністю. Звідси – характерні для романістики англійського письменника мотиви трагізму, смерті, абсурду, страху, тривожного очікування тощо [Рабинович, 1999, с. 175]. Актуальним є акцент вченого на автобіографічності протагоністів творів О. Гакслі («Після багатьох років помирає лебідь» («And After Many a Summer Dies the Swan», 1939), «Час повинен зупинитися» («Time Must Have a Stop», 1944) та ін.), в образах яких знаходить вираження світоглядна еволюція прозаїка від скептицизму, «абсолютного сумніву» 1920-х років до пошуку «позитивної програми» наприкінці 1930-х – початку 1940-х років [1999, Рабинович, с. 354].

Творча постать О. Гакслі також перебуває в центрі уваги М. Бернбаума [Birnbau, 2006], Р. Сіона [Sion, 2010], С. Фалалеєвої [2012] та ін. До прикладу, М. Бернбаум у монографії «Олдос Гакслі: Пошук вартостей» («Aldous Huxley: A Quest for Values», 1971), відстежуючи зміни світоглядно-аксіологічних уявлень письменника, як і В. Рабинович, відзначає динаміку від скептицизму в 1920–1930-х роках до містицизму в другій половині його життя [Birnbau, 2006]. Науковець звертає увагу на морально-етичний складник пошуків письменника як прагнення віднайти шлях до спасіння та перемоги людського духу.

До аналогічних узагальнень підходить Р. Сіон, у полі зору якого опинилась романістика О. Гакслі як відображення його ідейно-естетичного мислення. Учений підкреслює духовно-інтелектуальну домінуючу центральних характеристик прози письменника, які стали своєрідними ретрансляторами наснаженої філософським осягненням буття авторської світоглядної позиції [Sion, 2010].

Предметом дисертаційної праці С. Фалалеєвої є антропологічні основи прозового доробку О. Гакслі [Фалалеєва, 2012]. Системний підхід до вивчення антропологічної моделі творчості письменника зумовлює прискіпливу увагу дослідниці і до особливостей утілення авторської концепції «людської ситуації», і до тілесно-чуттєвої організації його прози. Важливо, що специфіку репрезентації буттєвого статусу індивіда С. Фалалеєва аналізує крізь призму

авторського розуміння природи людини. Дослідниця підкреслює чітко виражену в текстах О. Гакслі екзистенційну проблему невідповідності між безкінечністю реальності та обмеженістю індивідуального сприйняття [Фалалеева, 2012, с. 12], при цьому відзначає намагання письменника знайти способи примирення індивіда і світу «Не-я», а отже, досягти «справжньої присутності у бутті» [Фалалеева, 2012, с. 14].

У сучасних студіях, присвячених Д. Г. Лоуренсу, увагу сфокусовано на перегляді та поглибленні його концепції людини й дійсності. Так, відзначаючи амбівалентність світоглядних візій письменника, Р. Вільямс пише про індивідуалізм автора як важливий чинник відвернення від загроз, породжених зовнішнім світом. Авторську доктрину дослідник називає «смертю у стані наснаги до життя» [Williams, 2006, р. 166], згідно з якою обоє – і світ, і людина – зазнають поразки. Натомість П. Деан указує на еволюцію від філософії романтичного песимізму до переконаності в потенційних можливостях людини [Dean, 2015, р. 193], здатної вийти за межі тотальної трагедії. Перемога життєствердної позиції, яка відкриває шлях до осмислення людського досвіду, сприймається свідченням творчої зрілості письменника.

У контексті дослідження екзистенційного дискурсу британської літератури інтерес викликає дисертація Ф. Лінарес, присвячена вивченню творчості В. С. Моема у світлі концептуальних засад філософії життя [Linares, 1992]. Відштовхуючись від відомої тези Ж.-П. Сартра, згідно з якою «людина – це те, що вона робить із себе», дослідниця аналізує кореляцію образів персонажів з авторськими світоглядними візіями. На її переконання, герої В. С. Моема, попри зневіру та песимізм, прагнуть до осягнення сенсу буття та самореалізації. Шлях до себе вони знаходять у любові й мистецтві – осередках умиротворення та відносного спокою, які протиставляються хаосу зовнішньої дійсності [Linares, 1992].

Окремі критичні зауваги щодо екзистенційної проблематики у прозі В. С. Моема знаходимо в працях Е. Куртіса [Curtis, 1974; 1977],

Т. Кирилової [1985], Ф. Хутиз [2001], І. Трикозенко [2003], Дж. Меєрза [Meyers, 2004] та ін. Визначальними для творчого методу письменника дослідники називають філософічність, антропоцентризм, психологізм, віру в індивідуальне начало людини, її творчий потенціал.

Певний поступ в освоєнні екзистенційних мотивів британського письменства доби міжвоєнтя зроблено і в українському літературознавстві. Одним із перших ґрунтовних досліджень стала російськомовна монографія «Англійський психологічний роман ХХ ст.» Н. Жлуктенко [1988], де на тлі художньо-естетичних тенденцій доби здійснено аналіз поетикальних особливостей англійського психологічного роману ХХ століття. Беручи до уваги специфіку культурно-історичного розвитку Англії означеного періоду, авторка підкреслює важливість філософсько-психологічного компонента в літературі, а передусім у період кризи, коли індивід змушений шукати відповіді на складні питання часу [Жлуктенко, 1988 с. 4]. На переконання дослідниці, втілення основної ідеї літератури як людинознавства можливе лише завдяки зверненню до внутрішнього світу індивіда, його почуттів і душевних порухів. У цьому сенсі англійські автори психологічної прози проявили себе справжніми майстрами і у сфері теорії, і на практиці, цілеспрямовано удосконалюючи способи психологічного аналізу, що в цілому відповідало тенденції світового письменства до «більш повного осягнення “діалектики душі”» [Жлуктенко, 1988, с. 5], загальнолюдського через індивідуальне.

Сутнісним внеском у вивчення британської міжвоєнної літератури стало монографічне дослідження О. Бандровської «Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману» [Бандровська, 2014], у якому художні особливості літератури розглядаються як такі, що зумовлені розумінням людини, унікальності її життєвого орнаменту. Авторка вказує на відхід від прямолінійного тлумачення індивіда в літературі ХХ століття, що проявляється в «зануренні» персонажа в опозиції

тіло / дух, об'єкт / суб'єкт, універсальне / одиничне, природа / цивілізація, людина / влада, громадянин / держава, Схід / Захід тощо. Відтак зумовлена болючими ваганнями амбівалентність літературних персонажів набуває в модерністському романі різних, нерідко суперечливих інтерпретацій, сигналізуючи про вищий рівень осмислення людини і світу. Серед знакових рис модерністської прози, зумовлених новою інтерпретацією індивіда, дослідниця називає заперечення раціоналізму й детермінізму, руйнування лінійності і стабільності оповідних структур, свободу індивідуальної творчості, урізноманітнення художніх стилів, тематичну багатогранність, мультикультуральність, медійність, інтермедійність тощо. Беззаперечна цінність монографії О. Бандровської – у розробці інструментарію і теоретико-методологічних підходів до аналізу антропологічного дискурсу, важливих для подальшого вивчення людинознавчої проєкції художніх творів.

Дотичною до аналізованої в цьому дослідженні проблеми є дисертація О. Павлової, присвячена вивченню так званого «лондонського тексту» у творах англійських письменників першої третини ХХ століття [Павлова, 2015]. В основі цієї праці міждисциплінарного характеру – провідні культурологічні, філософські та естетичні концепції ХХ століття в їхній взаємопов'язаності. Зупиняючись на явищі урбанізму та його функціональності у британському мистецтві в історичній перспективі, дослідниця переконливо обґрунтовує тезу про зв'язок модерного мислення з новим феноменом Лондона як умістилищем різних ідентичностей. У дисертації окреслено новаторські візії образу Лондона в модерністській прозі Вірджинії Вулф, О. Гакслі, Ф. М. Форда та ін., де мегаполіс як просторова модель людського буття репрезентується крізь призму свідомості пересічного мешканця.

Увагу привертають студії вітчизняних науковців, де висвітлено різні аспекти доробку чільних письменників міжвоєнтя в контексті модерністських тенденцій часу. Це праці, присвячені творчості

Дж. Джойса (Е. Гончаренко [2001]), Вірджинії Вулф (Н. Любарець [2008], [2017], Г. Батюк [2009], І. Школа [2017]), Д. Г. Лоуренса (Н. Жлуктенко [2005], Н. Глінка [2006], [2012]), О. Гакслі (К. Шахова [1993], Г. Сабат [2002], [2015], Н. Дмитренко [2016]), В. С. Моему (О. Вержанська [2006], О. Чайковська [2013], І. Куницька [2014]) та ін.

У порівняльному ракурсі англійське письменство 1920–1930-х років представлено в дослідженнях І. Малишівської [2009], Н. Собецької [2007], Н. Кудрик [2008], В. Панченка [2010], В. Кучери [2014], С. Нісевич [2016], Н. Поліщук [2017] та ін. І хоча кількість праць не є вражаючою, очевидна динаміка зростання наукового інтересу українських літературознавців і до загальних тенденцій розвитку британської літератури, і до окремих явищ.

Отже, критичний дискурс екзистенційної проблематики в міжвоєнній літературі Великої Британії, що активно розпочався вже в 1920-их роках, представлений сьогодні значною кількістю різножанрових наукових розвідок дослідників різних країн світу. В останні десятиліття активними суб'єктами цього процесу стають і українські літературознавці. Багата джерельна база та новітній методологічний інструментарій відкривають перед нашими науковцями можливості для поглибленого вивчення феномену екзистенційності не лише в прозі англійських авторів, а й в аспекті зіставлення аналогічних явищ українського та британського письменства.

### **Висновки до першого розділу**

Багатогранність екзистенційної проблематики і множинність варіантів художньої екзистенційності зумовлюють потребу в комплексному підході їх наукового осмислення. Відповідної наукової методики вимагає і компаративний аспект дослідження. Тож результативність вивчення особливостей екзистенційного дискурсу в українській і британській літературах доби як мета нашої студії та вирішення низки питань теоретичного й історико-літературного

характеру може забезпечити застосування таких підходів і методів, як порівняльно-типологічний, феноменологічний, екзистенціальний, герменевтичний, культурно-історичний, психоаналітичний та ін.

На окрему увагу заслуговує потенціал дискурсивного аналізу. Ураховуючи наявність різних (Н. Ніколаєва, Т. Кириченко, М. Фуко та ін.) потрактувань дискурсу, визначаємо його вибудованим відповідно до різних структур соціальної дійсності і залежним від них мовленням. Як описана та зредукowana екзистенційність дискурсу скеровується на відображення екзистенційних феноменів та фіксацію взаємовпливу і взаємозалежності соціальної та індивідуальної екзистенції. Наукове наповнення терміносполуки «екзистенційний дискурс» спрямовує до узагальнення екзистенційної проблематики в мовленнєвій констатувальності шляхом виявлення особливостей трансформації буттєвого досвіду в художні структури творів, визначення специфіки його резонування в стилі, поезиці, в ідеологічному наповненні тексту; окреслення інтенціональної залежності між онтологією і естетикою, філософією і літературою. Попри спорідненість «взаємовіддзеркалюваних» категорій «дискурс» і «екзистенційність», усвідомлюємо, що їхні пріоритети різні: для дискурсу – це мова (соціальна комунікація), для екзистенції – буття (соціальна поведінка). Проте в обох випадках важливою є інтеракційність і «подієвість». Спираючись на це положення, отримуємо можливість не лише проаналізувати збіги і художньо-сміслові аналогії у творах українських і британських письменників, але й виявити спорідненість на рівні народження художнього тексту в типологічно подібному історичному контексті.

Поняття екзистенційної концептосфери, як-от: онтологічні проблеми «буття-у-світі», «вибір», «межова ситуація», «гендерна екзистенція» тощо визначили проблемні вузли й структуру нашого дослідження. А отже, сфокусованість на вивченні онтологічних проблем буття людини в просторі і часі в соціокультурному, геополітичному, національному, індивідуальному аспектах; на визначенні місця людини в екзистенційних ситуаціях різного типу; на

аналізі типових моделей осмислення «шляху до себе» у світлі теорії гендерної ідентичності, які в різноманітних комбінаціях запропоновані українськими й британськими прозаїками міжвоєнтя.

Серед методологічних підходів порівняльного аналізу нам імпонує синхроністична типологія Д. Дюришина. Враховуючи її, чинниками валідності нашої студії визначаємо спробу системного охоплення всіх типологічних відношень на рівні ідейно-тематичних, суспільно-політичних, соціокультурних та філософсько-світоглядних перегуків у текстах українських і британських прозаїків доби міжвоєнтя. Разом із тим, вважаємо за необхідне дослідити також аналогії, зумовлені психологічними та художньо-естетичними факторами.

Власне, саме в полі осмислення одиничного і загального, Свого і Чужого в момент їхньої «зустрічі», позначеної різним ступенем конвергентності / дивергентності, і розгортається науково-дослідницька парадигма поданого дослідження як «погляду» третього учасника міжкультурної комунікації. Вважаємо, що так долучаємось до традиції літературознавчого вивчення екзистенційних мотивів, у становленні якої виокремлюємо три етапи: перший, що припадає на позначені відносною свободою критичної думки 1920-і роки, – це наукові рецепції, де було акцентовано на інтелектуально-психологічній домінанті прози В. Підмогильного, В. Петрова-Домонтовича, Є. Плужника та ін. На другому етапі (починаючи з 1930-х і аж до кінця 1980-х років) об'єктивна оцінка таких явищ унеможлиблюється, по-перше, через ідеологічно зумовлений негативізм радянської репресивної критики щодо модернізму загалом і виявів літературної екзистенційності зокрема; по-друге, через насильницьке виведення з читацького й літературознавчого рецепційного простору доробку митців, які у своїй творчості виявляли інтерес до буттєвої проблематики й образності. На цьому етапі дослідницький вакуум заповнюється лише студіями науковців української діаспори – Ю. Бойка, П. Голубенка, Г. Костюка, Ю. Лавріненка, М. Ласло-Куцюк, О. Тарнавського, Ю. Шереха,



М. Шкандрія та ін. Учені відзначають високий художній рівень екзистенційно зорієнтованих творів міжвоєнної доби, їхню ідейно-тематичну і стилістичну спорідненість із європейською літературою, продовжуючи в такий спосіб закладену в часи розстріляного Відродження рецепційну традицію та випереджуючи тенденцію наступного, третього етапу.

Етап неупередженого й різнобічного висвітлення українського екзистенційного дискурсу розпочинається в 1990-х рр. В об'єктиві наукових досліджень опиняються і творчість окремих постатей, і літературна екзистенційність окремих історико-літературних періодів. Збагачені новітнім термінологічним інструментарієм, ці праці націлені на синхронізацію здобутків української науки про літературу із загальноєвропейським контекстом та утвердження національної ідентичності нашого письменства як необхідної умови його повноцінного й рівноправного функціонування у світовому художньому континуумі. Ця мета збігається з тими перспективами, які визначаємо для власного дослідження. Його особливістю є компаративна оптика: зіставлення двох – українського та англійського – варіантів літературної екзистенції увиразнює діапазон характерних тенденцій осмислення людського буття в добу міжвоєнтя.

Критична рецепція екзистенційного дискурсу британської прози міжвоєнтя, як і української, супроводжувалась розглядом загальних питань, пов'язаних зі специфікою побутування національного варіанту модернізму. Проте, якщо власне українською стала проблема протистояння новітніх естетичних тенденцій із традиційно-народницькими, а пізніше і соцреалістичними, то англійською – утвердження модерних принципів мистецтва як виклик вікторіанським догмам. Важливим чинником актуалізації дослідження екзистенційної проблематики англійської літератури виявилась та обставина, що Ф. М. Форд, Вірджинія Вулф, Т.-С. Еліот, Д. Г. Лоуренс та ін. не лише творили зразки новітньої прози, а й

формували теоретичне підґрунтя для розвитку національної версії модернізму.

Починаючи з 1930-х років, в англійській критиці з'являються праці Д. Дайчеса, Ф. Левіса, В. Фріерсона, В. Аллена, присвячені творчості Вірджинії Вулф, Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, Дороти Річардсон та ін. Їхня проза інтерпретується як літературні зразки, домінантними ознаками яких є суб'єктивізм і психологізм. Пізніше, у 1970-х рр., у контексті вивершення теорії модернізму як цілісної естетичної системи відбувається переосмислення літератури міжвоєнної, яку дослідники М. Бредбері, В. Каннінгем, П. Фолкнер та ін. вважають явищами зрілого модернізму. Водночас під впливом постмодерністських теорій отримує розвиток розуміння функціональності різних модернізмів і в окремих літературах, і у творчості тих чи тих митців. Це ініціювало застосування нових методологічних практик для прочитання творів із виразною буттєвою проблематикою.

У контексті переоцінки критичних візій модерного письменства було переглянуте питання письменницьких генерацій, причетних до творення традиції літературної екзистенційності. Попередниками Айріс Мердок, В. Голдінга, К. Вілсона, Л. Даррелла, Доріс Лессінг, Дж. Фаулза та ін., які ввійшли в літературу як письменники-екзистенціалісти після Другої світової разом із маніфестацією екзистенцфілософії, визнаються саме представники доби міжвоєнної. У студіях М. Мур, Л. Руотоло, С. Генк, Г. Сторл, Дж. Вейкфілда, Е. Сімоні, В. Рабиновича, С. Фалалеевої, Ф. Лінарес та ін. наголошується на філософічності, антропоцентризмі, психологізмі прози таких письменників зрілого модернізму, як Вірджинія Вулф, Дж. Джойс, О. Гакслі, В. С. Моем, Д. Г. Лоуренс та ін. У їхніх творах, на переконання дослідників, оприявлена спорідненість з окремими положеннями теорій М. Гайдеггера, А. Камю і Ж.-П. Сартра тощо.

В українському літературознавстві так само відбувається наукове освоєння особливостей художнього втілення екзистенційних мотивів у британському письменстві доби міжвоєнної. У працях

Н. Жлуктенко, К. Шахової О. Павлової, О. Бандровської, Н. Глінки, Е. Гончаренко, Н. Любарець Г. Батюк, Г. Сабат, Н. Дмитренко та ін. досліджуються і загальні тенденції розвитку літератури того часу, і окремі художні явища. Критично переосмислений доробок українських та британських науковців став теоретико-методологічним підґрунтям нашої монографії, де здійснений компаративний аналіз прози міжвоєнних десятиліть, у центрі уваги якої – питання буття, вибору і пошуків сенсу людського існування.

## РОЗДІЛ 2.

### ФЕНОМЕН ЕКЗИСТЕНЦІЙНОСТІ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ТА БРИТАНІЇ: ДІАХРОНІЧНИЙ ЗРІЗ

#### 2.1. Витоки та особливості оприявлення феномену екзистенційності в українському письменстві

На зацікавлення митцями питаннями людського існування, як і на екзистенційні мотиви в художній літературі загалом, натрапляємо задовго до появи творів А. Мальро, Ж.-П. Сартра чи А. Камю. Маємо на увазі саме екзистенційність як умонастрій, світоглядну позицію персонажів і самого автора, їхнє заглиблення в людське буття, внутрішнє переживання кризи, самотності, тривоги, тобто художні роздуми про екзистенцію як таку. Тоді як в означенні «екзистенціалістський» акцент зміщується саме на розуміння екзистенціалізму як філософського та літературного явища. Екзистенційність має ширше та більш універсальне значення, що дозволяє простежити її в літературній творчості від найдавніших часів, на відміну від обмеженого часовими рамками екзистенціалізму. Сартрівське «екзистенція передує есенції», тобто твердження, що існування передує сутності, а значить людина здатна самотійно робити вибір і відповідати за нього, з'явилося набагато пізніше, ніж дискусії про екзистенцію взагалі.

Зрозуміло, що ідеї екзистенціалізму, як і екзистенцфілософії виникли не на порожньому місці. Одним із джерел осмислення екзистенційності є праці данського мислителя XIX ст. С. К'єркегора, якого К. Ясперс вважав засновником екзистенціальної філософії. Впливу ідей данського мислителя зазнали не тільки філософи й письменники його покоління, а й наступних. В його доробку вперше з'явилися терміни «екзистенція», «екзистенціальне». Щоправда, за версією Еріка Лундестада, С. К'єркегор використав поняття «екзистенціальний» характеристикою своєї філософії, запозичивши його в норвезького поета-романтика й історика літератури Югана Вельгавена. Це припущення Е. Лундестада підкріплює покликанням на

данського філософа ХІХ ст. Фредеріка Сібберна, який у 1841 році мав розмову з Ю. Вельгавеном, а пізніше переказав її зміст С. К'єркегору. У цій розмові на позначення позитивного ставлення до життя поет ужив слово «existential», яке й використав данський філософ у своїх працях [Lundestad, 1998, s. 169]. Хоч би що там було, але саме С. К'єркегор першим обґрунтував такі визначальні для майбутньої філософії екзистенціалізму поняття, як «тривога», «страх», «відчай», «вибір», «відповідальність» тощо. Полемізуючи з Г. В. Ф. Гегелем, він наголошував на суб'єктивному розумінні й переживанні життя. Власне, саме ці ідеї й отримали свій подальший розвиток у письменстві ХХ ст.

Літературний екзистенціалізм як певний тип мислення, спрямований на рефлексії над людською екзистенцією, має тривалу історію свого побутування. Як зазначають автори «Світової художньої культури ХХ століття», «очевидно, що багато творів великих майстрів слова позначені трагічним гуманізмом, загостреним до болючої неповноцінності (Ф. Достоевський, Ф. Ніцше, Ф. Кафка), і виявляють подібне до цих ознак звучання. У такому загальному слововжитку поняття “екзистенціалізм в літературі” можна віднести до найрізноманітніших авторів» [Мировая худ. культура, 2008]. За висновками Келвіна Голла, велика література «завжди була і є екзистенційною, оскільки має справу з буттям-у-світі» [Холл, 1999, с. 267].

Закономірно, що у творах і української, і британської літератури екзистенційна проблематика порушувалась задовго до появи аналогічних художніх явищ у письменстві міжвоєнної ХХ ст. Зокрема, О. Шикуча віднаходить їхні джерела ще у творчості мислителів Київської Русі: «Загальновідомо, що екзистенціалізм як філософська течія була сформована на початку ХХ ст., однак в українській філософії її концепти мали місце (осмислювались, переживались) ще в добу Київської Русі, тобто ще в ХІ–ХV ст., вони супроводжували вітчизняну філософську думку і впродовж наступних історико-філософських періодів» [Шикуча, 2005, с. 9]. Проблеми сенсу буття,

життя і смерті, свободи і необхідності знаходимо у «Руській Правді» Ярослава Мудрого, «Слові про закон і благодать» Іларіона Київського, «Слові про похід Ігорів», «Повчанні» Володимира Мономаха, «Молінні» («Слові») Данила Заточника, «Посланні» Кліма Смолятича, пізніше в трактатах Ісайї Копинського, Касіяна Саковича, Станіслава Оріховського, Івана Вишенського, елегійній ліриці Феофана Прокоповича, Олександра Падальського, Івана Пашковського та ін.

Безумовний пріоритет у культивуванні й поширенні ідей людського існування в українському духовному просторі належить письменнику й мислителю Григорію Сковороді, який у своїх висновках випереджує і західноєвропейську екзистенцфілософію. Він одним із перших у некласичній філософії звернув увагу на перевагу чуттєвого досвіду над логічним, спрямувавши свою багатогранну діяльність на пошуки внутрішнього «я», особистого мікркосму. Творчість Г. Сковороди концентрується навколо екзистенціалів відчаю, любові, самотності, гріха і смерті, душевної чистоти. Його екзистенціальне осмислення тривоги як можливої свободи й шляху до душевного очищення перегукується з к'єркегорівським тлумаченням страху, викладеним у праці «Страх і тремтіння» («Frygt og Bæven», 1843). Для Г. Сковороди, як і для С. К'єркегора, душевний неспокій – це шлях до тиші сердечної, гармонії зі світом, коли людині відкривається істина. Український філософ акцентує на складності осягнення індивідом свого внутрішнього світу, тобто невидимої природи, що вимагає наполегливої інтелектуально-духовної діяльності. Екзистенційність пошуків «полягає в тому, що у видимій природі будь-якої речі, явищі чи людині можуть перебувати добро і зло, прекрасне і потворне», тож завдання мислячої людини – «відрізнити зерно від полови, віднайти істину і красу» [Шикуча, 2005, с. 9]. Дороговказом у цій нелегкій щоденній праці Г. Сковорода обирає серце, яке мудріше за розум. Знаходячись у самому центрі світобудови, воно, як переконує Вдячний Єродій з його однойменної притчі-байки, є «корінь людини, сонце, цар і голова» [Сковорода,

1995, с. 443]. «Український Сократ» закликає прислухатися до серця, звіряти з ним усі свої вчинки й помисли, формуючи в такий спосіб свою кордоцентричну філософію.

Саме кордоцентрична концепція Г. Сковороди лягла в основу екзистенційного філософування в Україні, знайшовши послідовників у художньо-інтелектуальному дискурсі ХІХ ст., зокрема у творчості П. Куліша, далі, у літературі порубіжжя, у М. Євшана, О. Кобилянської, В. Винниченка, отримавши новий поштовх у доробку представників літератури міжвоєнтя або «розстріляного Відродження» М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного та ін. Це засвідчило вкоріненість екзистенційності в національну ментальність українців із притаманною їм природною зосередженістю на пошуку гармонії, збереженні цілісності людини, її історичної пам'яті. Тож цілком слушним є спостереження Л. Кавун про незаперечність філософсько-естетичного впливу Г. Сковороди «на “невидиму природу” нашої духовної культури» [Кавун, 2014, с. 101], тобто її національно-екзистенційну сутність.

Кордоцентричні ідеї виразно проступають у сентименталістських творах І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка – письменників, які стояли біля витоків формування української модерної літератури. Такі риси нового напрямку, як «культ природи й природності, критика міської культури, перевага серця над розумом» [Борзенко, 2006, с. 198], сприяли зміщенню уваги із зовнішньої дійсності, що асоціювалася з чужим простором імперської столиці, на провінційно-приватну сферу життя української родини. Важливе місце у становленні українського сентименталізму в його сквородинівсько-русоїстському варіанті належить Г. Квітці-Основ'яненку, якого М. Ткачук відносить до фундаторів української психологічної повісті [Ткачук, 2014, с. 67]. Подібно до британців С. Річардсона, Г. Маккензі, Л. Стерна, О. Голдсмита та ін., які у своїх романах («Pamela» С. Річардсона, «The Man of Feeling» Г. Маккензі, «A Sentimental Journey through France and Italy» Л. Стерна, «The Vicar of Wakefield» О. Голдсмита та ін.) на

перше місце висунули людські почуття та емоції, Г. Квітка-Основ'яненко зосереджує увагу на внутрішньому світі людини, порухах її серця, що ілюструють оповідання «Маруся», «Щира любов», «Сердешна Оксана» та ін. Як слушно зазначає Д. Чик, український і британські автори «активно психологізували сентименталістську прозу» [Чик, 2008, с. 9]. Власне сентименталістські твори з їхнім акцентом на переживаннях «маленької людини», незахищеної від втручань зовнішнього світу, закладають основи художнього розгортання екзистенційного дискурсу в письменстві обох країн, які на початку ХІХ століття входили в якісно новий етап свого розвитку.

Суголосними з екзистенційними стали визначальні мотиви українського романтизму – одного з перших літературних напрямів, типологічно спорідненого з європейськими, у тім числі й англійськими художніми явищами. Як і британські, українські романтики шукали шлях до Бога через пізнання природи й себе у природі. Ці пошуки, як власне й сам романтизм, були своєрідною художньо-естетичною реакцією на кризу, яка охопила всю Європу на початку ХІХ ст. Особливістю української «реакції» стало її употужнення мотивами, пов'язаними з історичним минулим, зумовленими функціонуванням нашої літератури в умовах бездержавності. Коли англійські письменники «проживали» події і наслідки Американської та Французької революцій, то українські романтики активно осмислювали добу козаччини, ностальгуючи за смаком волі Дикого поля. Разом із пошуком себе в українському культурному просторі відбувається пошук «Я» в національному аспекті. А відповідно – становлення національної ідентичності, у художньому контексті якого пізнання природи і внутрішнього світу героя набуває виразного українського колориту, як-от у рослинній (калина, верба, тополя), чи орнітологічній (орел, соловей, сокіл) символіці романтичної поезії Л. Боровиковського, В. Забіли, Є. Гребінки, М. Петренка, Т. Шевченка, А. Метлинського, М. Костомарова, П. Куліша, Я. Щоголева, Л. Глібова та ін.



Мотиви туги й неспокою, притаманні свого часу творам Г. Сковороди, стали лейтмотивами для українських романтиків: екзистенційний жаль за молодістю («Журба» Л. Глібова), що перегукується з мотивами англійської цвинтарної поезії), гостре відчуття самотності («Дивлюсь я на небо» М. Петренка) та ін. Особливого національного звучання набуває пов'язана з танатологічними переживаннями туга за минулою козацькою славою («Гетьман», «Козача смерть» А. Метлинського). Ключовим тут є образ могили як зв'язку з героїчним минулим, що, на жаль, не має продовження в сучасності (Є. Гребінка «Курган», Я. Щоголів «Могила» та ін.). Власне, образ могили фігурував і в англійській цвинтарній поезії, але, позбавлений нашарування національної семантики, набував значення філософського символу плинності людського життя.

По-іншому інтерпретує образ могили у своїй творчості Т. Шевченко. Як слушно зауважує Д. Наливайко, поет надає цьому топосові «радикально інакшого значення» – у ньому проступає віра, що з «”високих могил” “встане Україна”» [Наливайко, 1999]. Попри це, сумні інтонації переважають, підсилюючи екзистенціаль самотності як ключовий в поезії Кобзаря. Одним із його виявів є мотив сирітства, що перегукується з лірикою В. Вордсворта. Екзистенційність Т. Шевченка підживлювалася його внутрішніми переживаннями покинутості, відчуження, відчуттям інакшості (як, скажімо, у вірші «Мені тринадцятий минало»), зумовленими втратою рідного дому як першооснови буття. Образ дитини-сироти, непоодинокий у Т. Шевченка («Пісня про бідного сироту», «Ой умер старий батько», «Добро, у кого є господа...»), підкреслює самотність ліричного суб'єкта його творів, реалізуючи цей екзистенціаль у двох площинах: «сирота без роду» і «буття-без-кохання». На поєднання обох натрапляємо у віршах-роздумах «Тяжко-важко в світі жити», «Нащо мені чорні брови...», поемі «Катерина», баладі «Тополя» та ін. Тема самотності й сирітства пронизує прозові твори, як от повісті «Варнак», «Художник», «Музикант», «Несчастный». Нерідко

Т. Шевченко звертається до Бога як до опертя чи джерела сили в складних життєвих обставинах. Як і в Г. Сковороди та його духовних попередників, християнство у Т. Шевченка трансформується «у загальнохристиянську модель наближення святості до пересічної людини» [Бігун, 2014, с. 369]. Загалом уся спадщина Т. Шевченка є ілюстрацією екзистенційного філософування, що полягає, зі слів Н. Михайловської, у творчому переосмисленні трагічного стану особи «в “межових” життєвих ситуаціях» та пошуків «“виходу” з проблеми» [Михайловська, 1998, с. 9].

Дослідники (В. Горський (1996), Є. Нахлік (2003), Д. Чижевський (2005), Ю. Барабаш (2006), О. Забужко (2009), Л. Задорожна (2009), П. Білоус (2013), А. Гурбанська (2014), М. Кисельов (2014), М. Ткачук (2014) та ін.) звертають увагу на філософсько-екзистенційний характер творчості Т. Шевченка. Так, Д. Чижевський відзначає антропоцентризм Шевченкових творів [Чижевський, 2005, с. 180]. В. Горський стверджує, що сама Україна для Кобзаря – це «екзистенційний стан буття» [Горський, 1996, с. 164]. Л. Задорожна своєю чергою пише про трансцендентне розуміння Т. Шевченком любові до Батьківщини як блага, «що перетворює звичайну людину на особистість», яка «перебуває в стані постійного відродження на засадах свободи волі, свободи вільного волевиявлення з благословення Господнього» [Задорожна, 2014, с. 106]. А. Гурбанська, простежуючи особливості екзистенційного світосприйняття Г. Сковороди й Т. Шевченка, відзначає перегуки в культивуванні обома авторами антропологічного й аксіологічного дискурсів художньої творчості, християнських та загальнолюдських моральних вартостей, здатності особистості реалізувати свої природні здібності [Гурбанська, 2014]. М. Кисельов вказує на домінування у творах Т. Шевченка мотивів морального переживання, долі (екзистенції) конкретної людини, називаючи їх «протоекзистенціалістськими» [Кисельов, 2014, с. 35].

Ідеї екзистенціалізму виразно проступають і в доробку П. Куліша. На це, зокрема, вказують у своїх студіях Н. Михайловська

(1998), В. Горський (2001), Р. Мовчан (2009), Є. Нахлік (2007), В. Даренська (2010) та ін. За висновками Н. Михайловської, уся творчість П. Куліша просякнута екзистенційним світовідчуттям, що актуалізується в мотиві внутрішньої гармонії як панацеї від хаосу суспільної дійсності. Квінтесенцією екзистенційного філософування П. Куліша дослідниця називає сковородинівську «філософію серця», у світлі якої відбувається розуміння письменником духовності та національної самобутності українців, їхньої мови й культури, тобто того, що «заховано в серці» [Михайловська, 1998, с. 15], а, отже, благословенне Богом. Кордоцентричними візіями пройняті романтичні оповідання П. Куліша «Орися», «Искатели счастья», «Майор», вірші «Заспів», «Видіння», «Святиня», «Настуся» та ін., де роздуми автора піднесені на рівень осмислення онтологічних основ буття. Є. Нахлік вказує на безпосередність і спонтанність філософсько-екзистенційної лірики П. Куліша, яка «народжувалася під час відповідних філософських роздумів письменника, їх несподіваного для нього самого повороту, зумовленого еволюцією його філософського мислення [...] або певними зовнішніми подіями» [Нахлік, 2007, с. 233]. Наведені науковцем спостереження говорять про наближеність поета до екзистенційного типу митця, для якого характерним є апелювання до власного досвіду, внутрішніх переживань, породжених неспокоїною свідомістю як джерелом справжньої творчості–осаяння.

У контексті досліджуваної проблеми увагу привертає «хутірна філософія» П. Куліша («Листи з хутора», «Хутірна філософія і віддалена од світу поезія» та ін.), в ідеологемах якої прочитуються базові положення філософії існування. Розглядаючи людське буття в складному протистоянні внутрішнього і зовнішнього, природи і цивілізації, серця і розуму, людського і божественного, письменник пропонує шляхи «гармонізації цих протилежних первнів» [Нахлік, 2007, с. 26] через моральне очищення, Христову віру, духовність, культуру, освіту та ін. Задекларована в хутірній філософії ідея цілісної особистості наштовхує на аналогії з екзистенційним

концептом «буття-у-світі» як можливості проєктувати себе в майбутнє. У П. Куліша вона має яскраво виражене релігійне забарвлення. Небезпідставно В. Даренська вважає філософування автора «Чорної ради» витоками українського екзистенціалізму в його християнсько-релігійному варіанті. Саме у християнському екзистенціалізмі, як переконує дослідниця, лежить місток між традиційним народним світоглядом і модерною українською культурою, яка формувалася в ХІХ сторіччі й одним із творців якої був П. Куліш [Даренська, 2010, с. 114]. Важливо, що теоретизування П. Куліша стосувалися безпосередньо національного буття українців, тоді як Г. Сковорода здебільшого фокусував увагу на автономності людини як такої. Обидві концепції, взаємодоповнюючи, наснажували пошуки представників доби міжвоєнної, як-от: М. Хвильового, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Могілянського, М. Івченка, В. Петрова, П. Филиповича та ін., творчі зусилля яких були спрямовані на розбудову української культури в єдності індивідуального і загальнолюдського, національного і європейського.

Особливого значення в генезі екзистенційної проблематики української літератури набуває ранній модернізм, зокрема, декаданс як умонастрій доби. Він заактуалізував мотиви загибелі, втрати соціокультурних, а головне, моральних орієнтирів, запропонував нове розуміння краси, яка протиставлялася традиційним чеснотам. Науково-технічний прогрес, на який багато надій покладало ХІХ ст., не виправдав очікувань, а навпаки, став джерелом тривоги і страху. Позитивістський погляд на людину як на суто біологічний об'єкт виявився непридатним для розуміння складного феномену душі. На хвилі декадансу особливої популярності набули ідеї Ф. Ніцше. Філософ утверджував земні страждання, наголошуючи на їх внутрішній цінності для людини. Страждання оголюють людську екзистенцію найкраще. Аналізуючи праці німецького мислителя, Л. Вирембек слушно зазначає: «Шукати рай за межами цього світу – означає ігнорувати нашу екзистенційну конституцію: людина створена для того, щоб страждати й нести тяжкий тягар» [Wyrembeck,

2012]. Саме Ф. Ніцше передбачив трагічні тенденції ХХ ст., про що писав К. Ясперс у праці «Ніцше і християнство» («Nietzsch und das Chritentum»): «Жахаючу картину сучасного світу, яку всі з того часу невтомно повторюють, першим намалював Ніцше: катастрофа культури – освіта підмінюється порожнім знанням; духовна субстанціальність – всесвітнім лицедійством життя «не посправжньому»; нудьга приглушується наркотиками всіх видів і гострими відчуттями; усякий живий духовний паросток пригнічується галасом і гуркотом ілюзорного духу; усі говорять, але ніхто нікого не чує; усе розкладається в потоці слів; усе вибовкується й зраджується» [Ясперс, 1994, с. 114].

Як і вся Європа, Україна на межі ХІХ–ХХ століть перебувала під впливом кризи – політичної, військової, культурної, до якої додавалася і криза народницької ідеології. Давалася взнаки і внутрішня роздвоєність української інтелігенції, яка через відсутність державності і національної освіти як такої змушена була отримувати європейську або російську. Відбувався певний розкол свідомості, який підсилював невротичний дискурс українського модернізму, про що у праці «Невроз як феномен культури fin de siècle» писала С. Павличко [Павличко, 1999, с. 238–246]. За спостереженнями Р. Ткаченка, «занепадництво наприкінці ХІХ ст. було симптомом різкого, болісного відчуження духу і плоті, духу і душі. Внаслідок секуляризації людського буття та закономірного падіння ролі церкви, тягар духовної практики як необхідний компонент уявлень про належну організацію суспільства позначився безпосередньо на світському житті, започаткувавши масу колізій, що підривали саму вітальну основу» [Ткаченко, 2010, с. 29].

Разом із тим, саме кризові явища зламу століть стають джерелом культивування екзистенційних мотивів у художньо-літературній творчості. Література все частіше вдається до осмислення філософських проблем, відчутною стає психологізація, суб'єктивність оповіді, підсилені загальною схильністю до аналізу внутрішнього світу людини, її екзистенційних пошуків. Наше

письменство в цей час, як ніколи раніше, активно засвоює західноєвропейські віяння. Тісні контакти налагоджуються з польськими авторами, що пришвидшує входження новітніх явищ у культурний простір України [Див.: Ткачук, 2011; Сухомлинов, 2012 та ін.]. Цьому також сприяють відкриті виступи Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Чернявського, М. Вороного, де звучать заклики брати приклад із європейських авторів, вдаватися «до ширшого кола обсервації [...] різних сторін життя», залучати психологічні, філософські та соціальні теми [Коцюбинський, 1975, с. 280].

Важливо, що модернізація української літератури відбувалася невідривно від процесів ідентифікації української нації, у той час як у Британії поняття нового формувалося здебільшого в річищі протесту проти вікторіанських суспільно-ідеологічних норм, які обмежували свободу митця. Відповідно питання авторського вибору набуло в українських авторів більш драматичного, а то й трагічного забарвлення, зумовленого специфікою і соціального, і національного буття з відчутною перевагою національного компонента. Проблема збереження «рідної мови, культури, народу» стає для наших митців першочерговою, тоді як «більшість зарубіжних художників слова, що в зовсім інших умовах творили і розвивали національну літературу», її уникнули [Медицька, 2008, с. 208]. О. Шморгун справедливо висновує, що в ситуації «духовної та фізичної окупації Російською імперією актуальність творення особливого типу екзистенційного патріотизму зберігалася постійно, і зв'язок із традиціями романтизму часів Весни народів тут багато в чому був міцніший, ніж у Західній Європі» [Шморгун, 2015, с. 225].

Важливість національного аспекту, його єдності з розумінням творчості чітко аргументував у своїх працях Микола Євшан. Услід за апологетами «філософії життя», зокрема А. Шопенгауером, Дж. Раскіним, Ф. Ніцше, С. Пшибишевським та ін., український мислитель висунув ідею мистецтва як життя («всякий ідеал [...] мусить виходити тільки з життя, мусить звертатися до життя, кінцеву

свою ціль покладати в ньому» [Євшан, 1998, с. 14]). Але інтерпретує її невідривно від національного й естетичного, яке «мусить вийти з глибин людської душі» [Євшан, 1998, с. 53]. М. Євшан закликає до вдосконалення людини, розвитку її творчого потенціалу. У цих міркуваннях виразно простежується тенденція до поєднання «філософії життя» з «філософією серця», на перехресті яких, як стверджує Ю. Ковалів, і виник український модернізм як нова художня якість [Ковалів, 2013, с. 18]. Прояви такого симбіозу спостерігаємо в молодомузівців, хатян, творчості Ольги Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського та ін.

Яскравим зразком декадентського мистецтва, його ядром стає створене 1906 року у Львові угруповання «Молода муза», представники якого (П. Карманський, В. Пачовський, Б. Лепкий, М. Яцків, С. Твердохліб, О. Луцький та ін.), як і англійські прерафаеліти й естети, а також учасники європейських сецесійних рухів («Молода Польща», «Молода Німеччина», «Молода Бельгія» та ін.), на перше місце висувають суб'єктивний чинник у літературі. Ключовим гаслом об'єднання стає висловлена в статті «Молода муза» (1906) теза О. Луцького про те, що «творчість – це внутрішня потреба творця, тобто його екзистенція, яка і є джерелом внутрішніх видінь і інтуїцій» [Луцький, 1968, с. 57]. Подібно до своїх європейських однодумців, у центр власних творчих пошуків молодомузівці ставлять ірраціональний і незвіданий світ людської душі, який можна досягнути лише за допомогою інтуїції. Такий погляд суперечив панівним позитивістським доктринам того часу.

Правда, від критиків «старої школи» творчі ініціативи модерних авторів отримали не надто схвальні відгуки. Зокрема, у пресі виникла справжня дискусія щодо художньої вартості мистецтва *fin de siècle*. Одним із перших прокоментував ці процеси І. Франко. Він негативно висловлювався про декаданс («З галузі науки і літератури»), вважаючи занепадницькі настрої непродуктивними, водночас його власна збірка «Зів'яле листя» (1896) була написана саме в такій манері. Натхнений Гетевським Вертером, І. Франко змалював героя-

суїцидента, який страждає від нерозділеного кохання і переживає екзистенціали туги, смерті, самотності, страху тощо. М. Нестелеєв відзначає: «Не сприймаючи декадентів і будь-яке занепадництво у літературі, Каменярь у своїй збірці показує можливий життєвий шлях людини порубіжжя століть, що приймає смерть як єдино можливий варіант» [Нестелеєв, 2015, с. 190]. Утім, уже саме звернення І. Франка до проблеми самогубства було ознакою модерного мислення митця. Це засвідчують також його прозові твори «бориславського» і «тюремного» циклів, в яких досвід переживання смерті стає для героїв важливим етапом на шляху самопізнання [Див: Водяна, 2008; Капленко, 2014]. Показовим у цьому сенсі є доробок В. Стефаника, В. Винниченка, Б. Лепкого, П. Карманського, М. Яцківа, а серед британців – Дж. Конрада, Т. Гарді, О. Вайльда та ін., де суїцидальний дискурс розгортається у площині актуалізації глобальних питань сутності буття, художнього осмислення «дезадаптації суспільства до складних соціальних, економічних і психологічних умов» [Панова, 2016, с. 355].

Крім стильового й тематичного новаторства, письменники цього періоду активно експериментують із формою творів. З-під пера українських митців виходять численні образки, акварельки, шкіци, етюди, новели. Саме малі епічні форми дозволяли якнайкраще фіксувати уривчастість внутрішніх переживань та екзистенційних станів, що стали популярним предметом зображення. У гостропсихологічній прозі В. Стефаника «мужики» нагадують Сізіфа А. Камю, який, попри свою важку ношу, все ж робить вибір і тягне її на гору. Такими є Іван Дідух із «Камінного хреста» чи Гриць Летючий з новели «Новина»: опинившись у ворожому світі, на самоті зі своїми злиднями, Гриць знаходить лише один вихід – убивство власної дитини. Але, усвідомлюючи всю відповідальність за скоєне, сам іде до поліції.

Творчість В. Стефаника справедливо характеризують як експресіоністську. А втім, у його творах частіше виявляється взаємопоєднання ознак різних течій модернізму. Л. Андреев зазначав,



що в цьому «полягає та складність, на яку наштовхується в багатьох конкретних випадках визначення методу. Нерідко імпресіоністичний твір виявляється близьким до реалізму чи натуралізму, подекуди межує із символізмом, експресіонізмом, зливається з “неоромантизмом”» [Андреев, 2005, с. 67–68]. Разом із тим, наявність експресіоністичних рис лише підсилює екзистенційне звучання творів В. Стефаніка. У статті «Екзистенціалізм і ми» В. Петров вважає експресіонізм і екзистенціалізм послідовними ланками «одного й того самого ряду», а саме «творення антинатуралістичного мистецтва й антинатуралістичної естетики» [Петров, 2013, т. 2, с. 883]. На спорідненість експресіонізму та екзистенціалізму вказує і В. Трещев. Науковець, зокрема, зауважує, що ще задовго до визначення К. Ясперсом межових ситуацій вони «стали місцем перебування персонажів експресіоністських творів» [Трещев, 2008, с. 35]. Отже, активне культивування експресіоністичної естетики такими письменниками, як М. Яцків, В. Пачовський, В. Стефанік, В. Винниченко, М. Коцюбинський, Марко Черемшина, Б. Лепкий та ін., засвідчує органічність входження екзистенційності як способу мислення і стильової тенденції.

Ще один український модерніст, М. Коцюбинський, увиразнював екзистенційні стани персонажів своїх новел за допомогою пейзажів. Імпресіоністична новела «Intermezzo» вповні дає відчутти втомленість ліричного героя, що, намагаючись утекти від світу, ховається на лоні природи в селі. Саме на самоті він віднаходить себе, рятуючись від внутрішньої особистої і творчої кризи. Екзистенціали смерті й страху стають ключовими в таких новелах М. Коцюбинського, як «Цвіт яблуні», «Хо», «Що записано в книгу життя» та ін. Часто оповідь в його текстах ведеться від першої особи, щоб у такий спосіб своєрідний внутрішній монолог увиразнив стан екзистенційної кризи персонажа.

Екзистенційну складову дослідники відзначають і у творчості Лесі Українки (О. Забужко (1989), Й. Харада (2005), А. Бичко (2000), І. Бетко (2001), Л. Скупейко (2001), Л. Демська-Будзуляк (2009),

О. Шморгун (2010), О. Онуфрієнко (2015) та ін.). Трагічні мотиви самотності й кохання є чи не провідними у спадщині письменниці. Показовою є драматична поема «Одержима», яку мисткиня писала біля ліжка помираючого С. Мержинського, що їй допомогло їй пережити біль втрати коханої людини. І справді, поема розкриває вселенську потугу любові, яка зцілює і воскрешає. Але не меншого значення тут набуває тема самотності, яка є особистісним переживанням героїв, формою їх екзистенції. Самотнім залишається Месія, одинокою є і Одержима, чию любов він не може прийняти. На думку А. Бичко, Леся Українка проголошує свій спосіб боротьби, що полягає «у відстоюванні любові, яка є єдиним шляхом до переборення нездоланної екзистенційної самотності» [Бичко, 2000, с. 52].

Як вище зазначалось, неабиякий вплив на становлення нової модерністської естетики в українській літературі здійснив Ф. Ніцше. Т. Гундорова називає його новим «батьком» нашого письменства, що прийшов на зміну Т. Шевченку [Гундорова, 2009, с. 151]. Ніцшеанська надлюдина захопила свідомість багатьох українських митців, які шукали свободи творчості. Окрім того, філософія німецького мислителя збагатила літературу новим розумінням трагічного і небуття, страждання і самотності – тих екзистенціальних станів, які відкривають внутрішні ресурси людини.

Однією з найвідданіших апологеток Ф. Ніцше стала Ольга Кобилянська. Це відзначали ще сучасники письменниці, зокрема Леся Українка, С. Єфремов та ін. У своїй неоромантичній повісті «Царівна» письменниця не раз цитує німецького філософа, часто в оригіналі. Власне, доробок Ольги Кобилянської, як і Дороті Річардсон у Британії, став початком фемінізації прози й пошуку гендерної ідентичності героїні-жінки, однак, на відміну від творів англійської письменниці, феміністичне й модерністське в текстах О. Кобилянської невіддільні від національного. Її героїні – аристократки духу, тонкі артистичні натури, здатні досягнути екзистенційний дар жити не «в слід за другими». Наталка в повісті

«Царівна» прагне свободи особистої і жіночої, і ця свобода асоціюється в неї з ніцшеанським «полуднем» людини й людства. Завдяки цьому відбувається становлення героїні, усвідомлення нею власної самості.

Не минуло зацікавлення ніцшеанством і В. Винниченка, який навіть узявся за переклад трактату «Так промовляв Заратустра». Дослідник творчості В. Винниченка Володимир Панченко відзначає симбіоз ніцшеанства та соціалізму у творах письменника: «бунт антисоціаліста Ф. Ніцше проти умовностей, догм, філістерства, покори цілком відповідав мріям соціаліста В. Винниченка про революційне перетворення життя. Заратустра Фрідріха Ніцше прокладав дорогу “новій людині” Володимира Винниченка. Соціалістичні ідеї парадоксальним чином поєдналися в українського письменника з ніцшеанськими» [Панченко, 1998]. Утім, у 1920-х роках, позначених відносним лібералізмом, ця тенденція в українському письменстві стає доволі поширеною. У ній знаходить вираження підсвідоме прагнення українських письменників «олюднити» стереотипний образ «нової людини» соціалістичного взірця, наділити його живими емоціями, внутрішніми переживаннями, як, до прикладу, у романах «Честь» М. Могілянського, «Недуга» Є. Плужника, «Вальдшнепи» М. Хвильового, «Чорний ангел» О. Слісаренка та ін. З другого боку, вказану тенденцію можна розцінювати як бажання «пристосувати» європейські теорії до «практичних потреб революції» [Історія укр. л-ри, 1998, с. 50], ідеї якої заповнили свідомість письменників.

Власне революція й події, які за нею слідували, стали у 1920-х роках лейтмотивом українського культурного життя, надавши йому відчутного авангардного звучання. Загалом тогочасні соціокультурні процеси в Україні співзвучні з тими, які переживала Великобританія у передвоєнне десятиліття кардинальних змін у людській свідомості. І там, і там вони супроводжувалися підйомом активності літературно-мистецького життя, поживавленням освітньої та видавничої діяльності, виникненням авангардистських рухів, розвитком

урбаністичної культури, створенням великої кількості мистецьких угруповань, загальною емансипацією та лібералізацією суспільного життя тощо. Подібно до того, як футуристична молодь у 1913 році відхрещувалася від «Блумсбері» й імпресіонізму, так українські діячі заперечували свій зв'язок із модерністами, зокрема символістами й «хатянами». Суттєва різниця полягала в тому, що в Англії новітні явища наснажувались ідеєю свободи самовираження, а в нас – соціалістичної розбудови, яка при цьому мислилася невідривно від національного поступу. За спостереженнями С. Павличко, в Україні формується специфічна ситуація, коли «тенденція до модернізації культурного життя» існує «з паралельною тенденцією до його підпорядкування ідеології» [Павличко, 1999, с. 170]. Поступове домінування більшовицького компонента в цій химерній парадигмі призводить до нівелювання, а відтак і знищення національної складової. Перемога більшовиків, замість очікуваної свободи й поступу, приносить заборони, утиски й репресії, породжуючи хвилю розчарувань і песимістичних настроїв у середовищі творчої інтелігенції.

Аналогічні емоції переживали після війни й британські інтелектуали, яким відкрився увесь жах цивілізованого світу, його чужість і ворожість. Однак, на відміну від них, українські автори не мали змоги писати про це відверто, а «змушені були ховатися за масками, автокоментарями, спрямовувати критиків в інший бік, захищати філософію своїх творів за яскравою інтригою й любовними сюжетами» [Павличко, 1999, с. 230]. Не можна не погодитися з висновками О. Полюхович, що екзистенційний дискурс в українській літературі «виникає з досвіду мовчання, неможливості діалогу» [Полюхович, 2015, с. 16]. Прикладом є психологічна, філософсько-інтелектуальна проза М. Хвильового, А. Головка, В. Підмогильного, П. Панча, В. Петрова, М. Івченка, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, А. Любченка, М. Могілянського як своєрідна ілюстрація питань без відповідей, що залишилися після революції.

Власні смисложиттєві орієнтири українські прозаїки втілюють в образах героїв, які є радше символами, носіями ідей, аніж повнокровними характерами. Переживаючи внутрішню роздвоєність, персонажі прагнуть знайти точку опертя, і шукають її в собі, у своїй свідомості. Такими є Остап Шаптала, Пащенко, Городовський, Вигорський, Льова Роттер у В. Підмогильного, Сквирський в Є. Плужника, Михайло Варецький, Зина, Іполіт Михайлович у В. Петрова-Домонтовича, Б'янка, Анарх, Дмитрій Карамазов у М. Хвильового та ін. Як і герої творів британських письменників, до прикладу Стівен Дедал Дж. Джойса, Руперт Біркін і Олівер Мелорз Д. Г. Лоуренса, Джон Дикун і Девід Гельмгольц О. Гакслі та ін., вони платять за своє прозріння самотністю, опиняючись у статусі «зайвих» людей. Усвідомлення власної закинутості породжує екзистенційні стани нудьги, смерті, тривоги, відчаю, страху тощо, які стають атрибутами їхнього буття-у-світі. Світ тоді втрачає таємничість і відкривається у своїй справжності й неприхованій сутності. На противагу англійським втраченим і зневіреним героям, українські «зайві люди» були наснажені ідеєю революційних перетворень, тож, попри визнання марності зусиль, плекали надію на відродження української державності, а власну свободу розглядали невіддільно від ідеї вільної й незалежної України. Таким чином, їхнє буття-у-світі характеризує модус буття-для-інших, а, отже, проектування себе в майбутнє.

Особливе місце тут належить представникам угруповання «ВАПЛІТЕ» (1925–1928), творчість яких «найбільшою мірою втілила духовні пошуки людини нового часу в їх узагальнено-концептуальній сутності» [Кавун, 2014, с. 101]. Показовою є різножанрова проза М. Хвильового («Я (Романтика)», «Сентиментальна історія», «Вальдшнепи»), О. Слісаренка («Чорний ангел»), А. Любченка («Вертеп»), Ю. Яновського («Майстер корабля»), І. Дніпровського («Заради неї», «Долина угрів», «Фаланга») та ін., де особисте переплітається з національним, відчай зі сподіваннями. Така парадигма актуалізується в особливій формі умовно-утопічної

дійсності, що передбачає багатозначність, філософічність текстів, але водночас і чуттєвість персонажів, корелюючи зі сковородинівською філософією серця.

Своєрідним екзистенційним прозрінням можна вважати новелу М. Хвильового «Я (Романтика)». Український філософ М. Попович називає твір «анатомічним розкладом власної душі на складові частини», вважаючи героїв новели «різними “кінцями душі” одного й того самого романтичного “Я”» [Попович, 1998, с. 604]. Новела М. Хвильового присвячена згаданому «Цвітові яблуні» М. Коцюбинського, що вказує на спорідненість екзистенційної ситуації смерті та її переживання героями: розпад власного «я» на п'ять різних особистостей у протагоніста М. Хвильового і роздвоєння між батьком і митцем у М. Коцюбинського. При цьому в новелі М. Хвильового головний герой переживає те, що з погляду екзистенціалізму страшніше за фізичну смерть, – вбиваючи рідну матір, переживає смерть духовну і душевну. Свій екзистенційний вибір він робить на користь омріяної «загірної комуни», в якій ні дух, ні душа не є вартісними.

Зрозуміло, що в цей період карколомних змін, революцій і громадянських воєн, соціальних і політичних новацій, запроваджених новою «червоною» владою, посилюється відчуття абсурдності. Його гостро сприйняли В. Підмогильний («Остап Шаптала», «Повість без назви»), М. Хвильовий («Санаторійна зона», «Іван Іванович»), Т. Осьмачка («Ротонда душогубців»), Б. Антоненко-Давидович (цикл «Сибірські новели», повість «Смерть») та ін. Зокрема, Б. Антоненко-Давидович аналізує поведінку персонажів у межовій ситуації, де вони мусять зробити вибір, як, до прикладу, Микола Семенець із новели «Чистка». Доля звинуваченого в контрреволюційній діяльності бухгалтера віддзеркалює жорстоку абсурдність радянської судової системи. Не маючи змоги йти проти наклепу, не підтриманий жодним із колишніх товаришів, ба більше, відчужений від них, нічим особливо не примітний представник «соціального прошарку» Микола Степанович кидає виклик системі, обираючи бути чесним із собою до

кінця. Абсурдність обставин увиразнюється думкою героя, що хоча б у в'язниці він нарешті досхочу наїється, що не міг собі дозволити на волі через маленьку зарплатню.

Екзистенційно насиченою є і мала проза В. Підмогильного. В оповіданнях «Син», «Проблема хліба», «Собака», розкриваючи тему виживання людини в умовах голоду, автор порушує екзистенційні питання на кшталт тих, які озвучували письменники, що пройшли горнило війни (О. Турянський, М. Ірчан, Ю. Шкрумеляк та ін.): що переможе в людині на межі життя і смерті – тваринне чи людське? Глибоким проникненням у сенс людського буття позначені й великі епічні твори В. Підмогильного «Остап Шаптала», «Повість без назви», «Місто», «Невеличка драма», де виразно простежуються елементи екзистенціалістської естетики. Дослідники (В. Шевчук, В. Мельник, О. Галета та ін.) відзначають наближеність структури великої прози В. Підмогильного до сартрівської та камюсівської наративних моделей, в основі яких – принцип децентрації оповіді, її розщеплення на окремі фрагменти. Зображення одних і тих самих подій в різних проєкціях, із позицій різних персонажів давало змогу письменнику простежити процес перетворення приватності на те, що «належить не окремій одиниці, а кожному зосібна» [Галета, 2003, с. 13], а, отже, на перше місце в його творах виходить людина, яка переживає світ у собі та себе у світі. Показовим є роман «Місто» В. Підмогильного, у центрі якого – проблеми становлення людини (Степана Радченка) в умовах урбанізації та пошуку нової міської ідентичності. На цьому важкому шляху перед героєм не раз постають складні питання морального вибору, і не завжди Степан обирає правильний (моральний) шлях. А проте письменник не осуджує свого персонажа, а насамперед змальовує процес формування його характеру та здатності брати на себе відповідальність за власні вчинки.

Подібне «відсторонення» автора у творах англійських письменників, апробоване ще Дж. Конрадом у прийомі «кута зору», спостерігаємо також у романах «Місіс Деллоуей» («Mrs. Dalloway»),

«На маяк» («To the Lighthouse») Вірджинії Вулф, в «Уліссі» («Ulysses») Дж. Джойса, «Танку блазнів» («Antic Hay»), «Контрапункті» («Point Counter Point») О. Гакслі, «Місяці і мідяках» («The Moon and Sixpence») і «Театрі» («Theatre») В. С. Моема, «Подорожі в Індію» («A Passage to India») Е. Форстера та ін. Це вкотре доводить висловлену раніше тезу щодо формування екзистенціалістської парадигми ще до виходу у світ «Нудоти» («La Nausse», 1938) Ж.-П. Сартра і «Стороннього» («L'Etrange», 1942) А. Камю, які вважаються класичними взірцями літературного екзистенціалізму. Водночас успішне освоєння українськими письменниками 1920–1930-х років буттєвої проблематики окреслює і новий етап національної традиції літературної екзистенціальності, і підтверджує синхронність у розвитку української філософсько-інтелектуальної прози із західноєвропейською.

У світлі екзистенційності увагу привертають українські твори воєнної тематики: «Поза межами болю» (1917, опубл. 1921) О. Турянського; «Шпигун», «Австрійський герой» (1922) Д. Макогона; «Непоборні» (1926) Катрі Гриневичевої; «Карпатська ніч» (1924) М. Ірчана, «Фаланга» (1931) І. Дніпровського; «Записки полоненого (Пригоди і вражіння учасника першої світової війни)» (1931) О. Кобця та ін. І хоча тема Першої світової війни в українському культурно-мистецькому просторі не посіла настільки важливе місце, як у британському (про це детальніше мова піде у 3.3), однак особистий драматичний досвід письменників – свідків і учасників війни – спонукав їх до не менш глибокого і трагічного переосмислення пережитого й побаченого. До того ж, проза українських авторів у порівнянні з європейськими взірцями, позначена відчутною експресивністю та нервовою загостреністю. Особливо виразно ця тенденція проступає у творах західноукраїнських письменників О. Турянського, М. Ірчана, Д. Макогона, О. Кобця та ін., які, окрім картин власне війни, показали й нелюдські умови перебування галичан і буковинців в австро-угорському війську. Кинуті у вир чужої війни, солдати-українці були



позбавлені навіть можливості гідно загинути. У порівнянні з жахіттям, яке довелось пережити героям повістей О. Турянського («По́за межами болю») і М. Ірчана («Карпатська ніч»), фронтове життя англійців Джорджа Вінтерборна («Смерть героя» («Death of a Hero»)) Р. Олдінгтона чи Крістофера Тетьєнса («Кінець параду» («Parade's End»)) Ф. М. Форда не обтяжене трагічністю подвійного – воєнного й національного – тягаря. Усе ж, попри різницю, очевидною є спорідненість хронотопу війни у творах українських і британських письменників, особливо в площині зосередженості авторів на людській свідомості, яка перебуває в екзистенційній ситуації на межі життя і смерті. Світ в уявленні персонажів їхніх творів втрачає свою первозданну сутність і логічність, а поняття здорового глузду і божевілля, людського і тваринного, добра і зла набувають протилежних конотацій, спонукуючи до переосмислення традиційних гуманістичних вартостей.

Закономірно, що практично в усіх названих творах фактаж зазвичай відступає на другий план, натомість домінує суб'єктивне сприйняття персонажів, а відтворення їхніх внутрішніх монологів, де мрії переплітаються зі спогадами, переважає над зображенням вчинків. Нерідко свідомість героїв, наприклад, у повісті «По́за межами болю» О. Турянського, «Карпатській ночі» М. Ірчана чи романі «Смерть героя» Р. Олдінгтона, занурюється у витворену власною уявою реальність, що допомагає пережити нестерпні муки голоду й холоду, а іноді і страх смерті. Польська дослідниця Д. Корвін-Пйотровська стверджує, що «опис у модерністичних творах став не таким зв'язним, адже він ґрунтувався на миттєвому, короткочасному враженні й не мав на меті цілісної розвинутої презентації чи характеристики героя» [Корвін-Пйотровська, 2009, с. 27], однак саме такі стилістичні прийоми якнайкраще виразнювали внутрішній стан персонажів в екзистенційній ситуації буття на порозі смерті.

На тлі відчутних соціокультурних змін в Україні гучнішими стають жіночі голоси в літературі, оприявнюючи ще один компонент

екзистенційних мотивів – гендерний, де жінка має не просто зрозуміти себе, але й зуміти заявити про своє право екзистенційного вибору. Феміністичні традиції, започатковані ще Марком Вовчком, Оленою Пчілкою, Наталією Кобринською, Ольгою Кобилянською, Лесею Українкою та ін., успішно продовжують у період міжвоєнтя Наталя Забіла, Олександра Свекла, Докія Гуменна, Варвара Чередниченко, Марія Романівська та ін. Особливою активністю жіноча література позначена на землях Західної України, яка була розділена між Польщею та Румунією, тож питання свободи вибору жінки однаково зачіпало проблеми і гендерної, і національної ідентичностей. У творчому доробку Дарії Віконської, Ірини Вільде, Катрі Гриневичевої, Олени Кисілевської, Наталени Королевої, Софії Яблонської, Уляни Кравченко та ін. мотиви переживання свого простору як чужого, туга за рідною домівкою зумовлюють особливу форму світоглядно-естетичного кордоцентризму, у світлі якого відбувається осмислення і власного шляху в літературі, і розуміння себе як жінки. Показовою є назва збірки оповідань Ірини Вільде «Химерне серце» (1936), у центрі якої – таємничий і мерехтливий «малий світик» жіночого серця. І саме через його опанування, як вважає Ірина Вільде, можливе досягнення «великих проблем людського життя» [Вільде, 2007, с. 14]. «Серце» для української авторки, як і світ «власної кімнати» для Вірджинії Вулф, – це внутрішнє «я» жінки-письменниці, розуміння якого допомагає здобути незалежність, вибороти право на власне місце у сформованому на традиційно-патріархальних підвалинах просторі чоловічої літератури.

На кінець 1920-х років інтелектуально-філософський компонент в українській літературі все більше витісняється масовим продуктом соціалістичного взірця, де не могло бути місця страху, відчаю чи тривозі. Спроба М. Хвильового зорієнтувати українське письменство на Європу зазнає поразки: «закриття» інтелектуальних кордонів разом із втратою свободи самовиявлення перетворює творчі пориви письменників на діяльність, а їхні твори на складник державної ідеології, рупор візій комуністичного майбутнього.

Більш успішною виявилась творча практика діаспорних письменників – учасників Мистецького Українського Руху (МУР). На відміну від митців материкової України, які опанували філософію існування на інтуїтивному рівні, Ю. Косач, І. Багрянний, Т. Осьмачка, В. Петров-Домонтович та ін., перебуваючи в європейському культурно-мистецькому середовищі, свідомо орієнтувалися на французьку екзистенціалістську естетику. На жаль, твори письменників-емігрантів, як і філософсько-інтелектуальна проза представників «розстріляного Відродження», повноцінно ввійшли до нашого літературного спадку лише в роки незалежності України. Їхнє ґрунтовне вивчення – пріоритетне завдання сучасних науковців, які наголошують на ролі літературного екзистенціалізму доби міжвоєнної як самодостатнього явища.

Таким чином, діахронічний зріз української літератури з погляду побутування екзистенціалістської проблематики уможливорює висновки про екзистенційність як сутнісний компонент художньо-естетичного мислення наших письменників. Уперше теоретично обґрунтована у працях Г. Сковороди, філософія людського існування знайшла творчу імплементацію в літературі романтизму, набула розвитку в художніх явищах раннього, а потім і зрілого (високого) модернізму. Літературна екзистенція стала частиною мистецького оприявлення специфіки національного інтуїтивно-чуттєвого осмислення дійсності. Важливим кроком на шляху художнього освоєння екзистенційності стала філософсько-інтелектуальна проза 1920-х років, де були актуалізовані тривожні настрої інтелектуальної еліти, спровоковані ситуацією пореволюційної дійсності.

## **2.2. Модуси художньої екзистенційності в літературі Британії**

Художній дискурс екзистенційності в британській, як і в українській, літературі має давню традицію. Зображення внутрішнього світу героя, його переживань у поєднанні з роздумами про сутність людського буття спостерігаємо в англосаксонських

елегіях («Мандрівник» («The Wanderer»), «Моряк» («The Seafarer»), «Плач дружини» («The Wife's Lament»), «Послання чоловіка» («The Husband's Message»)), давньоанглійських релігійних поемах Кедмона («Даниїл» («Daniel»), «Христос і Сатана» («Crist and Satan»)), Сіневулфа («Долі апостолів» («The Fates of Apostles»), «Єлена» («Elena»), «Юліана» («Juliana»)), пізніше – у лицарських романах, середньовічних «Видіннях про Петра-орача» («The Visions of Pierce Plowman») В. Ленгленда, творах Дж. Чосера та ін. У фокусі уваги авторів – екзистенціали самотності, туги, смерті, відчаю тощо, які стають маркерами душевного стану персонажів у межових ситуаціях.

Започаткована в середньовічній літературі екзистенційна тематика знаходить продовження у творах доби Відродження, особливо в період кризи гуманістичної ідеології наприкінці XVI – початку XVII ст., коли зароджуються барокові тенденції. У світлі нового умонастрою світ втрачав попередню цілісність, його закони та істини сприймалися відносними, хиткими й незрозумілими. Індивід, загублений у хаосі буття, опинявся перед складним вибором між духовним і матеріальним, небесним і земним, Божественним і суцим. Найбільш тонко тривожні настрої межі століть зуміли вловити й передати у своїх творах Джон Лілі, Томас Кід, Крістофер Марло, Вільям Шекспір, Джон Донн, поети-метафізики та ін. Провідне місце в цій когорті належить В. Шекспіру, трагедії якого наповнені відчутним екзистенційним звучанням, про що не раз писали дослідники-шекспірознавці. Зокрема, В. Кауфман («Від Шекспіра до екзистенціалізму: оригінальне дослідження» – «From Shakespeare to existentialism: An Original Study», 1959), Дж. Керол Оутс («Сутність і екзистенція в «Троїлі та Крисеїді» Шекспіра» – «Essence and Existence in Shakespeare's Troilus and Cressida», 1967), М. Френк («Екзистенціальні комедії Шекспіра» – «Shakespeare's Existential Comedy», 1974), С. Палфрі («Макбет і К'єркегор» – «Macbeth and Kierkegaard», 2004), А. Ансарі («Екзистенціальна драматургія Вільяма Шекспіра» – «The Existential Dramaturgy of William Shakespeare», 2010), Ш. Кейс («Шекспірівський екзистенціалізм» –

«Shakespeare's Existentialism», 2012). А. Госсейн («Вплив екзистенціалізму на Шекспірівського Гамлета» – «The Impact of Existentialism in Shakespeare's Hamlet», 2015) та ін., у працях яких простежено суголосність порушених В. Шекспіром проблем з основними положеннями екзистенціалізму

Так, В. Кауфман виокремлює два основні екзистенціальні аспекти творчості англійського драматурга: екзистенціальну структуру характерів та екзистенціальне світобачення. Останнє ґрунтується на думці, що немає жодного метафізичного пояснення існуванню людини. У цьому сенсі вчений називає В. Шекспіра великим попередником Ф. Ніцше: обидва вважали людину закинутою в життя, яке закінчується смертю [Kaufmann, 1980].

З-поміж шекспірівських драм особливий інтерес у науковців викликає трагедія «Гамлет» («Hamlet»). Саме в ній В. Шекспір подарував світові монолог, який можна назвати класичним зразком переживання екзистенційної кризи, об'єктивованої відомою фразою «to be or not to be». Увагу привертають міркування російського дослідника І. Гаріна, який називає Гамлета екзистенціалістом – людиною, «що бачить світ “очима душі”, зсередини, вловлює зв'язок речей, розуміє сенс існування» [Гарин, 1994]. На переконання літературознавця, Гамлет – це і є екзистенція як «нерозв'язаність буття, абсурд світу, відправний пункт людського відчуження» [Гарин, 1994]. А. Госсейн, своєю чергою, наголошує на «екзистенціальній енергії, що пульсує у трагедіях» В. Шекспіра [Hossain, 2015, p. 4]. У цілому, дослідники здебільшого фокусують увагу на трагедійному доробку англійського класика, що цілком виправдано з огляду на специфіку жанру, адже сутність трагедії близька до таких базових екзистенціалів, як страх, смерть, самотність, абсурд тощо.

У своїх творах В. Шекспір порушив чимало екзистенційних питань, навколо вирішення яких фокусувались художні пошуки письменників наступних поколінь. Зосібно, це стало актуальним для митців, що, як і В. Шекспір, творили в часи зміни художньої-естетичної і світоглядної парадигм, спровокованих кризою, але тепер

уже просвітницької ідеології. Мова про письменників-сентименталістів і особливо – романтиків. Так, типовий романтичний герой – це бунтівник, а бунт – одна з центральних категорій філософа-екзистенціаліста А. Камю. Естетиці романтизму, як і екзистенціалізму, властивий суб'єктивізм, антропоцентризм, акцентуація на дисгармонії буття, аналіз роздвоєної свідомості тощо. Звичайно, наведені паралелі є дещо схематичними. І як не можна плутати екзистенціалістське (пов'язане з екзистенціалізмом) та екзистенційне (пов'язане з питаннями існування), так само не можна ставити знак рівності між основними положеннями екзистенціалізму та романтичною ідеологією й естетикою. Проведення подібних аналогій вважаємо виправданими лише для з'ясування точок перетину та витоків екзистенційної проблематики в англійській літературній традиції.

Англійський романтизм виріс на ґрунті сентименталізму з його одухотворенням природи, меланхолійними настроями та схильністю до містифікацій. Екзистенційне зіткнення людини зі смертю особливого увиразнення набуває в так званій цвинтарній поезії, яскравими взірцями якої є «Нічні вірші про смерть» («A Night-Piece on Death») Т. Парнелла, «Могила» («The Grave») Р. Блера, «Скарга, або Нічні роздуми» («The Complaint: or Night Thoughts») Е. Юнга, «Елегія, написана на сільському цвинтарі» («Elegy Written in a Country Churchyard») Т. Грея та ін. Топос кладовища стає місцем роздумів ліричного суб'єкта, спосіб мислення якого відрізняється від менторних сентенцій раціоналістів. Смерть розуміється ним як невідворотність, але, на відміну від її тлумачення в екзистенціалізмі, викликає не тривогу, а надію, вдячність за можливість нового життя. Разом із тим, християнське світовідчуття поетів-сентименталістів перегукується з ідеями релігійних екзистенцфілософів, а саме С. К'єркегора, К. Ясперса, Г. Марселя та ін., які писали про вічність екзистенції, її вихід за межі фізичного буття шляхом осмислення безкінечного. У цьому сенсі англійські романтики сповідують ту ж ідею, що й українські.

У контексті британського сентименталізму не можна не згадати ім'я Лоренса Стерна, завдяки творчості якого слово «sentimental» увійшло в мистецький вжиток і згодом стало позначенням нового, відмінного від орієнтованого на раціоналістичну теорію Просвітництва, літературного напрямку. У романах «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» («Life and Opinions of Tristram Shandy», 1767) та «Сентиментальна подорож Францією та Італією» («Sentimental Journey Through France and Italy», 1768) Л. Стерн уперше в центрі оповіді ставить не зовнішні події, а їхнє відображення у свідомості персонажів. До того ж, фіксуючи у своїх творах «перебіг емоцій, почуттів і роздумів», він наповнює «переживання пристрасті фізіологічним змістом» [Чик, 2008, с. 9–10], що пізніше набуде свого розвитку в англійському модерністському романі Дж. Джойса, Вірджинії Вулф, Д. Г. Лоуренса та ін. як тяжіння до моделювання дійсності в єдності об'єктивного і суб'єктивного, тіла і духу. Така тенденція сентименталістської літератури, своєю чергою, перегукується з феноменологічною концепцією екзистенціалістів, зокрема тезами М. Мерло-Понті, який у працях «Феноменологія сприйняття» («La Phénoménologie de la perception», 1945), «Око і дух» («L'œil et l'esprit», 1960) акцентує на тілесності екзистенції.

З новою силою питання екзистенції актуалізуються в добу романтизму, наступнику сентименталізму. Як уже було відзначено, новий напрям став вираженням революційних зрушень, які змінили свідомість багатьох британців, наповнюючи її катастрофічними візіями чи, як визначає М. Абрамс, «апокаліптичними очікуваннями» [Abrams, 1927]. Письменники, переживаючи складні катаклізми часу, зосереджуються на картинах природи, внутрішніх переживаннях окремого індивіда, протиставляючи їх революціям, війнам, індустріалізації тощо. Так, поети-лейкісти «ховаються» від світу в озерному (і в буквальному, і в метафоричному сенсах) краї, отримуючи власний трансцендентний досвід, що сублімується в трагічно-екзистенційній тональності їхніх поезій, як-от: «Нас семеро» («We are seven»), «Люсі Грей» («Lucy Gray»), «Зруйнований котедж»

(«A Ruined Cottage»), «Прелюдія» («The Prelude») В. Вордсворта; «Поема про старого моряка» («The Rime of the Ancient Mariner»), «Крістабель» («Christabel»), «Кубла Хан» («Kubla Khan») С. Колріджа та ін.

Співзвучність з екзистенційними ідеями простежується також у творчості представників так званої молодшої генерації англійських романтиків: у мотивах «світової скорботи» і гордого індивідуалізму Дж. Г. Байрона, тираноборства і пантеїстичного пошуку світової гармонії П.-Б. Шеллі, у концепті вічної краси Дж. Кітса. Кожен із них знаходив власну форму протистояння зі світом, а подекуди і втечі від нього. Саме тому А. М. Йохем називає англійських поетів-романтиків насамперед ескапістами [Див.: Jochem, 1941]. Така особливість у цілому характеризує романтичний світогляд. Її спостерігаємо і в українських романтиків Є. Гребінки, М. Петренка, Я. Щоголева, М. Маркевича, В. Забіли та ін. Цікаво, що трансценденталізм як американське відгалуження романтизму теж має чимало спільного з екзистенційністю, що є, власне, компонентом трансцендентального світовідчуття. Пошук Бога в природі і себе в Богові, індивідуалізм Р. В. Емерсона, який в есе «Довіра до себе» («Self-Reliance», 1841) проголошував, що кожна людина має йти власним шляхом і чинити так, як диктує власне сумління – усе це нагадує проголошену екзистенціалістами століття потому тезу про відповідальність за власний вибір.

Психологізм, увага до внутрішнього світу людини характеризують прозу Джейн Остен, перед витонченою манерою якої схилилася Вірджинія Вулф, відзначаючи вміння авторки передати найтонші нюанси людської душі. Започатковані Дж. Остен тенденції знаходять продовження у прозі Шарлотти, Емілі та Анни Бронте, Елізабет Гаскелл, Джордж Еліот – письменниць, які своєю творчістю закладали основи британської феміністичної літератури, що набуде розгортання в модерністському дискурсі ХХ століття у доробку Вірджинії Вулф, Мод Каннінгтон, Дороті Річардсон, Мей Сінклер та ін.



В останнє десятиліття XIX століття у британському мистецтві формуються модерні тенденції, підживлені ідеєю вичерпності попередньої культури та необхідності її ревізії. М. Бредбері, констатує повільні, але неухильні зміни в літературі цього періоду, називає низку чинників їхньої появи. Дослідник виокремлює соціальні (зростання міського населення, технологічні зміни, розвиток освіти, розширення сфери дозвілля, збільшення особистих статків), інтелектуальні (занепад релігійної теології, прогресивного світогляду, розвиток науки і світських філософій, поява більш матеріального уявлення про світ), психологічні (зміна уявлень про природу людини, гендерні відносини, усвідомлення значимості особистого досвіду індивіда) і власне літературні (відмирання вікторіанського великого роману, розбудова літературного ринку, розвиток книготоргівлі) [Бредбері, 2011, с. 21]. Таким чином, М. Бредбері акцентує на кардинальних світоглядних зрушеннях, у проєкції яких відчутних трансформацій зазнало онтологічне питання розуміння світу та місця людини в ньому.

Закономірно, що саме митці, відчувши занепад вікторіанських імперативів, розпочали процес руйнування поширеної в XIX ст. ідеї британського процвітання і благополуччя. Ініціатива тут належить об'єднанню прерафаелітів, представники якого (Г. Гант, Д. Е. Міллес, Д. Г. Росетті, В. М. Росетті, Дж. Коллінсон та ін.) зосередилися на пошуках правди й краси як альтернативи ворожому світу, а головним поціновувачем прекрасного оголосили митця. Естетичні новації руху, систематизовані й викладені у працях Дж. Раскіна «Прерафаелітизм» («Pre-Raphaelitism», 1852), «Сучасні художники» («Modern Painters», 1843–1856), «Лекції про мистецтво» («Lectures of Art», 1870), лягли в основу декадентського мистецтва Англії, провідне місце в якому належить естетизму з його тезою автономності й самодостатності мистецтва, превалюванні над сірою реальністю. Ідеї та художні знахідки прерафаелітів та естетів (О. Вайльд, В. Пейтер, А. Саймонс, Е. Доусон, Дж. Дейвідсон та ін.) суттєво вплинули на подальший розвиток британської літератури в напрямку суб'єктивізації творчого

процесу, його розриву з вікторіанським академічним мистецтвом, а відтак і екзистенційного наповнення творів. Зауважимо, що розуміння мистецтва Дж. Раскіним позначилося й на українському декадансі. Його ідеї простежуються у філософсько-естетичних поглядах молодомузівців, концепціях М. Євшана, якому імпонувала думка філософа про творчість як внутрішній поклик і таємницю, а пізніше – в положеннях про естетичний домен київських неокласиків.

Провідне місце в поширенні екзистенційного світогляду на літературних теренах Британії належить польсько-британському письменнику Дж. Конраду. Прийнявши британське підданство 1881 року, він уповні осягнув злам епох і кризи часу рубежу ХІХ – ХХ ст. Усупереч традиційній естетиці, Дж. Конрад у своїх творах сфокусувався не на обставинах, що формують людину, а на самій людині, на її існуванні. Його творчість класифікують як неоромантичну, адже у пригодницьких морських романах письменника людина опиняється в кризових ситуаціях, що розгортаються на тлі незвичайних, а подекуди екзотичних декорацій. Саме в них екзистенційні мотиви заявляють про себе особливо гостро: залишаючись у протистоянні з життям, герої Дж. Конрада дослухаються до серця, не розуміючи, а скоріше внутрішньо переживаючи трагічну напруженість між окремою людиною та безликим, але прекрасним Всесвітом, як про це написав дослідник прози Дж. Конрада Отто Болман [Bohlmann, 1989, p. ix]. Саме О. Болману належить спостереження, що творчість Дж. Конрада, хай і не так яскраво, як у Ж.-П. Сартра чи А. Камю, але все ж відкрита для екзистенційного прочитання набагато більше, ніж доробок авторів від часів Старого Заповіту до В. Шекспіра [Bohlmann, 1989, p. vi].

Романи Дж. Конрада ілюструють екзистенційність його поглядів. У «Серці п'тьми» («Heart of Darkness», 1902) події розгортаються в джунглях, що дає змогу героям перевірити себе в тих незвичних обставинах, коли здобутки західноєвропейської цивілізації втрачають вартість. Але залишається проблема морального вибору:

піддатися спокусі й стати кровожерливим монстром, як містер Курц, чи проявити стоїцизм і самопожертву, як Марлоу. Спостерігаємо характерну для екзистенціальної парадигми ситуацію, коли окремішня сутність людини виявляє себе через «пограничні стани – туги, страху, відчаю, у наближенні й осягненні смерті» [Кеба, 2016, с. 29]. Так, Дж. Голомб, розглядаючи «Серце п'тьми» в проєкції філософії існування, висновує, що для Марлоу джунглі стають «екзистенціальним чистилищем» (existential purgatory), у процесі подолання яких він набуває «автентичної чесності» [Golomb, 1995, р. 13], а, отже, стає самим собою.

У романі Дж. Конрада «Лорд Джим» («Lord Jim», 1900) місцем зображення подій стає море, а пунктом переходу зовнішнього конфлікту у внутрішній – екзистенційна ситуація кораблетрощі, коли штурман Джим мусить зробити свій вибір – тікати, залишивши пасажирів судна напризволяще, чи спробувати врятувати їх, ризикуючи власним життям. Юний Джим обирає перше, і цей вибір тягне за собою відповідальність, по-перше, людський суд, який виносить вирок позбавити його ліцензії, а по-друге, внутрішній самосуд, який не дає герою спокою упродовж усього життя. Так Дж. Конрад ілюструє екзистенційну ситуацію «вибір-відповідальність», що пізніше ляже в основу екзистенціалістської доктрини. Джим проявляє стоїцизм, коли відмовляється від можливості уникнути судового розгляду, свідомо обираючи шлях страждання. Образ суду тут теж досить символічний, згадаймо хоча б «Процес» («Der Prozess», 1925) Ф. Кафки, де в образі суду імплементовано ситуацію екзистенційного абсурду. Подібно до Йозефа К., Джим після оголошення вироку не може знайти собі місця. І Дж. Конрад пропонує своєму персонажеві єдиний вихід – притулок на екзотичному острові Патюзан. Однак доля романтика-героя зазвичай трагічна, тож гине і Джим: віддає своє життя, намагаючись урятувати заручників. Називаючи Джима «одним із нас», Дж. Конрад перетворює його на символ екзистенційної тривоги людини зламу століть. Л. Войтковська порівнює експатріацію самого

письменника з учинком Джима: як колись Дж. Конрад відмовився від польського громадянства, обравши британське, так і його лорд Джим стрибає у шлюпку, залишаючи на загибель вісім сотень людей [Voitkovska, 2002]. У героєві таким чином екстраполуються тривоги й сумніви самого письменника-неоромантика, пов'язані з особистим вибором та відповідальністю, що бентежили його, були джерелом художніх роздумів усієї творчості.

Листування Дж. Конрада так само засвідчує заглибленість у питання людської екзистенції. Дослідник М. Фельдман наводить цитату з його листа до шотландського політика й журналіста Г. Каннінгема, де чітко простежується екзистенційність мислення прозаїка. Зокрема, Дж. Конрад говорить про трагічність людського існування, яке полягає не в тому, що людина – жертва природи, а в усвідомленні цього факту: головною «проблемою» людини є її свідомість, якої неможливо позбутися [Feldman, 2002, р. 3]. Те, що приховано за зовнішньою оболонкою світу, залишається для неї недосяжним, однак за допомогою інтуїції індивід здатний хоча б частково наблизитися до таємниць буття. Тож завдання літератури, як його сформулював Дж. Конрад у «Передмові» до роману «Нарцис» («Nigger of the Narcissus»), полягає в тому, щоб «силою друкованого слова примусити» читачів «чути, відчувати» і найважливіше – «бачити» [Conrad, 2006], тобто проникати в глибинну сутність речей. Відповідно текст як фіксація авторського суб'єктивного досвіду, його власних переживань покликаний активізувати свідомість реципієнта, стимулювати до екзистенційних відкриттів.

Думка Дж. Конрада про відносність людських уявлень про світ та неможливість досягнення абсолютної істини поставила під сумнів правомірність сформованих західною цивілізацією вартостей, а передусім вікторіанських, які, попри окремі зрушення в суспільстві, продовжували визначати життя Британії, у тім числі й мистецьке. Поворотним моментом на шляху утвердження модерністського світогляду в Англії можна вважати 1910 рік, коли в лондонській галереї «Грефтон» художником і мистецтвознавцем Роджером Фраєм

була організована виставка полотен французьких художників «Мане і постімпресіоністи». Саме цю подію мала на увазі Вірджинія Вулф, коли значно пізніше в статті «Містер Беннет і місіс Браун» («Mr. Bennet and Mrs. Brown», 1924) відзначила: «Десь у грудні 1910 року людська природа змінилася» [Вулф, 1984, с. 269]. Так із відстані прожитого письменниця підкреслювала і резонанс виставки, і назрілу на той час у Британії потребу змін загалом.

Виставці передували не менш важливі мистецькі процеси, які підготували ґрунт для реалізації цієї потреби змін. Це передусім діяльність школи «Блумсбері» – першого модерністського угруповання поствікторіанської Англії, яке об'єднало інтелектуальну еліту Лондона. Блумсберійці не мали програми чи маніфесту, проте різким протестом проти вікторіанських моральних обмежень, радикальністю, свободою і сміливістю своїх суджень справили значний вплив на світоглядно-мистецьку атмосферу Англії початку ХХ ст. Учасники групи цікавилися сучасним мистецтвом, філософією, психоаналізом. Предметом їхніх обговорень були теорії А. Бергсона, З. Фрейда, К. Г. Юнга, Дж. Фрезера та ін.

Основні ідеї, які надихали бурхливі дискусії блумсберійців, були запозичені з книги кембриджського професора Джорджа Мура «Принципи етики» («Principia Etica», 1903), що стала філософським обґрунтуванням їхніх нестримних прагнень до свободи самовираження. Найважливішими вартостями Дж. Мур визнає «певні стани свідомості, які в загальних рисах можна визначити як задоволення від спілкування з людьми і насолодою прекрасним» [Мур, 1984, с. 281]. Тези філософа про самоцінність відчуттів, їх високоморальний статус відкривали перед молодими людьми досі не звіданий мистецький простір, де об'єктом переосмислення поставали емоції і переживання як втаємничена сутність кожної особистості.

Поступово «Блумсбері» почали все частіше асоціювати з постаттю Вірджинії Вулф, яка була душею й «нервом» угруповання. Разом із тим, під впливом блумсберійців Р. Фрая, Б. Рассела, Л. Стречі та ін., викристалізовувались мистецькі погляди самої

письменниці. Оприлюднені Вірджинією Вулф у статті «Сучасна художня проза» («Modern Fiction», 1919), а потім в есе «Містер Беннет і місіс Браун» («Mr. Bennet and Mrs. Brown», 1924), вони становили теоретичну основу англійського модернізму. У своїх працях, наслідуючи принципи інтуїтивного освоєння дійсності А. Бергсона, Дж. Мура та ін., письменниця писала про необхідність привнесення в літературу суб'єктивного чинника, закликала письменників зосереджувати свої погляди на «невидимій» сфері, тобто глибинах людської душі, її порухах і змінах.

Своєрідною ілюстрацією естетичних візій Вірджинії Вулф стали її романи: у «Кімнаті Джейкоба» («Jacob's Room», 1922), «Місіс Деллоуей» («Mrs. Dalloway», 1925), «До маяка» («To the Lighthouse», 1927), «Хвилях» («Waves», 1931) та ін. оприявлені імпресіоністична гра світла й тіні, різнокольорова гама емоційних станів героїв, звукові і нюхові образи – все те, що фіксує не саме життя, не його фактуру, а враження та почуття – сферу невидиму, проте чи не більш важливу за саму дійсність. Тексти Вірджинії Вулф, побудовані за принципом естетичного переживання дійсності, нагадують різнобарвні етюди та замальовки, які постійно змінюють комбінацію своїх відтінків та форм, стаючи універсальною моделлю світу, що знаходиться в безперервному русі.

Сформульовані блумсберійцями принципи художнього осмислення дійсності перегукувалися з ідейно-естетичними концепціями «імажизму» – поетичної течії, яка також формувалася в руслі протесту проти вікторіанського детермінізму. Наслідуючи ідеї Дж. Раскіна, поетичні новації французьких символістів, теорію інтуїтивізму та ін., прибічники імажизму (Т. Г'юм, Ф. Флінт, Е. Сторер, Дж. Кемпбелл, Ф. Фарр, Р. Олдінгтон, Е. Паунд, Г. Дуліттл та ін.) вдавались до прямого відтворення «життєвого потоку» в усій своїй стихійності й довільності. Побудований за принципом сенсуалістичного освоєння дійсності, образ таким чином поставав самою сутністю інтуїтивної мови, експлікацією авторської емоції в момент творчого осяяння, яке і є екзистенцією.

Явище «вортицизму» («Vortex» – водоверт, вихор), яке з'явилося в англійській літературі 1913 року, засвідчило остаточне додання національним мистецтвом консерватизму й ізольованості. Енергетика нової течії imponувала молодим митцям, які відчували себе абсолютно вільними й незалежними, отримавши жадану свободу бути собою. Прикметно, що вортицисти різко відмежувалися не лише від реалістів, а й від тих, кого вважали постімпресіоністами, зокрема блумсберійців, яких разом із Дж. Голсуорсі, А. Бергсоном, Б. Кроче, єпископом Лондонським, Королівською академією мистецтв та ін., зараховували до «вершків снобістського світу» [Blast, 1914, p. 12–13]. Підкреслюючи якісні зміни в соціокультурному ландшафті передвоєнної Британії, О. Ігумнова пише: «За чотири з меншим роки з моменту відкриття виставки “Мане і постімпресіоністи” художній світ Англії змінився до невпізнання. Колишнє спокійне життя було відкинуте в сторону. Почали формуватися не просто виставкові об'єднання, а групи однодумців за своїми уподобаннями і програмами» [Ігумнова, 2006, с. 103]. Однак, із початком Першої світової війни ентузіазм молоді різко пішов на спад. Війна забрала життя багатьох представників мистецького світу, а з ними в могилу зійшов дух бунтарства й ейфорійного захоплення новизною. У повоєнному літературному просторі формальне експериментаторство уступає місце екзистенційно-духовним пошукам, сфокусованим на проблемах життя і смерті, нестабільності буття, на утрачених вартостях.

«Велика війна» надовго визначила ідейно-тематичне наповнення англійської літератури, підштовхуючи до переосмислення культурних і моральних вартостей і в цілому життя людини в ситуації кризи. На цьому тлі трансформацій зазнало саме розуміння терміна «модерний», який, за висновками М. Бредбері, позначав тепер «не стільки хвилюючу пригоду, скільки неясну історичну необхідність», тож набув більш похмурого, «більш декадентського» та «навіть обмеженішого характеру» [Бредбері, 2011, с. 146–147]. Стабільність, національна ідея, шанування монаршої влади, своєрідна непохитна

консервативність – усе це раптово зникло й позбавило впевненості в завтрашньому дні. Своєю чергою К. Антонова наголошує, що навіть у творах англійських письменників, які безпосередньо не торкалися воєнних подій, увага була зосереджена головним чином «на долі людини, приреченої на суворі втрати, страждання й загибель як фізичну, так і духовну; причому в текстах модерністів – у результаті зіткнення з ворожою ізоляцією післявоєнного суспільства, а у творчості письменників-фронтовиків – на полі бою» [Антонова, 2014]. Духовну кризу повоєнної доби якнайкраще зумів передати Т.-С. Еліот у поемах «Безплідна земля» («The Waste Land», 1922) і «Порожні люди» («The Hollow Men», 1925), метафоричні образи яких, поруч зі шпенглерівським «присмерком Європи», стали похмурими емблемами ХХ століття.

Війна виявилася справжнім потрясінням і для співця Еросу Д. Г. Лоуренса, який назвав її «довгим днем руйнування» [Цит. за: Рейнгольд, 2017, с. 304]. У воєнних конфліктах, цьому незмінному супутнику цивілізації, він бачив загрозу розвитку людської душі, її творчому потенціалу, закладеному самою природою. Свої сум'яття письменник виразив у романах «Закохані жінки» («Women in Love», 1920), «Кенгуру» («Kangaroo», 1923), «Коханець леді Чатерлей» («Lady Chatterley's Lover», 1928), де наочно показав, наскільки отруйним може бути вплив механістичного світу на свідомість індивіда. Символічним є образ Кліфорда з роману «Коханець леді Чатерлей»: разом із фізичною травмою (у нього паралізована нижня частина тіла) зазнає ушкодження й душа, а, отже, атрофується сама здатність переживати світ. Порятунком у такій ситуації, із погляду Д. Г. Лоуренса, може стати лише вільний саморозвиток особистості чоловіка й жінки, їхньої індивідуальної психології, якими, проте, не всім вистачає сміливості скористатися.

Подібними настроями пронизана проза О. Гакслі. У творах сатирика світ постає у всій своїй гротесковій безглуздості, приреченості й безнадійності. Катастрофічні візії письменника, озвучені вже в першому романі «Жовтий Кром» («Yellow Crome»,



1921), з кожним наступним твором набувають чимраз більш загрозливих конотацій, що засвідчують екзистенційну тривогу автора за долю людства. Знаковим у доробку О. Гакслі є роман-антиутопія «Прекрасний новий світ» («Brave New World», 1932), де в образі сумірного з майбутнім фордівського суспільства зображені потворні наслідки технократичної цивілізації – насамперед деперсоналізація особистості, нівелювання її духовно-природної сутності. Людина, яка здатна на щирі почуття та емоції, як, приміром, Джон Дикун, Гельмгольц та ін., відчувається в такому середовищі чужою: вона або гине, або опиняється в цілковитій ізоляції.

Екзистенційними мотивами позначена і творчість Дж. Джойса. Він щойно закінчив «Портрет митця замолоду» («A Portrait of the Artist as a Young Man», 1916) і взявся за «Улісса» («Ulysses», 1922), коли в Європі розпочалося масштабне збройне протистояння. Отже, «Улісс» як найвідоміший твір Дж. Джойса, який перетворив його на «батька модерністського роману», зароджувався в одному світі, а завершувався в зовсім іншому, повоєнному. Однак Дж. Джойс не перейнявся ейфорією героїзації війни, а відповідно – не перетворив цей топос на «підходящий предмет для своєї книги» [Martin, 1996, p. 10], зосередившись на універсальних проблемах людського буття. Сам письменник через глаукому не був мобілізованим на фронт, проте й добровольцем бути не хотів. Його власне неприйняття націоналістичних рухів в Ірландії, зневіра в конструктивному потенціалі будь-яких конфліктів зумовили інтерпретацію головного героя «Улісса» Леопольда Блума пацифістом. Дж. Джойс був переконаний, що війни впливають насамперед на зміни в людському світовідчутті. Про це він говорив в інтерв'ю А. Пауеру, відзначаючи, що тоді відбувається пробудження свідомості людства, яке «раптово й жорстоко відкидається до основ». Разом із тим, письменник наголошував на активізації творчого процесу в драматичних декораціях війни, коли «деякі найкращі зразки мистецьких творів були створені [...] людьми, які самі були солдатами» [цит. за: Martin, 1996, p. 18]. Отже, Дж. Джойс розумів, що екзистенційне

протистояння життя і смерті здатне оголити в людині як найгірші, так і найкращі риси. Як відомо, у творчості письменника такі мотиви були пов'язані з поняттям «епіфанія», переживаючи яку герої тією чи тією мірою наближувались до пізнання себе і світу. Тож топос війни як кризовий стан перетворюється в концепції особистості людини Дж. Джойса на епіфанію (а по суті – екзистенційну ситуацію віднаходження «Я»), яка призводить до «освянення».

Ще однією яскравою ілюстрацією переживань війни як екзистенційної ситуації є «окопна поезія» (В. Оуен, Р. Олдінгтон, З. Сассун та ін.), де увиразнився травматичний досвід, отриманий її творцями безпосередньо на фронті. Цей суто британський літературний прецедент став попередником такого явища, як література втраченого покоління, адже саме «окопні» поети першими зреагували на жахіття війни, критично переоцінивши її героїчний та патріотичний пафос. Проте переважна більшість прозових творів про Першу світову почали з'являтися лише в другій половині 1920-х років. Так, трилогія Р. Г. Моттрама «Іспанська ферма» («The Spanish Farm») побачила світ 1927 року, тетралогія Ф. М. Форда «Кінець параду» («Parade's End») – 1928, роман Р. Олдінгтона «Смерть героя» – 1929, мемуари Р. Грейвза «Прощання з усім» («Good-bye to All That») – 1931, «Спогади мисливця на лисів» («Memoirs of a Fox-Hunting Man») і «Спогади пішого офіцера» («Memoirs of an Infantry Officer») З. Сассуна – 1928 і 1930 рр. відповідно та ін. Час появи антивоєнної прози в британській, як і в літературах інших країн, М. Бредбері пояснює посиленням наприкінці третього десятиліття ХХ ст. настроїв «історичної збентеженості, безсилового страху й тривожного песимізму» [Бредбері, 2011, с. 202]. Письменники, збагачені трагічним досвідом війни, особливо гостро переживали невтішну динаміку в суспільстві по її завершенні. Саме їм по-особливому гостро відкривалася уся абсурдність, непевність і, врешті, приреченість сучасного світу. Виходячи у своїх творах за межі суто воєнної дійсності, як, наприклад, Р. Олдінгтон чи Ф. М. Форд, вони ставали аналітиками, істориками й водночас

сумними пророками «часу, що звихнувся». Власні візії прозаїки втілили в образах автобіографічних персонажів, на прикладі життєвої долі яких показали трагедію не лише власного покоління, а й усієї «втраченої» європейської цивілізації, зараженої вірусом самознищення.

Загалом концепт загубленості визначає всю англійську літературу міжвоєнтя, пройняту пафосом заперечення дійсності – і віджилої вікторіанської, і прийдешньої механістичної. Найбільш привабливою для багатьох письменників поставала віддалена від центрів зовнішнього буття приватна сфера, що для авторів, які оголосили особисте вічним, а суспільну реальність – «сферою нижчого порядку», перетворювалась на територію ескапізму і схову. Російська літературознавиця В. Івашева зазначає: «Чим більше дискредитувалось усе соціальне, тим більше виникала потреба у втечі в “приватний світ” від порядку речей, які не витримували випробування» [Івашева, 1984, с. 7]. Вважаючи ескапічність характерною особливістю літератури модернізму в період від кінця Першої світової війни й до кризи 1929–1933 рр., дослідниця виокремлює притаманні їй риси, а саме «демонстративний відхід від суспільної проблематики, замикання в рамках приватного світу окремої особистості, детальне вивчення її відчуттів, переживань та реакцій, дослідження підсвідомого» [Івашева, 1984, с. 7]. Хоча типологічна спорідненість такої літератури з творчістю «втрачених» очевидна, воєнна тематика не є обов'язковим її компонентом, як-от у творах Вірджинії Вулф, О. Гакслі, Д. Г. Лоуренса. Р. Олдінгтона, В. С. Моема та ін. Персонажі їхніх романів порушують надважливе питання доцільності людського існування, однак, не знаходячи відповіді, вибирають втечу як єдину можливість залишитися собою. Зазвичай їхнім притулком стає кохання, дружба, творчість, спілкування з природою тощо. Ці топоси зсотують авторські варіанти ідеального буття, орієнтованого на самопізнання, але і визначають трагічну розв'язку для протагоністів: вибір дистанційованого, автономного проживання у ворожому світі приречений на поразку.

Тому нерідко єдиним виходом для персонажів є смерть, як, приміром, для Джона Дикона в романі «Прекрасний новий світ» О. Гакслі чи Джорджа Вінтерборна у «Смерті героя» Р. Олдінгтона, самогубство яких можна розцінювати одночасно і протестом, і усвідомленням власного безсилля перед світовим Ніщо.

Попри загальну песимістичну тональність культури доби міжвоєнної, не можна оминати появу нових тенденцій, породжених розширенням свобод у житті британського суспільства. Мова насамперед про активізацію жіночої літератури. Так звану фемінізацію англійської прози успішно реалізують Вірджинія Вулф, Ліліас Гамільтон, Беатріс Гарраден, Мод Каннінгтон, Мей Сінклер, Дороті Річардсон та ін. У жінки в новій поствікторіанській культурі з'явився шанс заявити про себе. Однак спершу їй треба було себе віднайти в цьому маскулінному світі. Звичайно, найуспішнішою тут стала Вірджинія Вулф, у долях героїнь якої (місіс Деллоуей, місіс Рамзі, Бріску та ін.) продемонстровані зміни у свідомості жінки ХХ століття, розкриті її прагнення до самоствердження. При цьому письменниця акцентує на сумнівах і ваганнях жінки в моменти складних життєвих ситуацій, коли приходить усвідомлення, що навіть один день прожити нелегко. Важливим у цьому сенсі є теоретичний доробок Вірджинія Вулф («Власний простір» – «A Room of One's Own», 1929; «Жіночі професії» – «Professions for Women», 1931; «Жінки та розповідна література» – «Women and Writing» та ін.), де порушено актуальні питання права вибору жінки-письменниці, яка, перш ніж творити, мусить вбити в собі «ангела в домі», тобто пізнати саму себе, а відтак народитися заново.

У контексті англійської феміністичної літератури увагу привертає також творчий доробок Дороті Річардсон як одна з перших спроб змалювання внутрішнього світу жінки-персонажа та її особливої свідомості. У 13 романах циклу «Паломництво» («Pilgrimage», 1915–1967) письменниця відтворила внутрішнє становлення героїні Міріам Гендерсон, що дало підстави сучасним критикам визначити лейтмотивом усього циклу пошук жінкою

власного шляху [Васильєва, 2015, с. 110]. Численні ситуації екзистенційного переживання кризового стану, у які автор занурює свою героїню, спричиняють її подальші внутрішні трансформації. Так, вирушаючи в подорож – своєрідну ініціацію сімнадцятирічної дівчини – і перетинаючи море на шляху від Лондона до Ганновера, Міріам описує свої відчуття: її охоплюють страх, відчай. Дівчині здається, що саме так почувається людина, яка тоне: *«Перед кожним нападом пароксизму вона казала собі: «Це як смерть; одного разу я помру, це буде так»* [переклад автора. – І. Д.] // *«Before each releasing paroxysm she told herself “this is like death; one day I shall die, it will be like this”»* [Richardson, 1921]. Тісна темна каюта корабля в цій ситуації постає як лоно матері, шлях до нового народження героїні. Тож Дороти Річардсон, як і Вірджинія Вулф, досліджує жіночу природу, намагаючись крізь призму екзистенційних ситуацій показати становлення героїні, її усвідомлення себе. Загалом творчість обох письменниць стала важливим етапом утвердження британської феміністичної літератури, яка набуде подальшого розвитку в доробку Айріс Мердок, Мюріел Спарк, Доріс Лессінг, Маргарет Дреббл та ін.

У 1930-х роках в англійську літературу ввійшло нове покоління, яке, на відміну від своїх попередників, було остаточно позбавлене ілюзій щодо можливості розбудувати власну Аркадію. Економічна криза, загроза нової світової війни, поява тоталітарних режимів посилювали відчуття тривоги й неспокою, для відтворення яких необхідно було віднайти нові форми художньої виразності. У творах О. Гакслі, І. Во, Г. Гріна, К. Ішервуда та ін. все частіше звучать мотиви розпаду й руйнації, повідомляючи, за словами М. Бредбері, про *«той темний екзистенціальний неспокій [...] загубленої душі, впійманої в клоаку історії»* [Бредбері, 2011, с. 209]. Тканину творів пронизує гротескно-сатирична образність, у світлі якої дійсність постає у всій своїй потворності й безглуздості, набираючи обрисів абсурдної. А отже, модифікується емоційно-поведінкова парадигма літературного персонажа: на зміну високолюбим інтелектуалам у літературу входять демагоги, пройдисвіти й балакуни, які зневажають

порядність, совість, честь, відповідальність тощо. Поруч із ними мислячі індивіди мають вигляд наївних простаків і невдах. Поступово втрачаючи власну суб'єктність, вони перетворюються на порожнє місце, «жменю праху» («a handful of dust»). Як, скажімо, головний герой однойменного твору І. Во Тоні Ласт, який стає жертвою любовних інтриг і прагматичних амбіцій власної дружини – типової представниці «золотої» повоєнної молоді. У романі І. Во, як і в інших зразках прози міжвоєнної, за зображеними комічно-безглуздими ситуаціями неважко вгледіти трагічну концепцію авторів, стурбованих загальною деморалізацією тогочасної дійсності на порозі нової катастрофи. Власне, іронія, сатира, скептицизм стають для письменників своєрідною формою збереження власної ідентичності в умовах приреченого на поразку буття.

Отже, екзистенційність як важливий компонент британського письменства набуває, в залежності від ідейно-естетичної парадигми тієї чи тієї доби, певних модифікацій і відтінків. Звернення письменників до проблем людського існування актуалізується саме в позначені кризовими явищами перехідні періоди – Ренесанс / Бароко, Просвітництво / Романтизм, Реалізм / Модернізм. Доба зрілого модернізму, на яку припадає література міжвоєнної, активізує екзистенційний дискурс, акумулюючи спричинений переживаннями наслідків війни, науково-технічного прогресу, дегуманізації дійсності 1920–1930-х років трагічний досвід авторів. Персонажів виразно автобіографічного характеру характеризують екзистенціали загубленості, смерті, самотності, відчаю, сигналізуючи про переосмислення ними власного буття-у-світі.

### **Висновки до другого розділу**

Діахронічний аналіз особливостей оприявлення в українському і британському письменстві феномену літературної екзистенційності уможливорює висновки, по-перше, щодо його побутування задовго до теоретичного утвердження екзистенціалізму як одного з напрямів філософії ХХ ст.; по-друге, щодо затребуваності екзистенційної

проблематики незалежно від філософських пріоритетів літературної доби чи автора.

Мотиви пошуку людиною власного «я» в межових ситуаціях непоодинокі вже у творах давньої української та англійської літератур. Надалі інтерес до екзистенційної проблематики лише зростає. Особливо в ті періоди світової культури, які збігаються з кардинальними змінами й трансформаціями в усіх сферах суспільного і духовного життя, що отримали назви зламу епох, переходу, порубіжжя. Такими, зокрема, є періоди рубежу Відродження / Бароко, Просвітництво / Романтизм, Реалізм / Модернізм.

Саме на переломленні двох – ренесансної і барокової – ідейно-естетичних систем з'являються в англійському письменстві твори Дж. Лілі, К. Марло, В. Шекспіра, Дж. Донна, головні герої яких опиняються в ситуаціях екзистенційного вибору. Особливе місце серед них належить трагедіям В. Шекспіра і насамперед – «Гамлетові», протагоніста якого дослідники визначають типом екзистенціалістського персонажа з виразною схильністю до рефлексій. Натомість в українській культурі активне розгортання екзистенційного дискурсу пов'язується з ім'ям Г. Сковороди, який переосмислював барокові і просвітницькі ідеї. Саме в його житті і творчості знайшли вираження і художньо-інтелектуальні напрацювання, і практичний досвід у площині особистісного екзистенційного пошуку, кульмінацією яких стала «філософія серця». Сковородинівська концепція кордоцентризму визначила магістральний напрямок екзистенційного філософування в Україні, отримавши розвиток у художньо-інтелектуальному дискурсі митців наступних епох.

Важливим етапом активізації екзистенційної тематики в українській та британській літературах визначено романтизм як своєрідну художньо-естетичну реакцію на кризу в європейських країнах початку ХІХ ст. Ідеалістична естетика як філософське підґрунтя романтичного мистецтва сприяла зміщенню уваги із

зовнішньої дійсності на внутрішнє життя індивіда, його душевні переживання. Буття ліричного героя в поезіях українських (Є. Гребінка, М. Петренко, Я. Щоголів, М. Маркевич, В. Забіла та ін.) і англійських (В. Вордсворт, С. Колрідж, Дж. Г. Байрон, П-Б. Шеллі, Дж. Кітс та ін.) романтиків характеризують екзистенціали туги, смерті, самотності, породжені усвідомленням дисгармонії буття. Однак, якщо у своїх прагненнях вийти за межі непривабливої дійсності англійські поети нерідко звертаються до східної тематики, то українські обирають предметом ідеалізації наповнене духом свободи національне героїчне минуле. Таким чином, в українському культурному просторі разом із пошуком власного «Я» відбувається визначення національної ідентичності, пошук «Я» як приналежності до національного коду. Звідси – виразно національно марковані образи й мотиви у сповнених трагічного світовідчуття творах попередників романтиків І. Котляревського й Г. Квітки-Основ'яненка та романтиків П. Гулака-Артемівського, Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша та ін. Саме закладені і українськими, і британськими авторами традиції по-новому виявлять себе в модерній культурі наприкінці ХІХ ст., характерною ознакою якої стане підвищений інтерес до буттєвої проблематики, а відтак літературна екзистенційність набуде авторських художніх варіантів у творчості прийдешньої генерації митців.

Одним із чинників формування модерного світогляду в українській і британській літературах стала філософія Ф. Ніцше, яка утверджувала земні страждання як один зі шляхів внутрішнього становлення людини. Умонастрій декадансу сприяв переходу від класичної естетики до модерної, яка оголосила автономність мистецтва. Художні відкриття українських молодомузівців і хатян та англійських прерафаелітів і естетів суттєво вплинули на розвиток літератур у напрямку суб'єктивізації творчого процесу, його розриву з традиційним мистецтвом. Письменники все частіше вдаються до осмислення філософських проблем, відчутною в їхніх творах (В. Стефаніка, Ольги Кобилянської, Лесі Українки,



М. Коцюбинського, Марка Черемшини В. Винниченка в Україні; Т. Гарді, О. Вайльда, Р. Кіплінга, Дж. Конрада та ін. у Великобританії) стає психологізація, об'єктивована в описах внутрішнього світу персонажів і здійснених ними екзистенційних пошуків. На відміну від Британії, де культивування нового відбувалося в річищі протесту проти вікторіанських суспільних норм, модернізація в Україні розгорталася в тісній взаємодії мистецьких питань із питаннями національної ідентичності. Показовим є звернення письменників-інтелектуалів того часу до філософії серця як екзистенційно-духовної основи національного буття, що в цілому визначає специфіку українського модернізму, орієнтованого на кордоцентризм у поєднанні з європейською «філософією життя». Таку парадигму як суто національну спостерігаємо надалі в доробку представників розстріляного Відродження, МУРівців, шістдесятників, творчі зусилля яких наснажені філософсько-екзистенційними шуканнями внутрішнього «я» в драматичних декораціях вибору ціннісних орієнтирів самою українською культурою ХХ ст.

У 1920-х рр. і українське, і британське письменство вступило в якісно новий етап свого розвитку зрілого чи високого модернізму. Екзистенційність як сутнісна риса модернізму дала змогу осмислити кризу повоєнної ситуації, а у випадку українських письменників – і революції, і соціально-політичних катаклізмів, які за нею слідували. Найбільш послідовно ознаки зрілості в обох літературах простежуються у психологічній і філософсько-інтелектуальній прозі з її універсалізмом, потягом до синтетичного охоплення дійсності, виходу за межі локального простору тощо. Для українських авторів філософсько-інтелектуальний дискурс став чи не єдиною можливістю виразити власні тривоги, інспіровані невтішними реаліями тоталітарної дійсності. Дошукуючись глибинних основ національного буття, письменники переосмислювали творчо-інтелектуальний доробок Г. Сковороди (В. Підмогильний, М. Івченко, В. Винниченко, Є. Плужник та ін.), націоцентричну концепцію П. Куліша

(М. Хвильовий, В. Петров, М. Зеров, П. Филипович, М. Могилянський та ін.), поєднуючи при цьому традиційну національну парадигму світосприйняття з ідеями новітньої європейської філософської думки Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда та ін. Британці, своєю чергою, переживаючи складні виклики повоєнного часу, апелювали до середньовічної культури (Т.-С. Еліот), творчості ренесансних митців В. Шекспіра (Дж. Джойс, Вірджинія Вулф, О. Гакслі, Д. Г. Лоуренс) і К. Марло (О. Гакслі), письменників-романтиків (В. Вулф, Р. Олдінгтон), філософсько-інтелектуальних концепцій Ф. Ніцше, А. Бергсона, Дж. Мура, Дж. Фрезера, З. Фрейда та ін.

Носієм авторських ідей у творах письменників доби міжвоєнної постає герой-інтелектуал у ситуації вибору між власним і невласним буттям, собою та іншими, яка ініціює екзистенційні роздуми й відкриття, вихід на вищий рівень самоусвідомлення. Власне у такій концепції героя закладалися основи нового типу персонажа, який набуде свого розвитку в літературному екзистенціалізмі. Зокрема, у творчості українських письменників-емігрантів (Ю. Косач, І. Багряний, Т. Осьмачка, В. Петров-Домонтович) та ін.) і шістдесятників (І. Драч, Ліна Костенко, В. Стус, В. Шевчук та ін.); у Британії – у доробку представників інтелектуальної прози Айріс Мердок, К. Вілсона, В. Голдінга, Л. Дарела, Дж. Фаулза, Доріс Лессінг та ін.

Отож, діахронічний зріз екзистенційного дискурсу української і британської літератур на різних культурно-історичних етапах доводить спадкоємність і поступальність традиції художнього дослідження людського буття як нерозривного й цілісного процесу в єдності осмислення окремого і загального, національного і загальноєвропейського.

### РОЗДІЛ 3.

## ХУДОЖНІ МОДИФІКАЦІЇ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ЕКЗИСТЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА БРИТАНСЬКІЙ ПРОЗІ ПЕРІОДУ МІЖВОЄННЯ

### 3.1. Просторова експлікація абсурдної дійсності у прозі М. Хвильового та О. Гакслі: тиранія «статисти» і руйнівна ілюзія «динаміки»

Уже в добу античності поняття абсурду філософи тлумачили в кількох контекстах: по-перше, естетичною категорією на позначення негативних рис світу (у цьому сенсі абсурд протиставлявся прекрасному й піднесеному); по-друге, перверсією, тобто логічним абсурдом, який фіксував суперечності між початковими положеннями й кінцевими висновками; по-третє, метафізичним поняттям, що означав «вихід за межі розуму як такого» [Буренина, 2004, с. 10]. Саме метафізичне розуміння абсурду як панівне в теології Середньовіччя набуло актуальності та подальшого розвитку в екзистенційному дискурсі ХІХ–ХХ століть, зокрема в науковому й художньому доробку С. К'єркегора, Ф. Ніцше, Ф. Достоєвського, Л. Шестова, М. Гайдеггера, А. Мальро, Г. Марселя, А. Камю, Ж.-П. Сартра та ін. Метафізичний абсурд для них – це передусім атрибут людського існування, позбавленого смислу. Його витoki – у відчуженості індивіда, усвідомленні розриву між собою і світом, ілюзією і реальністю, власною екзистенцією і буттям. Відчай як результат цього усвідомлення породжує особливий тип свідомості, яка шукає вихід саме в абсурді. З позицій абсурдної свідомості основне завдання філософії, на думку Л. Шестова, полягає в тому, щоб «вирватися з-під влади розумного мислення і знайти в собі сміливість [...] шукати істину в тому, що всі звикли вважати парадоксом і абсурдом» [Шестов, 1994, с. 429].

Розробка основних положень філософії абсурду належить французькому письменнику-мислителю Альберу Камю: його працю «Міф про Сізіфа» («Le Mythe de Sisyphe», 1942) із промовистим

підзаголовком «Есе про абсурд» («cycle de l'absurde») вважають маніфестом абсурду. Ставлячи в центр екзистенційної структури абсурдність буття, А. Камю розрізняв «поняття абсурду» та «почуття абсурду» і висновував, що абсурд «не в людині [...] і не у світі, а в їх сумісній присутності». Абсурд народжується «в зіткненні між покликом людини й нерозумним мовчанням світу» [Камю, 1990а, с. 38–39]. Він, вважає філософ, не є онтологічним поняттям, а випливає із чужості й нерозумності світу, який не має нічого спільного з людиною, є глухим до неї. У своєму тлумаченні абсурду А. Камю наближується до його первинного значення, де латинське *absurdus* буквально означало «недоброзвучний, безглуздий», утворене з префікса ab- «від» і прикметника *surdus* «глухий». А отже, акцентує на трагічній байдужості світу щодо індивіда.

У контексті нашого дослідження важливою є також оцінка міжвоєнної дійсності, озвучена А. Камю в «Бунтівній людині»: «Той факт, що в період між двома війнами почуття абсурду тотально забарвило собою думки і вчинки, лише доводить його силу й законність» [Камю, 1990а, с. 125]. Логічний висновок, до якого підводить автор, полягає в тому, що від абсурду, яким була охоплена Європа ХХ ст., як і, зрештою, увесь світ, неможливо втекти, його необхідно прийняти як даність для того, щоб, усвідомивши це, звільнитися від облудних ілюзій і догм та знайти в собі силу мужньо долати негаразди світу.

Думку про неминучий кінець світу як одну з провідних у філософському дискурсі першої половини ХХ ст. вперше увиразнив Освальд Шпенглер у праці «Присмерк Європи» («Der Untergang des Abendlandes», 1918; 1922), де образно порівняв європейську цивілізацію зі старим деревом, приреченим на повільне загнивання [Шпенглер, 1998, с. 265]. Окреслені німецьким філософом ознаки занепаду, як-от: омасовлення свідомості, зростання кількості великих міст, виникнення тоталітарних держав, постійні війни, збільшення техніки тощо, ставали реальністю, виявляючи свою загрозову щодо всього людства й окремого індивіда сутність. Наведені

О. Шпенглером симптоми «кінця світу», спричинені об'єктивними закономірностями розвитку світових цивілізацій («світовою долею»), були свідченням загальної кризи гуманізму як системи «духовної орієнтації», що «похитнула довіру до його вартостей» [Зверев, 1992]. Згідно з висновками Х. Ортеги-і-Гассета, йшлося про крах самої людини, не здатної «встигати за своєю цивілізацією» [Ортега-і-Гассет, 1991, с. 329]. У таких умовах абсурд стає «неуникною прикметою людського існування і найпершою очевидністю для мислячого Розуму» [Луцій, 2008, с. 54].

Не дивно, що тема невлаштованості людини, її самотності в абсурдному світі опиняється в центрі уваги літератури 1920-х років. Так чи так вона оприявлена у творчості багатьох письменників, серед яких Вірджинія Вулф, О. Гакслі, Е. Гемінгвей, Дж. Джойс, В. Б. Єйтс, Т.-С. Еліот, А. Жід, Ф. Кафка, А. Мальро, Р. Музиль, В. Підмогильний, Р. М. Рільке, Дороті Річардсон, Л.-Ф. Селін, В. Фолкнер, М. Хвильовий та ін. У контексті їхніх модерністських пошуків закладались основи нової естетики як художнього відтворення абсурдистського мислення – усвідомлення розбіжностей між мрією і реальністю, бажаним і дійсним. Ця тенденція простежується в українському та англійському письменстві зрілого («високого») модернізму на тлі кризових явищ. Однак, якщо в Україні вони були інспіровані крахом сподівань інтелектуальної еліти на розбудову української державності, то в Англії – ностальгією за назавжди втраченими морально-духовними патріархальними вартостями, яким не було місця в повоєнному світі. Звідси – поширення в обох національних літературах мотивів відчаю, безнадії, приреченості тощо.

У руслі означеної проблеми доцільним є зіставлення прози Миколи Хвильового й Олдоса Гакслі – митців, яких можна вважати провісниками європейського художнього абсурдизму. Його ознаками є трагічна концепція персонажа і дійсності, поліфонічність оповіді, наявність елементів деструкції, широке культивування поетики гротеску, карнавалу, парадоксальне поєднання трагічного і

комічного, високого і низького, реального і фантастичного тощо. Обидва письменники належали до літературного авангарду в Україні й Англії відповідно, і як митці-новатори відчутно вплинули на художні смаки та духовну атмосферу свого часу. І М. Хвильовий, і О. Гакслі почали з віршів і новел, лише згодом вдалися до так званих середніх і великих прозових форм, які стали знаковими у їхній творчій біографії. Саме повість «Санаторійна зона» (1924) і роман «Вальдшнепи» (1927) М. Хвильового та романи «Жовтий Кром» («Crome Yellow», 1921) і «Танок блазнів» («Antic Hay», 1923) О. Гакслі як зразки великих епічних форм, в яких знайшли художнє вираження авторські роздуми про екзистенцію міжвоєнної дійсності, є об'єктами нашого аналізу.

Перебуваючи в епіцентрі тогочасних суспільних і культурних процесів, М. Хвильовий і О. Гакслі одними з перших відчували дух «зламаного» часу, що наклало відбиток на всю їхню творчість, позначену катастрофічними мотивами. Стосовно О. Гакслі, то В. Аллен у «Традиції і мрії» наголошував, що письменник «готував перелом», який наступив наприкінці 1920-х, маючи на увазі глибоке розуміння ним неминучої кризи [Аллен, 1970, с. 86]. А М. Бірнбаум у праці «Олдос Гакслі. Пошук вартостей» називає англійського прозаїка «песимістом у проповідницькому сенсі» [Birnbauм, 2006, р. 10]. Висловлювання цих дослідників можуть однаковою мірою адресуватися М. Хвильовому, який передбачив безрадні перспективи українства, спричинені тиском більшовицького режиму. Його творчу іпостась так само можна схарактеризувати як трагічний оптиміст, спираючись на визначення Д. Донцова *amor fati* – «трагічного оптимізму» як філософії життя, долі української інтелігенції впродовж усієї історії чергових «відроджень» національної свідомості. Відтак типологічно споріднені апокаліптичні візії М. Хвильового і О. Гакслі спричинили відверте ігнорування радянською критикою їхньої спадщини, яка увійшла у вітчизняний літературознавчий і читацький простір лише в 1990-х роках.

Сьогодні творчість М. Хвильового є об'єктом вивчення десятків різножанрових і різноформатних наукових студій. У контексті порушеної нами проблеми увагу привертають праці В. Агеєвої, Ю. Безхутрого, М. Васьківа, С. Вірченко, З. Годунок, М. Жулинського, В. Зенгви, Л. Кавун, І. Куриленко, Р. Мовчан, О. Муслієнко, М. Наєнка, В. Панченка, О. Полюхович, О. Романенко, Л. Сеника, Ю. Шаповала, О. Харлан, І. Цюп'як, Ю. Шевельова ін. У компаративістському аспекті доробок письменника розглядали О. Вечірко, І. Школа, О. Ситник, Є. Лепьохін, Я. Лопушанський та ін.

Що ж до спадщини О. Гакслі, то вона дотепер перебуває на периферії української науки про літературу. Левова частка досліджень присвячена романові-антиутопії «Прекрасний новий світ» («Brave New World», 1932), який розглядається в контексті метажанру (А. Волков, Г. Сабат, Г. Сиваченко та ін.). Окремі аспекти поетики творів О. Гакслі висвітлено в розвідках О. Бандровської, І. Лісовської, О. Омецинської та ін. У зарубіжному літературознавстві дослідження романістики О. Гакслі представлене доволі широким спектром праць таких учених, як Г. Анджапарідзе, Р. Бейкер, М. Бабкіна, Дж. Вудкок, Ф. Гофман, Н. Дьяконова, Дж. Йодловська, С. Маровіц, М. Шадурський, Дж. Мекієр, Дж. Полер, Л. Поп, В. Рабинович, О. Редіна, Р. Сіон, В. Тігес, С. Фалалєєва та ін.

Відсутність порівняльних студій, присвячених творчості українського та англійського письменників, зумовлює потребу виявити спільні та відмінні образи й мотиви абсурдного простору у творах М. Хвильового («Повість про санаторійну зону», «Вальдшнепи») та О. Гакслі («Жовтий Кром», «Танок блазнів»), визначити їхню генезу та смислове наповнення.

У дослідженні спираємось на теоретичні напрацювання М. Гайдеггера та М. Мерло-Понті, в яких акцентовано на екзистенційності та онтологічній визначеності простору як простору існування людини. В есе «Проживати, будувати, мислити» («Bauen, Leben, Denken», 1951) М. Гайдеггер, зокрема, зазначає: «Однак простір не протистоїть людині. Він не є ні зовнішнім предметом, ні

внутрішнім переживанням. Тобто ми не маємо ситуацію, коли є людина, а поза нею – простір; коли я кажу “людина”, я вже кажу про перебування у чотирикутнику при речах» [Гайдеггер, 1998]. Такий підхід передбачає вивчення художнього простору крізь призму різнобічних зв’язків між людиною і її речовим оточенням, основною характеристикою яких постає глибина, тобто змістовність, залежна передусім від суб’єкта, який сприймає. Про які б модуси екзистенції (страх, самотність, абсурд тощо) не йшла мова у творі, вони вимагають відповідної конкретизації, що містить емоційно-вольові (надія, страх, совість, пам’ять, сум, любов, злість, біль тощо) та просторово-часові характеристики. До останніх, окрім закинутості, скінченності, історичності, ситуативності, часу, вічності, належить і простір. Його моделі абсурдної дійсності у творах М. Хвильового та О. Гакслі і аналізуватимемо в цьому підрозділі.

Сутнісним компонентом підґрунтя аналітики підрозділу є структурно-семіотичні студії Ю. Лотмана й В. Топорова, згідно з якими художній простір є моделлю світу певного автора, вираженою мовою його просторових уявлень [Лотман, 1992, с. 414], відповідно мова просторових відношень є одним із важливих засобів осмислення дійсності. Ю. Лотман вибудовує універсальну модель просторової структури художнього світу, оперуючи поняттями «високий» / «низький», «відкритий» / «закритий», «обмежений» / «необмежений», «правий» / «лівий». Вони стають базою для побудови культурних моделей, набуваючи в тексті значень, що виходять за рамки просторовості, а саме: цінний / нецінний, хороший / поганий, доступний / недоступний, свій / чужий, смертний / безсмертний тощо. [Лотман, 1970, 266–267]. Запропонований Ю. Лотманом дослідницький інструментарій є плідним для виявлення загального й специфічного у просторовій семантиці творів українського та англійського авторів, що сприяє глибшому осмисленню світоглядно-аксіологічних домінант їхньої художньої картини світу.

Окрім апокаліптичних візій, важливим чинником типологічної спорідненості творів М. Хвильового й О. Гакслі є їхня приналежність



до інтелектуальної прози, визначальною характерологічною рисою якої є ідеї та дискусії, маніфестації світоглядних концепцій. Зовнішня дія в таких наративах зведена до мінімуму, а сюжет розвивається завдяки діалогам і монологам персонажів, в яких порушуються актуальні проблеми часу. Яскравими прикладами інтелектуальної прози є романи Г. Гессе, В. Петрова-Домонтовича, А. Жіда, Т. Манна, В. Підмогильного, Р. Роллана, Р. Олдінгтона та ін.

Одним із різновидів інтелектуальної прози є «роман ідей», серед фундаторів якого О. Гакслі. Саме йому належить обґрунтування цього жанрового підвиду: герой його роману «Конрапункт» («Point Counter Point», 1928) письменник Філіп Куорлз, висловлює власні естетичні судження, акцентуючи на характері як носієві певної ідеї: *«Характер кожного персонажа має з'ясовуватися, наскільки це можливо, із висловлених ним ідей. Тією мірою, у якій теорії є розумним обґрунтуванням почуттів, інстинктів і настроїв людини, цього можна досягнути»* // «The character of each personage must be implied, as far as possible, in the ideas of which he is the mouthpiece. In so far as theories are rationalisations of sentiments, instincts, dispositions of soul, this is feasible» [Huxley, 1928, p. 294]. Та головний недолік «роману ідей» як жанрової форми – відсутність позитивного героя. Адже людей з ідеями не так вже й багато, вони складають, зі слів Філіпа Куорлза, лише *«один відсоток всього людства»* // «about 01 per cent of the human race» [Huxley, 1928, p. 294]. О. Гакслі, говорячи про труднощі в пошуку позитивного ідеалу, натякає на обмеженість світогляду своїх сучасників. Не дивно, що в його творах такого героя немає, бо навіть Джона Дикона з роману «Прекрасний новий світ» не можна вважати ідеальним. Це підтверджує песимістичну концепцію автора, його сумніви щодо розумного влаштування людини, а передусім її можливостей пізнати й зрозуміти себе та навколишню дійсність.

Іншу слабкість «роману ідей» письменник бачить в його штучності, аргументуючи, що люди, *«які висловлюють точно сформульовані судження, не зовсім реальні, вони децю страхітливі. А*

*тривале перебування з чудовиськами – виснажлива справа» // «for people who can reel off neatly formulated notions aren't quite real; they're slightly monstrous. Living with monsters becomes rather tiresome» [Huxley, 1928, p. 294]. Тут звучить авторська іронія, адже йдеться якраз про виражену в ідеях оголену правду життя, його квінтесенцію, натомість «справжні романісти» віддають перевагу фікції перед істиною. Інтертекстуальність прози О. Гакслі, її публіцистичність та інтелектуалізм – свідчення прагнень до ясності думки, що корелює з поглядами Х. Ортеги-і-Гассета, який писав: «[...] добре зрозуміти щось можна тільки тоді, коли це щось для нас не реальність, а ідея» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 485].*

Ясність думки – головний постулат і доктрини А. Камю, сумірний із його розумінням чесності в умовах абсурду. Мислитель закликає зберігати ясність думки, наскільки це можливо, бо лише так індивід здатний «розгледіти зблизька химерні форми, які утворилися на маргінесах мислення» [Камю, 1990а, с. 28]. Артикульоване Філіпом Куорлзом у романі «Контрапункт» *«Але ж я ніколи не вважав себе природженим романістом» // «But then I never pretended to be a congenital novelist» [Huxley, 1928, p. 294]* звучить як творче й життєве кредо О. Гакслі, не готового заради форми жертвувати змістом, тобто істиною, як би жахливо вона не звучала. Промовистими є слова Д. Г. Лоуренса, який, відгукуючись про роман «Контрапункт», у листі до О. Гакслі писав: *«Я переконаний, що ви написали правду, можливо, найбільшу правду про себе і своє покоління, проявивши при цьому мужність вищої проби» // «I do think you've shown the truth, perhaps the last truth, about you and your generation, with really fine courage» [Lawrence, Letters, 1932, p. 757].* Власне вираження *«правильної ідеї на сутнісні проблеми буття» [Рабинович, 1999, с. 7]* і зближує прозу О. Гакслі із творчим доробком А. Камю та Ж.-П. Сартра, у якому філософічність поєднана з художністю. Твори англійського письменника, як і французьких майстрів пера, – це передусім ілюстрації світоглядних візій автора, оприявлених у численних есе в книгах *«Думки з приводу» («Proper*

Studies», 1929), «Роби, як хочеш» («Do What You Will», 1936), «Оливкове дерево» («The Olive Tree», 1947) та ін. Щоправда, надмірний потяг О. Гакслі до науковості та публіцистичності негативно позначився на стилі таких його пізніх романів, як «Сліпий в Газі» («Eyeless in Gaza», 1936), «Після багатьох років» («After Many a Summer», 1939), «Мавпа і сутність» («Ape and Essence», 1948), «Острів» («Island», 1962) та ін., де очевидною є дистанція «між морально-філософським змістом і художньою формою як видимим засобом вираження цього змісту» [Рабинович, 1999, с. 36]. Натомість ранні взірці, до яких належать «Жовтий Кром», «Танок блазнів», «Контрапункт», «Прекрасний новий світ» та ін., вирізняються відносною гармонією змістового й формального, естетичного та етичного. Власне таким і має бути «роман ідей», оповідь якого, за Ф. Гофманом, «вимагає рівноваги, балансу, а найбільше – віри в демократичність ідей» [Hoffman, 1974, p. 16].

Баланс між думкою та образом – характерна риса прози М. Хвильового, який, зі слів Ю. Безхутрого, завжди, «прагнув до творення власної естетичної реальності» [Безхутрий, 2003, с. 10]. Ця реальність, однак, не була однорідною. За спостереженнями В. Дончика, М. Хвильовий у своїй творчості пройшов еволюцію «від лірико-романтичного етюда до новаційного [...] типу повісті й роману: вільної конструкції [...], творів есеїстичних і інтелектуалістичних, що органічно поєднують виокремлення “потoku свідомості” з прийомами й пристрасстю філософського та політичного диспуту» [Історія українськ. л-ри, 1993, с. 445–446]. Основною причиною таких змін стало розуміння письменником різких розбіжностей між соціалістичними мріями і справжнім станом речей, що відобразилося на його світогляді й творчій манері. М. Хвильовий все частіше вдається до зображення гострих соціальних суперечностей, наділяючи персонажів ідеями, у яких озвучує парадокси тогочасної української дійсності. Яскравим прикладом є повість «Санаторійна зона», де в художньо-алегоричній формі акумульовано симптоми безнадійно хворого часу, пройнятого

більшовицьким абсурдом. Кожен образ у повісті, за спостереженнями С. Вірченко, – це «квінтесенція певних поглядів, соціальної і життєвської позицій [Вірченко, 1999, с. 116]. Дослідниця звертає увагу на характерні для поезики «Санаторійної зони» ознаки контрапунктного поєднання голосів, «концентрованої типізації, спресованості проблем» [Вірченко, 1999, с. 116] – рис, які засвідчують жанрову спорідненість творів українського й англійського авторів.

Що ж до роману «Вальдшнепи», то М. Хвильовий визначав його сюжетно-любовним, маючи на увазі передусім зовнішні ознаки твору. Така номінація – лише маска, покликана, як слушно зауважує Л. Сенік, «приспати пильність прискіпливих цензорів» [Сенік, 2002, с. 74]. Показово, що появі роману передуює памфлет «Україна чи Малоросія?», який через свою полемічність стосовно питання українського вибору був заборонений цензурою, тож побачив світ лише в 1991 році. Роман «Вальдшнепи» став фактично завуальованим варіантом політичного памфлету. Дослідники виокремлюють такі його жанрові доміанти, як політичність, інтелектуальність, філософічність. За висновками М. Жулинського, «Вальдшнепи» – це «роман-дискусія, роман ідей, у якому письменник розгорнув гостру полеміку про шляхи можливості національного і культурного відродження України, здобуття нею суверенності» [Жулинський, 1990, с. 34]. Л. Сенік своєю чергою підкреслює, що «Вальдшнепи» за жанровою природою – твір, який поєднує в собі традиційні особливості роману з новаторсько-експериментальним пошуком, який цілком вписувався в загальносвітові тенденції становлення й розвитку інтелектуального, філософського, політичного роману 1920–1930-х років [Сенік, 2002, с. 35]. Таким чином, у повісті «Санаторійна зона» та романі «Вальдшнепи» М. Хвильового, як і в романах О. Гакслі, можна простежити чіткі ознаки ідейної прози, де подієвість поступається діалогам та монологам дійових осіб – носіїв певних концепцій. Відповідно дія переноситься у простір, визначений вектором дискусій, які окреслюють парадигму буття персонажів у

світі. Зовнішній ландшафт у такому тексті приречений на замкнутість і статичність, у дискурсивних деталях та маркерах якого заковано глибинні смисли.

Конкретні просторові координати у повісті «Санаторійна зона» М. Хвильового та романі «Жовтий Кром» О. Гакслі оприявлено вже в їхніх назвах. В українського письменника – це санаторійна зона, де лікуються хворі на симптоматичні соціально-моральні недуги. В О. Гакслі – це маєток Жовтий Кром, розташований в передмісті Лондона, куди на запрошення господарів – містера та місіс Уїмбуш – прибуває місцева інтелектуальна еліта. В обох творах персонажі вимушено чи добровільно перебувають у чужому для них місці, що створює ситуацію замкненості, актуалізованої в образно-смисловому полі наративів, які употужнюють відчуття абсурду.

Знаковим у цьому відношенні є образ тиші, який підсилює обмежене й позбавлене динаміки буття персонажів. У повісті М. Хвильового гнітюча тиша, що нависла над територією санаторійної зони, захоплює у свій полон все живе навколо. У цьому глибокому спокої є щось загрозливе й зловісне, таке, що сіє тривогу не лише в мешканців санаторію, а й у природі, яка мимоволі «втягнута» у хворобливо-божевільну атмосферу. Час від часу «тиховійна жура» пронизується криками санаторійного дурня чи тюремного наглядача, звуками рупора або чиймись вигуками, викликаючи переляк від раптового пробудження. Здається, викрикує сама душа оповитого смутком місця. Природа в ці хвилини різко насторожується, повертаючись відтак у свою глибоку зажуру – «*І знову нічого не чути*» [Хвильовий, 2016, с. 195]. Крик можна розцінювати як тривожне передчуття чи пересторогу, водночас і як сам дух абсурду, переможеної реальності. Вкладений в уста дурня, він, однак, зависає в густому повітрі, тому залишається непочутим, що наштовхує на аналогії з експресіоністськими взірцями – картиною Е. Мунка «Крик», образом комахи з новели «Перевтілення» Ф. Кафки та ін. Хворі, здається, звикають до нього, а проникливі слова Майї «*так кричить життя!*» [Хвильовий, 2016, с. 208] не викликають

довіри. У подібному стані оприявленого абсурду головне, за А. Камю, не «сумніватися у власному крику» [Камю, 1990а, с. 125]. У повісті «Санаторійна зона» спостерігаємо ситуацію, коли навіть його носій, на відміну від персонажа Кафкового «Перевтілення», не чує себе. Отож, це не залишає жодної надії на можливий вихід за глухі стіни абсурду.

Натомість маєток Уїмбушів у романі О. Гакслі, побачений вперше 23-річним письменником-початківцем Денісом Стоуном, справляє більш оптимістичне враження. Виїзд за межі Лондона зроджує в молодого літератора муки сумління, адже він перериває роботу над новим романом. Деніс нещадно картає себе за згаяний час, ба більше – сумнівається в доцільності власного існування: *«Яке він має право грітися на сонечку, займати сидячі місця у вагонах третього класу, взагалі жити? Ніякого, ніякого, ніякого»* [Гакслі, 1978, с. 71] // *«What right had he to sit in the sunshine, to occupy corner seats in third-class carriages, to be alive? None, none, none...»* [Huxley, 1978, p. 36]. Але в глибині душі молодик плекає надію, що на новому місці позбудеться нав'язливого неспокою. Розкішний вид Крому, що відкрився перед ним із висоти пагорбу, і справді тішив око: *«Будинок купався в яскравому сонячному світлі; стара цегла випромінювала рожеве сяйво. Яке тут було все пишне і стигле!»* [Гакслі, 1978, с. 72] // *«The house basked in full sunlight; the old brick rosily glowed. How ripe and rich it was, how superbly mellow! And at the same time, how auster!»* [Huxley, 1978, p. 38]. Та першим здивуванням для Деніса Стоуна було те, що йому назустріч ніхто не вийшов, а величний маєток виявився безлюдним – *«скрізь було тихо»* [Гакслі, 1978, с. 72] // *«All was quiet»* [Huxley, 1978, p. 38]. І хоча письменник удавано переконує себе, що *«це було весело – блукати по будинку»* [Гакслі, 1978, с. 72] // *«it was amusing to wander through the house»* [Huxley, 1978, p. 39], асоціація наповненого антикваром помешкання з мертвою Помпеєю імплікує відсутність у ньому справжнього життя, що підсилено фінальною сентенцією деталізованого опису: *«Серед того, що нагромадили кільканадцять поколінь, живі мешканці*

*залишили зовсім мало слідів»* [Гакслі, 1978, с. 73] // «Among the accumulations of ten generations the living had left few traces» [Huxley, 1978, p. 39]. Така інтродукція сигналізує марність удаваних зусиль Деніса отримати новий життєвий імпульс у місці, яке саме було мертвим.

Невипадково назва маєтку містить лексему «жовтий», яка у своєму негативному значенні символізує гниття, хворобу, зраду, брехню [Символи, 2005, с. 159]. Це алюзія на нікчемне минуле його попередніх власників: захоплені тваринними пристрастями, вони або зводили рахунки з життям, або помирали безглуздою смертю. Гротескна семантика образу маєтку підсилена і його історією: в давнину він був монастирем. Його простір, таким чином, подібно до собору Паризької Богоматері з однойменного роману Віктора Гюго, є химерним поєднанням високого і низького, прекрасного і потворного, духовного і матеріального. Однак, на відміну від культової споруди Парижа, у Жовтому Кромі очевидні ознаки витіснення елементів високого, красномовним свідченням чого є «історичні» дослідження маєтку містером Уїмбушом, що зводяться до детального вивчення його санвузлів.

Наслідками «розвитку» Крому стали ознаки гниття і псування, тоді як духовного сліду майже не залишилося. Саме такою бачилася авторові перспектива людської цивілізації, що скочувалася у прірву механістичності й масовості. У топосі маєтку як своєрідній мікро-моделі сучасної авторові Англії виразно звучить сарказм на адресу представників британського середнього й вищого класів, уособленням яких є постійні та тимчасові мешканці Крому. Зокрема, життя його господарів виглядає настільки одноманітним і безбарвним, що нагадує, зі слів самої місис Уїмбуш, «*життя в канаві*» [Гакслі, 1978, с. 75] // «Dull as ditchwater» [Huxley, 1978, p. 43]. Похмурість і затхлість будівлі акцентовано у влучних просторових деталях: стіна тераси перед будинком «*мала вигляд грізного фортечного муру*» [Гакслі, 1978, с. 77] // «had the almost menacing aspect of a fortification – a castle bastion» [Huxley, 1978,

р. 45], басейн «був закутий у камінь» [Гакслі, 1978, с. 77] // «stonebrimmed swimming pool» [Гакслі, р. 46], ліжко Анни «скидалося на величезний квадратний саркофаг» [Гакслі, 1978, с. 91] // «The body of the bed was like a great square sarcophagus» [Huxley, 1978, р. 72], книжки у бібліотеці тхнули «порохом і цвіллю» [Гакслі, 1978, с. 119] // «smells of dust and mildew» [Huxley, 1978, р. 124] тощо. Як і в санаторійній зоні М. Хвильового, ліниве існування завсідників Жовтого Крому регламентується страхітливими звуками гонгу, який нагадує гостям про черговий прийом їжі, зводячи їхні інтелектуальні претензії до примітивних фізіологічних потреб.

У М. Хвильового застиглість санаторійної зони асоціюється то з покинутим ставком [Хвильовий, 2016, с. 194], то з глибокою пустелею [с. 194], то із закутком [с. 195] чи краєм світу [с. 234], а то й із в'язницею за згадкою про тюремного наглядача [Хвильовий, 2016, с. 196]. Зауважимо, що свого часу Г. Марсель, говорячи про існування без віри й надії як ознаки духовної смерті, порівнював це існування з відчуттям тюремного часу, замкненого, повторюваного, такого, що заперечує коекзистенцію – існування, у якому людина посправжньому переживає за ближнього, взаємодіє, живе повноцінним життям.

Сірі санаторійні будні проходять у суворому, на кшталт в'язничного, режимі, який не дозволено порушувати: «О восьмій годині – дзвоник, потім сніданок, другий сніданок, обід, чай, вечеря» [Хвильовий, 2016, с. 215]. Між прийомами їжі обов'язковими є лежанки, одна з яких промовисто іменується «мертвою», бо лежати слід «колодою», тобто передбачає цілковиту відчуженість від інших. Побутовий хронотоп, основними маркерами якого є регламентованість і монотонність, набуває виразних ознак пастки, з якої немає виходу. Світ у такому хронотопі розсіяний і роздроблений, без видимих сутнісних зв'язків. Позбавлений минулого та майбутнього, він «втрачає свою єдність, розсипається на одиничні явища й речі, стає абстрактним конгломератом» [Бахтин, 1975, с. 296].



Персонажі творів, буття яких в обмежених координатах виключає активну й цілеспрямовану діяльність, ведуть беззмістовні безперервні розмови, при цьому не чують одне одного. Знаходячись в ізоляції від зовнішнього світу, вони не прагнуть до комунікації, що є свідченням екзистенційного вакууму, спричиненого синдромом замкненого простору. Своєю поведінкою вони нагадують лялькових маріонеток із визначеними амплуа й рольовими функціями, вираженням яких є передусім різноманітні дивацтва й нав'язливі ідеї, в яких сублімовано їхні внутрішні страхи й сумніви. Погоджуємося з висновками Дж. Вудкока, який, підкреслюючи однобокiсть і поверховiсть (shallowness) персонажів О. Гакслі, порiвнює їх із «гуморами» Б. Джонсона [Woodcock, 1972, p. 63]. Аналогічно й у М. Хвильового: Карно із «Санаторійної зони», як і містер Скоган із «Жовтого Крому» О. Гакслі, цинічно глузує з оточуючих, а передусім з Анарха (містер Скоган – з Деніса), озвучуючи їхні потаємні думки та людські слабкості; по-дитячому наївні Катря в М. Хвильового та Мері в О. Гакслі захоплюються серйозними філософськими концепціями; Майя із «Санаторійної зони» та Анна з «Жовтого Крому» вдаються до різних засобів маніпулювання чоловічою увагою тощо. У такий спiсiб створюється враження фарсового дійства, у якому людське існування набуває механічності й бутафорної умовності. І хоча в повісті М. Хвильового в одному зі щоденникових записів хворої провокаційно наголошено, що «санаторійна зона – не театр маріонеток – це є розклад певної групи суспільства» [Хвильовий, 2016, с. 192], ознаки маріонеткової дійсності досить переконливі. Це спрямовує до викриття істинної суті зони як системи. Показовим у цьому сенсі є дослідження О. Полюхович, де зона М. Хвильового уподiбнюється до паноптикону М. Фуко як каральної інституції, заснованої на контролі й схематизмі [Полюхович, 2013, с. 92].

У «Жовтому Кромі» ідея буття як гротескного карнавалу актуалізується Олдосом Гакслі в образі щорічного добродійного ярмарку в день св. Варфоломія, який проводиться в парковій зоні

Уїмбушів для мешканців навколишніх сіл. Тут є гойдалки, каруселі, балаганні вистави тощо. Організують свято передусім гості маєтку, які відповідають за певні розваги. Так, лялькова красуня Анна береться працювати в чайній палатці, нудьгуюча Прісілла погоджується розважати селян, інфантильна Мері стежить за дитячими іграми, цинічного демагога містера Скогана зобов'язують зайнятися сеансами ворожіння, художника-авангардиста Гомбо – малювати за один шилінг моментальні портрети, глуха Дженні виявляє бажання бити в барабан, Деніса змушують написати «Оду святові», щоб видрукувати та продавати її по два пенси за штуку [Гакслі, 1978, с. 158–159]. Призначені функції імплікують нікчемну сутність кожного, замасковану за зовнішньою респектабельністю. Результативність їхньої діяльності відтворено в символічному образі: після галасливого народного гуляння залишиться галявина *«втоптаной трави, жалюгідна коричнева латка на широкому зеленому килимі парку [...] Кромський ярмарок закінчився»* [Гакслі, 1978, с. 172] // *«An expanse of worn grass, a shabby brown patch in the wide green of the park, would be all that remained. Crome Fair was over»* [Huxley, 1978, p. 222]. У статті «Білий павич на спустошеній землі» («White Peacocks in a Waste Land: A Reading of Crome Yellow», 2001) В. Тіггес, підкреслюючи безцільну природу мешканців Крому, порівнює їх із причепуреними яскравим пір'ям «одіозними й жахливими павичами», які і емоційно, і інтелектуально перебувають у координатах «спустошеної землі» [Tigges, 2001, p. 22]. Очевидною є алюзія на відому поему Т.-С. Еліота «Спустошена земля» («The Waste Land», 1922), основною думкою якої, суголосно із «Присмерком Європи» О. Шпенглера, є безперспективність європейської цивілізації, що перетворюється на «рівнину неродючу» («the arid plain»). У гонитві за ілюзіями людство не може дати «лад землям своїм» [Еліот, 1990, с. 83], тому приречене на безпліддя, тобто духовну смерть. Неважко також помітити схожість завсідників маєтку – репрезентантів англійського істеблішменту – з образами напханих соломкою «порожніх людей» («hollow men») Т.-С. Еліота,

абсурдний рух яких позбавлений «мети й сенсу» [Еліот, 1990, с. 19]. Їхні егоїстичні, матеріалістично забарвлені словесні блукання, за Р. Сіоном, «далекі від мирських проблем» [Sion, 2010, р. 30]. Ці дитинні люди, попри їхній інтелектуалізм, не здатні пізнати не лише інших, а й самих себе, залишаючись у межах вигаданого ними світу.

Думка про духовну смерть – центральна у повісті «Санаторійна зона» – безпосередньо стосується українських реалій 1920-х років, пов'язаних із крахом надій революційних романтиків на омріяне майбутнє соціальної рівності й національної незалежності. У творах обох авторів фіктивний хронотоп вказує на несправжність буття і української, і англійської інтелектуальної еліти тих років, позбавленої власного ґрунту, рідної домівки. Указаний аспект актуалізовано в образах головних дійових осіб, які є ключовими фігурами абсурдного дійства. Це Анарх у М. Хвильового та Деніс Стоун в О. Гакслі. Вони наділені певними автобіографічними рисами, що, однак, не дає підстав для їх абсолютного ототожнення із авторами, бо те найголовніше, що є в письменника, як зауважує М. Бахтін, неможливо «ні бачити, ні чути, ні знати» [Бахтин, 1986, с. 23]. Погоджуємось із висновками В. Рабиновича щодо автобіографічності прози О. Гакслі, який говорить про екстраполяцію авторського світовідчуття на свідомість персонажів, у результаті чого виникає «ефект подвоєння авторського “я”, вкладеного у твір, у свідомості героїв» [Рабинович, 1999, с. 11]. Подібний прийом об'єктивований М. Хвильовим у мотиві «хворобливої амбівалентності, характерної як для прозаїка, так і для його доби» [Ковалів, т. 5, с. 111]. Яскравою ілюстрацією такого роздвоєння є свідомість його Анарха.

Про цього героя, ім'я якого вказує на приналежність до бунтівників-анархістів, у щоденнику хворої зазначено, що «анарх без “іст” ще волохатіш, мов Махно, мов вся та вольниця, що мчить по степах диким кошмаром» [Хвильовий, 2016, с. 192]. У санаторійній зоні від колишньої махновської «волохатості» й вольниці «дикого кошмару» нічого не залишилось. Перед нами – замучений нав'язливими спогадами чоловік, схожий на великого байдужого

ведмедя, охопленого істеричним кошмаром душевних сумнівів. Психологічна самозаглибленість Анарха разом із підсиленою інтересом з боку представниць жіночої статі його зовнішньою «величчю» надає образу трагікомічної химерності. Недаремно, коли Унікум порівнює Анарха з Савонаролою [Хвильовий, 2016, с. 196], це викликає в миршавого дідка лише глузливе хихотіння. Свій стан сам Анарх називає хворобою, *«яка прийшла зі своїм знеладдям психічної сфери, з надзвичайною вразливістю, з ексцентричністю, з приступами тоски і страху»* [Хвильовий, 2016, с. 207]. Душевні сумніви сублимуються в образі схожого на безхвосту мишу метранпажа Карно, який шпигує за Анархом, читаючи його думки та вгадуючи наступні дії. Манія переслідування посилюється через дошкульні, іронічно-знущальні випадки чекістки Майї, що загострює душевну кризу впевненого колись чоловіка. Усвідомлення абсурдності свого існування через конфлікт між «ірраціональністю світу й несамовитим бажання ясності» [Камю, 1990а, с. 34] спричиняє суїцид Анарха. У розумінні А. Камю, самогубство – це ознака примирення з абсурдом, бо щоб «зрозуміти світ, людина повинна звести його до людського, накласти на нього свій відбиток» [Камю, 1990а, с. 34]. Той факт, що герой, як слушно зауважує Ольга Харлан, «існує в постійному пошуку себе в чужому, навіть ворожому, для нього світі» [Харлан, 2008, с. 164], засвідчує пробудження його екзистенції як можливості, що проєктує себе в майбутнє. Трагізм зображеної автором ситуації доводить, що в умовах більшовицького режиму особистісні ініціативи були апріорі приреченими на поразку.

Синдром роздвоєння притаманний і Денісу Стоунові в романі О. Гакслі. Його прізвище ('stone' з англ. 'камінь') вказує на інертність і застиглість характеру персонажа, буття якого замикається на ньому самому. В. Тігес підкреслює: «Деніс Стоун, однаково приречений (чи врятований?) на безшлюбність, є найбільш центральним персонажем роману Гакслі, тому що він надто егоїстичний і самозакоханий» [Tigges, 2001, p. 21]. М. Бернбаум своєю чергою говорить про ектоморфність героя, його гамлетівську нерішучість, що виражається

в нездатності «втїлити в життя власні плани» [Birnbau, 2006, p. 48]. Не дивно, що «людина дії» («the man of action»), яку намагається активізувати в собі Деніс, ще на вокзалі «знітилася і зморщилася, немов проколений м'яч» [Гакслі, 1978, с. 71] // «callapsed, punctured» [Huxley, 1978, p. 37].

Як і Анарха, Деніса охоплює відчай, однак якщо в персонажа українського твору він пов'язаний зі спогадами минулого, то в англійського – з його письменницькими амбіціями, які впродовж розвитку сюжету проходять складну трансформацію. Відправляючись у маєток, Деніс із неохотою залишає комфортний простір, яким для нього є праця над художнім словом, адже в глибині душі він переконаний у своєму покликанні письменника. Перебування серед гостей-аристократів Уїмбушів, які не лише не виявляють особливої зацікавленості його творчістю, а то й глузують із нього, змушує молодого автора поставити під сумнів усю свою попередню діяльність. Зачарований словами, Деніс при цьому нерідко, як зауважує Р. Сіон, «не здатний знайти потрібні слова» [Sion, 2010, p. 21]. Усвідомлення власної нікчемності, яке його охоплює вже після першої розмови з Прісіллою, з кожним днем лише зростає, призводячи до стану, рівнозначного смерті: у творі не раз виникає образ похоронної процесії, а машина, в якій Деніса відвозять до залізниці, асоціюється в нього з домовиною і катафалком. Таким чином, у моделях поведінки і Анарха, і Деніса виразно простежуються прояви самоагресії, спричиненої невпевненістю та розчаруваннями. Відтак їхні думки і вчинки можна розцінювати як спробу примирення зі світом шляхом консервації власної екзистенції.

Внутрішня замкнутість, в якій перебувають герої, підсилена образами просторових далечин, що видніються з найвищих точок зони чи маєтку, тужливо манячи до себе. Такими точками в М. Хвильового є командна висота, звідки проглядається вся навколишня місцевість, в О. Гакслі – дах маєтку, над яким вночі височіло «біле від місячного світла» небо, а повітря було свіже й прохолодне [Гакслі, 1978, с. 173] // «the moonlit sky was over him, he

breathed the fresh, cool air of the night» [Huxley, 1978, p. 224]. Як «абсолютний верх» [Топоров, 1983, с. 257] у життєвій шкалі вартостей ці точки символізують екзистенційну межу між свободою і несвободою, життям і смертю, справжнім і несправжнім буттям. Піднятися на гору, згідно з А. Камю, – означає подолати абсурд, надати сенсу власному існуванню, що доводить щоденний труд Сізіфа. Однак гнітюча порожнеча зони та маєтку, яка поглинає весь зовнішній ландшафт, сягає і сакральних вершин. На командній висоті стає чимраз сумно й самотньо, а нічне повітря на даху маєтку Кром втрачає всю чарівність і легкість, як тільки Деніс виявляє там небажаного свідка Мері. Спостерігаємо екзистенціальну ситуацію, коли «простір відчужується від “Я” особи, яка його пізнає (саме пізнання простору в цьому випадку ставиться під сумнів), і людину охоплює страх» [Топоров, 1983, с. 250]. Саме внутрішній страх, викликаний втратою власного простору (В. Топоров називає такий стан «шопенгауерівсько-ніцшеанських жахом»), і для Анарха, і для Деніса стає визначальним у процесі їхньої самоідентифікації. Туга, яка в цей момент огортає персонажів, змушує їхню свідомість змінюватись. У такому стані, згідно з А. Камю, відбувається «або несвідоме повернення у звичну колію, або остаточне пробудження». Останнє своєю чергою веде до самогубства або «відновлення ходу життя» [Камю, 1990а, с. 30]. Якщо Анарх знаходить вихід у смерті, досягаючи хоча б у такий спосіб свободи, то молодий письменник з неохотою повертається в раніше бажаний Лондон, не знаючи, що буде там робити. Виїзд за межі маєтку не означає долання абсурду, бо ним охоплено увесь світ. Ідеться про перші ознаки усвідомлення абсурду, породжене звільненням від ілюзій власної винятковості, що наближує свідомість героя до екзистенційного стану.

У творах обох авторів абсурдність зображених ситуацій посилена введенням нарації «стороннього», яка постає «текстом у тексті». Зокрема, санаторійна зона описана в щоденнику хворої, ім'я якої не вказано. У «Жовтому Кромі» спостережлива Дженні з вадами слуху потайки створює карикатурні замальовки на всіх завсідників і

гостей маєтку, де акцентує на їхніх прихованих вадах і комплексах. У світлі екзистенційності такі включення стають своєрідним дзеркалом, у якому проявляється істинна сутність буття. А. Камю пише: «Досконалий абсурд німий. Якщо він говорить, це означає, що він милується собою [...]. Таке самозамилування ясно показує глибинну двозначність абсурдної позиції. Деяким чином абсурд, який хоче показати людину в її самотності, змушує її жити перед дзеркалом» [Камю, 1990а, с. 124]. Підтвердженням цієї тези є реакція Деніса на малюнки Дженні, випадково побачивши які, він із жахом визнає їхню абсолютну точність і влучність, виражену в тонких деталях і карикатурних перебільшеннях. За одну мить хлопець дізнається про себе більше, ніж міг очікувати. Відтворена ситуація, коли героєві відкривається його справжнє «я» – камінь виявляє, що він камінь. О. Гакслі в такий спосіб іронізує над вузькістю мислення тогочасної інтелектуальної еліти, позбавленої розуміння себе та інших. Щоденник хворої в «Санаторійній зоні» М. Хвильового виконує аналогічну функцію дзеркала, у якому відбиваються ілюзії й надії тих, хто продовжував сліпо вірити в «загірну комуни», не помічаючи небезпеки наближення катастрофи.

Порушена в «Санаторійній зоні» та «Жовтому Кромі» проблема абсурду знаходить продовження й поглиблення в романах «Вальдшнепи» М. Хвильового й «Танок блазнів» О. Гакслі. Зокрема, у «Вальдшнепах», написаному в період розпалу літературної дискусії 1925–1928 рр., ідейно-полемічна лінія більш увиразнюється й конкретизується, ніж у «Санаторійній зоні». І хоча друга частина роману була знищена автором, фрагмент, який зберігся до сьогодні, на думку В. Зенгви, «є частиною завершеного тексту і несе у собі певні коди та автотекстуальні посилання, спираючись на які, можна приблизно відтворити характери персонажів, знайти їхнє місце в галереї людей революції М. Хвильового» [Зенгва, 2011, с. 272], що аргументує доцільність його уведення в дослідницький контекст.

На відміну від повісті, герої «Вальдшнепів» розміщені у просторових координатах курортного південного містечка, яке в

тексті підкреслено фігурує як «заштатне» та «провінціальне». Однак мова йде не про курортний роман, як може здатися на перший погляд, і вочевидь не про птахів. Смісл тексту найповніше виражено в назві, яка є ключем для його пізнання, розуміння та інтерпретації. «В назві тексту, – як відзначає Я. Кравченко, – зустрічаються три найважливіші інтенції: референтна, тобто співвіднесеність тексту з художнім світом, а саме із зовнішнім хронотопом буття героїв або з самим героєм (внутрішнім хронотопом); креативна – співвіднесеність тексту з творчою волею автора як організатора певної комунікативної події; рецептивна – співвіднесеність тексту із співтворчим переживанням читача як потенційного реалізатора цієї комунікативної події» [Кравченко, 2004, с. 167]. О. Солецький, розглядаючи номінації художніх текстів крізь призму емблематичної стратегії текстотворення, зараховує їх до перших текстових координат, «що абсорбують загальну ідею-обрис, налаштовують реципієнта на відповідні тематичні та семіотичні контексти» [Солецький, 2018, с. 318]. На сьогодні існує кілька тлумачень назви твору М. Хвильового. Так, за спостереженнями Л. Сеника, персонажі роману асоціюються з вальдшнепами, беззахисними перед дулами рушниць мисливців, які втілюють партійно-державний апарат [Сеник, 2002, с. 71–72]. На політичну символіку назви вказує історичне дослідження Ю. Шаповала «Полювання на “Вальдшнепа”»: Розсекречений Микола Хвильовий», де вперше друкуються документи зі справи, заведеної НКВС на письменника, за яким радянська служба закріпила назвисько «Вальдшнеп» [Полювання на «Вальдшнепа», 2009]. С. Чернюк у статті «Українські вальдшнепи: концептуальні особливості однойменних творів Остапа Вишні й Миколи Хвильового», детально аналізуючи техніку полювання на вальдшнепів, називає зображену в романі ситуацію «нечесним полюванням», коли «нищатья найсильніші, найбільш спроможні до розмноження птахи» [Чернюк, 2010, с. 189]. Л. Кавун своєю чергою висловлює судження, згідно з якими, «вальдшнепи втілюють зв'язок між Заходом і Сходом, виявляють себе провісниками азіатського



ренесансу» [Кавун, 2013, с. 175]. Сам М. Хвильовий у «Вступній новелі» зауважував таке: «Словом, я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки, коли десь летять огнянопері вальдшнепи (мій сюжетний любовний роман «Вальдшнепи» буде в третьому томі) – все те, чим так пахне сумновеселий край нашого строкатого життя [...]» [Хвильовий, 1990, с. 123]. Таким чином, переводячи сюжет роману в умовне русло, автор витворює універсальну метафору тогочасної дійсності, коли українську інтелектуальну еліту, сповнену великих сподівань, чекала жорстока розправа за вірність революційним ідеалам, невіддільних від ідеї національного відродження. Власне, такі просторові на перший погляд поняття-характеристики курортного містечка, як «заштатність» та «провінціальність» експлікують безнадійність ситуації, в якій опинилось українство, відкинуте на периферію суспільно-політичних і мистецько-культурних процесів.

Натомість події роману «Танок блазнів» О. Гакслі відбуваються в реальному часопросторі Лондона, оприявленого в назвах вулиць, архітектурних споруд, театрів, виставок, кафе, в описах приміських ландшафтів та ін., що в цілому дає уявлення про життя британської столиці, його наповнення та динаміку. Однак конкретна дійсність столиці є лише декорацією для втілення авторського задуму – передати, як він писав у листі до свого батька, «життя та думки віку, який побачив грубе руйнування майже всіх стандартів, угод і вартостей, що існували в попередню епоху» // «the life and opinions of an age which has seen the violent disruption of almost all the standards, conventions and values current in the previous epoch» [Letters of Aldous Huxley, 1969, с. 224]. Епіграф до роману, взятий із п'єси Крістофера Марло «Едуард II» («Edward II», 1594), влучно передає інтенції О. Гакслі: «Мої люди кружлятимуть в блазенському танку, наче козлоногі сатири» // «My men like satyrs grazing on the lawns / Shall with their goat-feet dance the antic hay» [Huxley, 1923, p. 1]. Письменник свідомо порівнює своїх героїв із лісовими божествами, напівлюдьми-напівзвірами, які уособлювали в давньогрецькій

міфології первісну, грубу силу природи. Втративши всі орієнтири, представники повоєнного покоління, до якого О. Гакслі зараховував і себе, безцільно марнують час, тільки б не залишитися наодинці із собою і своїми думками. Таке життя стає своєрідною втечею від щоденних реалій, перетворюється на «гротескний танок без будь-якої мети або напрямку, з частими чи поодинокими зіткненнями танцівників, які надають декораціям ще більшої потворності» [Сіосоі-Рор, 2004].

Не обмежується зображенням провінційного топосу й М. Хвильовий: попри те, що місцем розгортання подій «Вальдшнепів» є курортне містечко, його персонажі мешкають у столицях: подружжя Карамазових і Вовчик – кияни; «пікантні дамочки» Аглая і Клава – з Москви. Усі вони представники духовно-інтелектуального середовища, наділені «столичним мисленням», тож ментально споріднені з персонажами «Танку блазнів». Окрім того, у висловлюваннях Дмитрія Карамазова артикульовано думки автора роману, так само як в образі Гамбріла Молодшого – світоглядні концепції й життєві факти Олдоса Гакслі. До того ж портрет Майри Вивіш списано з епатажної емансипатки Ненсі Кунард, нерозділене кохання до якої залишило в душі англійського письменника незагоєну рану.

Герої обох творів, як і персонажі «Санаторійної зони» і «Жовтого Крому», живуть у світі ідей, які й окреслюють простір буття, а широкий діапазон і контроверза цих ідей визначають предмет їхніх дискусій. Так, Дмитрій Карамазов у «Вальдшнепах», подібно до Анарха, є втіленням революційно-фанатичного романтизму, затьмареного розчаруваннями та спогадами про минуле, його дружина – апологет більшовицької ідеології, Аглая – носій мислення національно свідомої «нової людини» з сильним характером, Вовчик і чоловік Клави Євгеній Валентинович виражають позицію пристосування, яка згодом виявиться єдиним способом вижити в умовах тоталітарного режиму, із приводу чого сам Вовчик зізнається: «[...] він, як тільки одкрито буде полювання, одразу ж плюне на цей

*городок і на цілий місяць залізе в комиші»* [Хвильовий, 1990, с. 122]. Незважаючи на ідейні розбіжності, усі «відпочивальники» знаходяться під пильним прицілом системи, яка стежить за кожним їхнім рухом, позбавляючи власного простору – власного «дому» як морального імперативу, що в тексті імпліковано в локусах випалених спекою вулиць, душних приміщень, образу сонця як спопеляючого світила: сонце *«важким огнем палило йому в голову»* [Хвильовий, 1990, с. 155], *«біла лапа південного сонця різала очі»* [с. 178]), *«згоріло-голубого»* неба [с. 130] тощо. У цьому випадку можемо говорити про певне «випередження» М. Хвильовим інтерпретації «нового солярного міфу», який, на думку Р. Барта, увиразнює трагізм екзистенційної ситуації в знаковому для екзистенціалістської літератури творі А. Камю «Сторонній».

Якщо предметом дискусій в М. Хвильового є розбіжності між ідеалами революції і більшовицьким сьогоденням, то в «Танку блазнів» роздуми персонажів пройняті ностальгією за духовними ідеалами, остаточно зруйнованими війною та механістичною мораллю прийдешньої дійсності. Охоплені зневірою та скептицизмом, вони шукають притулок у безглуздох заняттях, які стають їхньою єдиною вірною можливістю адаптувати абсурдний світ до його ж абсурдних вартостей. Архітектор Гамбріл Старший, до прикладу, знаходить радість у конструюванні макетів різних будівель, які ніколи не зможе втілити в життя, а його найкращими друзями є шпаки, за якими він захоплено спостерігає щовечора до настання темряви. Його син – Теодор Гамбріл Молодший, залишає посаду шкільного вчителя, сподіваючись, що його винахід – патентовані штани на резиновій підкладці – принесе омріяне збагачення, а штучна борода й пальто з широкими плечима привернуть до нього увагу жінок. Легковажна молода подруга винахідника Майра Вивіш, після того, як її коханий Тоні загинув на війні, шукає втіхи в товаристві інших чоловіків, змушуючи виконувати її примхи. Друг Теодора, фізіолог Шируотер, котрий присвятив своє життя дослідженню функціонування нирок,

проводить над собою експеримент: перебуваючи в нагрітій камері, він безперервно крутить педалі нерухомо закріпленого велосипеда, обладнаного ергометром, щоб простежити зміни у своєму тілі під впливом сильного потовиділення. Р. Сіон висловлює думку, що саме експеримент Шируотера та його хаотичні рухи на велосипеді втілюють головну метафору роману – власне танок блазнів [Sion, 2010, p. 40]. І справді, всі персонажі твору, зокрема Молодший і Старший Гамбріли, місіс Вивіш, Роузі, художник Липіат та ін., перебувають у стані колоподібного руху, знаходячи «спасіння у втечі», адже світ, у якому вони жили *«перестав бути безпечним, він більше не стояв на міцному фундаменті»* // *«was no longer safe, it had ceased to stand on its foundations»* [Huxley, 1923, p. 323]. Ніхто з них не знав, як жити, а той час, коли цих знань не треба було, залишився в далекому минулому. Не розуміючи сучасної дійсності, персонажі роману втрачають будь-які орієнтири. Їхнє позбавлене мети існування, як висновує Л. Поп, *«проживається лише тому, що вас випадково закинули в його хаос, в його гротескний танок»* [Сіосоі-Рор, 2004].

Парадигма приреченої динаміки простежується і в романі М. Хвильового, виразно артикулюючись у словах Карамазова, який називає карамазовщину *«перманентним рухом»* [Хвильовий, 1990, с. 86], акцентуючи на марноті зусиль представників української національної спільноти адаптувати ідеї революції до невтішних реалій сьогодення. Аналогічну думку озвучує Аглая, яка на обурення Вовчика про даремно згаяний з нею час, відповідає риторичним запитанням *«А хіба все його життя не є порожнє місце в світовому рухові?»* [Хвильовий, 1990, с. 190]. Вислів героїні ілюструє тезу А. Камю щодо абсурду як норми, яка не має нічого спільного з людиною. Єдиний вихід – прийняти його, розірвати *«ланцюг щоденних дій»* [Камю, 1990а, с. 29], відкинувши всі ілюзії й надії, що, однак, виявляється надто складним завданням для тих, хто опиняються на узбіччі життя.

Обидва автори оприявлюють мотив безвиході у просторових образах, які набувають символічного значення. У «Вальдшнепах» М. Хвильового це «глухий край» [Хвильовий, 2016, с. 119], «вікна й віконниці і досі було зачинено наглухо» [с. 121], «згорілою і порожньою вулицею заштатного городка» [с. 131], «страшна туга» [с. 145], «вогняна лапа південного сонця» [с. 173] тощо. У «Танку блазнів» О. Гакслі: «Його думки були безкінечною пустелею, без жодної пальми, навіть жодного втішного міражу» // «His thoughts were an interminable desert of sand, with not a palm in sight, not so much as a comforting mirage» [Huxley, 1923, p. 238]; «Перед ним простягався висушений сонцем пустир» // «Aridly, the desiccated waste extended» [p. 242]; «Вона мала дразливий вигляд дороги, яка не має кінця» // «It had the inciting air of a road which goes on for ever» [p. 312]; «Темна ріка часу текла й текла» // «Time flowed darkly past» [p. 328] тощо. Глухість, замкнутість, порожнеча, марність – ключові маркери абсурдного хронотопу романів, якими позначено безцільну динаміку буття персонажів, приречених на вічний рух замкнутим колом.

Можна говорити про екзистенційний вакуум, у якому опиняються персонажі обох романів. Його основними ознаками, за спостереженнями В. Франкла, є «відчуття внутрішньої пустоти й глибокої втрати сенсу» [Франкл, 1998, с. 308], яке провокує дві моделі поведінки. Учений визначає їх як конформістська і тоталітарна, або західна і східна. Унаочнення таких моделей прочитуємо у творах О. Гакслі та М. Хвильового: якщо в українського автора, відповідно до визначення В. Франкла, персонажі роблять «те, що роблять інші», то в англійського – те, чого від них «хочуть інші» [Франкл, 1998, с. 308]. І ті, і ті діють у межах норм об'єктивного світу, відмовляючись від власного «я», тобто індивідуального вибору. У такому бутті закладена небезпека руйнування особистісного заради загального. У М. Хвильового ця тенденція набуває страхітливих ознак. Ідеться, як зауважує В. Зенгва, про злочин заради ідеї. Таким покликанням на Ф. Достоевського, вважає дослідниця, автор «Вальдшнепів» не обмежується – у романі

М. Хвильового увиразнюється мотив «нездійсненого злочину», за яким має настати покарання [Зенгва, 2011]. Він об'єктивується в сумнівах і терзаннях Дмитрія Карамазова. Аналіз роману О. Гакслі в такій проєкції наштовхує на аналогічну думку про гіпотетичний злочин його персонажів, запрограмований їхнім безвідповідальним існуванням. Характерно, що М. Гайдегер напряду пов'язував відповідальність із совістю, де феномен відповідальності – це і відповідальність перед собою, коли людина є те, що «сама з себе створить», і відповідальність перед іншими і за всіх. Тут ідеться про один із принципів екзистенціалізму, який Ж.-П. Сартр називав відповідальністю за всіх людей. Тож якщо в «Жовтому Кромі» маємо зворотне до першого типу відповідальності – безвідповідальність перед собою, то катастрофічні наслідки безвідповідальності щодо інших О. Гакслі зобразить пізніше у своєму романі-антиутопії «Прекрасний новий світ».

Дмитрій Карамазов М. Хвильового і Гамбріл Молодший О. Гакслі вирізняються з-поміж інших персонажів усвідомленням глибокої прірви між мрією і реальністю, що свідчить про пульсування їхньої екзистенції як можливості, яка себе розуміє. Цей аспект репрезентовано в тексті бажанням персонажів зруйнувати глуху завісу задушливого простору, у якому вони опинилися. Так, Дмитрій Карамазов, переосмислюючи вчинки минулого та переймаючись сміливими ідеями Аглаї, відчуває, що в його житті почалось щось хвилююче й водночас трагічне. Воно викликало не жах, *«а почуття якоїсь безумної радості, ніби він мусив на днях відкрити цілком нову й надзвичайно цікаву сторінку в своєму одноманітному житті»* [Хвильовий, 2016, с. 181]. У прогулянці Карамазова до річки (символічно – рухові до оновлення й переродження, переходу в інший світ) сублімуються його внутрішні інтенції набути сміливості й рішучості та вийти за межі застиглого буття. Однак намір *«попливти проти течії [...], сильними й рішучими рухами розсікаючи поверхню»* [Хвильовий, 2016, с. 181], так і не трансформується у вольовий акт. У зв'язку з відсутністю другої частини роману, достеменно невідомо

наслідків натхненних поривів Карамазова, адже вони були лише в його уяві. Радше за все, він, як і автор твору, був зламаний системою, яка не допускала жодних проявів індивідуальної свободи.

У Гамбріла Молодшого із «Танку блазнів» О. Гакслі після знайомства з Емілі, яка втілює гармонійну єдність людини і природи, з'являється більш реальний шанс вирватися з безцільної круговерті столичного життя. Він із захопленням мріє про замський будиночок, куди його запрошує дівчина, проте випадкова зустріч із Майрою Вивіш перекреслює його наміри. Ю. Лотман, досліджуючи співвідношення розвитку характеру й просторових переміщень, зауважує, що споріднений із навколишнім середовищем герой позбавлений власного шляху. Переміщуючись у координатах свого середовища, «він художньо нерухомир». Іншою стає картина, коли персонаж розриває з ним зв'язки. У цьому випадку «його рух набуває деякої лінійної траєкторії, внутрішньо безперервної, кожен з моментів якої знаходиться в особливому відношенні до навколишнього простору. З'являється шлях як особливий індивідуальний простір даного персонажа» [Лотман, 1992, с. 441]. Такого шляху в героїв М. Хвильового і О. Гакслі немає, адже колоподібна траєкторія їхнього переміщення лише справляє враження руху, який насправді є спробою втечі від себе. Рішення Гамбріла покинути Лондон і вирушити в якусь далеку країну Африки чи Південної Америки, як і бажання Дмитрія Карамазова поплисти проти течії, викликають сумніви. Швидше за все, згідно з принципом замкнутого кола, герої повернуться до початкової точки.

На подібну модель безглузлого кружляння натрапляємо в романах О. Гакслі «Контрапункт» («Point Counter Point», 1928), І. Во «Занепад і руйнування» («Decline and Fall», 1928), «Бридке тіло» («Vile Bodies», 1930), «Жменя праху» («A Handful of Dust», 1934) та ін. Життя їхніх персонажів, перетворене на гонитву за розвагами й матеріальними насолодами, нагадує броунівський рух, в основі якого – безцільність і випадковість. Символічними в романах І. Во є сцени гонок («Бридке тіло», «Жменя праху»), образ великого колеса

(«Занепад і руйнування») як унаочнення життя англійського істеблішменту в умовах поглиблення кризи в період міжвоєнтя.

В есе «Думки з приводу» («Proper Studies», 1929) О. Гакслі окреслює два шляхи буття, якому відкривається світ у своїй суєтності, – «або не думати, але продовжувати безперервно базікати й вертітися, ніби робиш щось надзвичайно важливе, або визнати суєтність світу й жити цинічно» [Huxley, 1929, p. 269]. Те, що письменник називає цинізмом, корелює з розумінням бунту А. Камю як мужнього долання абсурду. Щодо Дмитрія та Гамбріла, то вони опиняються поміж двома моделями: переживаючи абсурд, чоловіки, однак, не готові до бунту проти нього. Таким чином, у фіналі творів М. Хвильового й О. Гакслі імплікується думка про вимушене чи добровільне злиття героїв із дійсністю. Це своєю чергою виказує відсутність у них індивідуального простору, що унеможлиблює проєктування себе в майбутнє.

Отже, аналіз просторової експлікації абсурдної дійсності у творах М. Хвильового й О. Гакслі дозволяє простежити спільні риси просторової організації текстів як визначального компонента індивідуально-авторської моделі художнього світу. Оптимальною формою творчого втілення авторських візій стали жанри інтелектуальної прози, де конкретний простір – лише декорація, на тлі якої відбувається зіткнення різних концепцій і поглядів. Саме в дискусійних діалогах і монологах персонажів виражено настрої покоління повоєнних років, в яких домінують безнадія та розчарування. «Буття» у нав'язливих спогадах, постійному рефлексуванні, плеканні ілюзій перетворює персонажів на маріонеток із визначеними ампуа і рольовими функціями, що нівелює в системі їхніх вартостей актуальність вибору. У результаті, створюється враження театрального дійства, де існування набуває механічності та бутафорної умовності.



### **3.2. Онтологічно-екзистенційний вимір урбаністичного часопростору в українській та британській прозі (на матеріалі творів В. Підмогильного, І. Вільде, М. Хвильового, В. Вулф, О. Гакслі, Р. Олдінгтона та ін.)**

Урбаністичний простір дедалі частіше стає об'єктом переосмислення представниками гуманітарних наук. Окреслюючи пошуки соціологів та антропологів першої половини ХХ ст., перед якими серйозно постало завдання вивчення сучасного міста як складного конструкта, Річард Сеннет відзначає: «Індустріальні міста містили щось заплутане й складне, щось таке, що само становило проблему, що не піддавалося роз'ясненню чи визначенню певними категоріями» [Sennet, 1969, р. 4]. Особливої актуальності, за спостереженнями Георга Зіммеля, набуло питання «акомодації особистості, завдяки якій вона уживається із зовнішніми силами» [Simmel, 1969, р. 47]. Не дивно, що саме з цього часу розпочинається активне освоєння міста в гуманітарних сферах, яке триває і досі. Це доводять дослідження таких вчених, як Г. Зіммель, М. Вебер, М. Анциферов, М. Шелер, Г. Плеснер, М. Мосс, А. Шюц, Л. Вірт, Л. Мамфорд, А. Гелен, К. Лінч, Т. Девіс, А. Лефевр, П. Бурдьє, О. Трубіна, Ю. Тихеева, М. Карповець, Т. Возняк, Г. Фесенко, Б. Поляруш та ін. Попри різновекторність підходів, спільною для студій є увага до міської культури як суб'єкта й об'єкта людського буття. Із цього погляду міська людина «постає як окрема реальність, яка вибудовується й водночас занепадає у світі міста» [Карповець, 2014, с. 6].

Соціокультурні й антропологічні дослідження заклали основи для розвитку літературознавчої урбаністики, у якій місто розглядається текстом, наповненим певними смисловими кодами та маркерами, які дають ключ до розуміння художнього світу автора. Значним поступом у цьому напрямі досліджень стали праці М. Бахтіна, М. Бютора, Г. Вірт-Нешер, Е. Ваттс, І. Вихор, Дж. Гансон, В. Іванова, М. Кавз, Н. Копистянської, Д. Леві, Р. Легана, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, М. Препотенської, С. Скварчинської,

А. Степанової, В. Топорова, Є. Фаріно, П. Флоренського, В. Фоменко та ін. Учені наголошують на концептуальності категорій час / простір, за якими стоїть свідомість імпліцитного автора як репрезентанта певної людської свідомості, мотивованої відповідним типом культури. Таким чином, наразі створена ґрунтовна теоретико-методологічна база для вивчення художньо-сміслових доміант міського дискурсу в різних проєкціях.

Попри очевидні зрушення на шляху осмислення міського тексту, у літературознавстві недостатньо уваги приділено вивченню сумірності характеру й оточення у світлі екзистенціальних теорій з акцентом на онтологічній детермінації простору. Визначальними в цьому сенсі є напрацювання М. Гайдеггера, де вказується на тісний взаємозв'язок індивіда й місця його знаходження. Буття-у-місті корелює з гайдеггерівським розумінням закинутості – виду буття, якому відкриваються можливості бути чимось. Філософ підкреслює: «Закинутість є буттєве питання суцього, яке завжди є його можливістю, тобто, воно розуміє себе в можливостях і проєктує себе до них (на них себе кидаючи)» [Хайдеггер, 2003, с. 209]. Поруч із падінням і проєктуванням закинутість утворює основні якісні компоненти онтологічної цілісності тут-буття (Dasein), артикульованої як турбота. Турбота створює екзистенційний простір індивідуального буття, позначеного трьома модусами часовості – минулим, сучасним і майбутнім, які пронизують один одного. Тут-буття (Dasein) виявляє власну закинутість у певні соціокультурні ситуації і знаходиться у модусі минулого, натомість падіння – це відвернення від себе, падіння в посередність щоденного існування. Серцевиною присутності тут-буття є майбутнє, яке відповідає сутності екзистенції, що завжди прагне вийти за власні межі, проєктуючи себе в завтрашній день.

Актуальним у контексті дослідження є питання самоусвідомлення персонажа, який опиняється перед вибором бути собою чи не бути собою, бути чи мати. Його вирішення лежить у площині гайдеггерівського потрактування автентичності /

неавтентичності двома модусами людського буття-у-світі. Буття-у-світі як буття-з передбачає інтерсуб'єктивність, комунікацію з іншими як частиною проєкту Я: допомагають матеріалізувати його потреби. Відповідно самоізоляція, втеча чи ухилення розглядаються перешкодою на шляху до осягнення екзистенції. У цьому процесі важливим є збереження власної автентичності, яка є справжнім існуванням. Неавтентичність означає розчинення в деперсоналізованому світі інших, що веде до втрати власних можливостей.

В екзистенціальній проєкції, таким чином, місто постає світом сконденсованого буття, де індивід, опиняючись у межовій ситуації, змушений здійснювати вибір між собою та іншими, автентичним і неавтентичним буттям, свободою і несвободою тощо. І саме міський простір, породжуючи стани тривоги, страху, нудьги, відчуження, самотності тощо, наповнює людське існування справжнім змістом. Пріоритетності набуває особистий досвід індивіда, процес його самоусвідомлення та ідентифікації. Саме це питання опиняється в полі зору письменників ХХ століття, для яких місто як «своєрідна метафора модерності» [Donald, 1992, p. 419] є уособленням нового світогляду, відмінного від традиційного.

В українському літературознавстві вивчення міського тексту у світлі сучасних методологій та практик уможливилось лише в останні десятиліття. Серед об'єктів дослідницької уваги наших науковців література міжвоєнного періоду є чи не пріоритетною. Адже саме в цей час, позначений модерністським світосприйняттям, міський ландшафт постає сутнісним компонентом доробку письменників нової генерації – Б. Антоненка-Давидовича, Д. Бузька, І. Вільде, В. Винниченка, М. Івченка, М. Могілянського, В. Підмогильного, Л. Первомайського, В. Петрова-Домонтовича, Є. Плужника, О. Слісаренка, В. Сосюри, Б. Тенети, М. Хвильового та ін. Їхні твори стають об'єктами критичного осмислення (праці В. Агеєвої, В. Бібіка, О. Богданової, М. Борисенка, О. Бровко, І. Вихор, В. Дмитренко, О. Капленка, Г. Кудрі, І. Куриленко, М. Ласло-Куцюк, С. Луцій,

В. Мельника, Р. Мовчан, І. Набитовича, А. Нестелеєва, В. Романишин, О. Титар, Н. Павленко, С. Павличко, О. Харлан, Ю. Шереха, Я. Цимбал, І. Шапошникової та ін.), де актуалізуються соціокультурні, філософські та естетичні концепти українського урбаністичного тексту.

Певний поступ у вітчизняній науці про літературу зроблено на шляху осягнення міського континууму і британської прози визначеного періоду. Знаковою є дисертація Ольги Павлової «Лондонський текст англійської літератури першої третини ХХ століття» [4], присвячена образу британської столиці в різножанрових творах Вірджинії Вулф, Ф. М. Форда, Б. Шоу, Т.-С. Еліота, І. Во та ін. Відзначимо також студії О. Бандровської, Г. Батюк, Н. Глінки, Є. Мітькіної, І. Школи та ін. Проте компаративні дослідження української і британської художньої урбаністики знаходяться на початковому етапі, що визначає актуальність проблеми підрозділу, мета якого – виявити типологічні особливості актуалізації образу міста в українській та британській літературах міжвоєнного періоду як екзистенційного простору людського буття. Об'єктом дослідження є прозові твори Ірини Вільде («Метелики на шпильках», 1939), Валер'яна Підмогильного («Місто», 1928), Миколи Хвильового («Сентиментальна історія», 1928), Олдоса Гакслі («Танок блазнів» – «Antic Hay», 1923), Вірджинії Вулф («Місіс Делловей» – «Mrs Dalloway», 1925), Девіда Лоуренса («Коханець леді Чатерлей» – «Lady Chatterley's Lover», 1928), Річарда Олдінгтона («Смерть героя» – «Death of a Hero», 1929), в яких репрезентовано різні моделі реалізації людської ідентичності в урбаністичному просторі.

Як уже зазначалось, місто на початку ХХ ст. стає уособленням людських прагнень до свободи та ідентифікації, адже відкриває перед індивідом широкі можливості для реалізації власного потенціалу, при цьому, однак, містить серйозну загрозу відчуження й самотності. У такому ракурсі тема міста постає особливо гостро в тих національних літературах, де довгий час переважала сільська тематика, як,

приміром, в Україні. Місто, яке, за визначенням Соломії Павличко, «мовно й соціально [...] завжди було ворожим українцям» [Павличко, 1999, с. 207], постає у творах письменників міжвоєнних десятиліть здебільшого чужим простором. В. Мельник, вказуючи на домінування селянського дискурсу в українській літературі початку ХХ ст., зауважує: «Місто для неї [української літератури – І. Д.] ще не стало “своїм”, воно не вписувалося в традиційні форми, насторожувало нівелюванням національної моралі, побуту, мови» [Мельник, 1991, с. 215]. Так само висновує і Віра Агеєва, зазначаючи, що освоєння «урбаністичного простору в українській літературі часто означало завоювання чужого й ворожого міста [...]» [Агеєва, 2003, с. 93]. І в авторів – вихідців із села, і в героїв їхніх творів місто породжувало амбівалентні за емотивним складом відчуття (бажання, цікавість, подив, боязнь, тривогу, страх, агресію тощо), проте в жодному випадку не залишало байдужим. Звідси – парадоксальність актуалізації урбаністичної тематики у творах українських письменників, де захоплення містом повсякчас переплітається зі страхом, тривогою, а то й відразую до нього. Останнє здебільшого є результатом неспроможності героїв, вихованих у патріархальних традиціях, адаптуватися до «обставин і характерів, де невідомого було значно більше, аніж відомого» [Фоменко, 2013, с. 79]. Однак саме проживання в місті як його «переживання» стає фундаментом формування нового досвіду персонажів, їхнього виходу на новий рівень самоусвідомлення.

Щодо англійської літератури, то урбаністичний текст тут не є новим. Посилена увага до міських ландшафтів, спостережена ще в літературі доби Середньовіччя, у ХХ ст. сягає свого апогею. Важко знайти англійського автора, творчість якого не була б пройнята урбаністичними візіями, передусім лондонськими. Однак у період міжвоєнних місто постає в новому ракурсі: з одного боку, воно є центром інтелектуальної думки, носієм давньої культури, а з другого – уособленням технократичної реальності, яка наразі оприявнила потворну у своїй ворожості до людини сутність. Відомий вислів

Семюела Джонсона «Хто втомився від Лондона, той втомився від життя», озвучений ним наприкінці XVIII ст., набуває в умовах стрімкого розвитку цивілізації протилежного значення. Втомленість від Лондона є свідченням радше екзистенційного пробудження індивіда, аніж відсталості чи неспроможності, про які говорив видатний просвітитель. Відповідно іншими є і модуси художньої екзистенції міста у творчості письменників 1920–1930-х років, для більшості із яких місто – це «свій» простір географічно, але в онтологічному плані «чужий» і ворожий. Така концепція міста лягла в основу модерних візій урбаністичного топосу. За слушними висновками О. Павлової, саме представникам модернізму «вдалося “перестворити” Лондон, відкрити нові властивості урбаністичного простору», а відтак «сформулювати проблему співвідношення ідентичності людини і простору, у якому ця ідентичність реалізується [...]» [Павлова, 2017, с. 9].

Особливе місце у британському і світовому письменстві належить «Улісові» Дж. Джойса, який Малколм Бредбері називає зразковим міським романом «нового типу» [Бредбері, 2011, с. 157], акцентуючи на модерності авторського підходу до художнього структурування урбаністичного простору, репрезентованого в образі ірландської столиці. Складний лабіринт Дубліна набуває у творі універсального значення: стає будь-яким містом, на вулицях якого твориться нова реальність, оживає історія всього людства з його вічним протистоянням теперішнього і минулого, високого і низького, тілесного і духовного, чоловічого і жіночого, центру і периферії тощо. І всі ці онтологічно марковані опозиційні сутності об'єднано в одному відрізку буття – «тут і тепер», який розтягується на цілу вічність. Відтак «Улісс» Дж. Джойса є своєрідною енциклопедією літературної урбаністики, у якій закладено можливі варіанти міського тексту, відкритого для комунікацій та нових трансформацій. Але дорогу «енциклопедичності» цього роману торували і В. Вулф, О. Гакслі, Д. Г. Лоуренс, Р. Олдінгтон та ін., здобутки яких у царині міського тексту аналізуватимемо в цьому підрозділі.

Отже, попри певні відмінності, спільною для українських і британських творів про місто є поетика контрасту, яка увиразнює опозиційні за своїм наповненням смислові коди текстів.

Глобальним питанням, яке впливає із самої сутності міста як центра суспільно-політичного й культурного життя щодо периферії, є дихотомія місто / село, у площині якої оприявлено філософсько-естетичні і світоглядні інтенції авторів. Прикметно, що в екзистенціальному вимірі ця «одвічна» антиномія, згідно з висновками Раїси Мовчан, «супроводжувала саме модерністські пошуки упродовж усього періоду» [Мовчан, 2009, с. 356]. Поєднання опозиційних топосів в одній парадигмі спостережено у творах переважної більшості українських письменників 1920–1930-х років (В. Винниченко, І. Вільде, М. Івченко, А. Любченко, В. Підмогильний, М. Хвильовий, Г. Шкурупій та ін.), що дає підстави вважати цю особливість національною рисою міського тексту в міжвоєнній літературі.

На масовий характер освоєння міста і як конкретного простору, і як дискурсу тогочасної доби вказувала С. Павличко: «З революцією в російськомовне місто попрямували Степани Радченки та Володимири Сосюри. Почалося засвоєння міста неміською людиною, яка приносила до міста свої комплекси й страхи» [Павличко, 1999, с. 207]. Ставлячи в один ряд поета В. Сосюру й С. Радченка – фіктивного персонажа роману В. Підмогильного «Місто», дослідниця підкреслює, по-перше, масовість міграції майбутньої інтелектуальної еліти до міста, по-друге, автобіографічну основу урбаністичного тексту, де місто виступає передусім «символом певного типу свідомості як автора, так і його героя» [Павличко, 1999, с. 206]. Тож «Степан Радченко» – це уродженець села, який, відчуваючи внутрішній потенціал, намагається вийти за вузькі межі провінційної дійсності та «знайти себе, свою органічність» [Мельник, 1991, с. 219] у великому місті. При цьому йому необхідно було передусім подолати власні страхи й тривоги, тобто «вивільнитися з рабських пут інстинктів як природи, так і соціальних законів, звичаїв»

[Мельник, 1991, с. 219]. Це своєю чергою провокувало внутрішні конфлікти, ставило в умови екзистенційної кризової ситуації, коли доводилося «долати себе» для віднаходження нової точки оперття задля вищого рівня самоусвідомлення. Бо людина, як зазначає Карл Ясперс, «не може бути завершеною; щоб бути, вона повинна змінюватися в часі, підкоряючись усе новій долі» [Ясперс, 1991, с. 411]. Саме на глибинних змінах індивіда («стрибках», за К. Ясперсом), актуалізованих у хронотопі текстів, сфокусовано увагу в цьому підрозділі.

Знаковим у контексті зазначеної проблематики є твір В. Підмогильного «Місто» (1927) – перший урбаністичний роман в українській літературі, типологічно споріднений зі світовими взірцями. Світлана Ленська називає роман апофеозом «амбівалентного і дискусійного художнього втілення урбаністичних мотивів в українській літературі ХХ ст.» [Ленська, 2015, с. 163]. Саме з «Містом», як висновує Р. Мовчан, в українську літературу було внесено «потужний модерністський струмінь урбаністичної теми» [Мовчан, 2009, с. 360]. Особливість твору, яка зблизила його з європейським літературним модернізмом, полягала у зміщенні акценту з міста на людину, яка прагне це місто «здобути». Відтак домінантним у тексті є екзистенційно-психологічний компонент, у площині якого оприявлено «складний конгломерат благородства й слабкості людини, її суспільної та біологічної неодновимірності [...]» [Мельник, 1991, с. 223]. Водночас ця особливість «Міста» стала предметом гострих випадів вульгарно-догматичної критики [Див.: Мельник, 1991], що сигналізувало про її неспроможність сприймати героя поза визначеним соціально-політичним контекстом. Таким чином, В. Підмогильний, виходячи за межі конкретної дійсності, підноситься до рівня філософського узагальнення проблеми людського буття, що надає його твору універсальності й позачасовості. Як слушно зазначає Олена Титар, В. Підмогильний усією своєю творчістю «доводить, що історія одного заслуговує на таку ж увагу, як і історія народів, через формування ідентичності



однієї особистості можна зрозуміти загалом ідентичності певної доби [Титар, 2017, с. 13].

Утіленням такої особистості в романі «Місто» стає сільський бібліотекар Степан Радченко, який вирушає на навчання до Києва. Шлях Дніпром, з якого розпочинається твір, є початковим етапом ініціації героя, що розмежовує його минуле й прийдешнє. Процес переходу викликає в душі хлопця гаму суперечливих емоцій: з одного боку, смуток, з другого – *«хвилювання і млюсть»*. В описах сільської природи, які відтісняються візіями індустріального міста, виразно проступає екзистенціал туги, генеруючи авторські інтенції безповоротності Степанового шляху. Уже з перших сторінок прочитується характерна для твору тенденція, коли міський текст, за спостереженнями Олени Колінько, *«виростає з подвійного авторського бачення: місто як рай і місто як антипод села»* [Колінько, 2010, с. 307]. Так, сільський ландшафт асоціюється в Степана з *«питомим витвором просторів, чарівною квіткою землі, неба й води»* [Підмогильний, 1991, с. 308]. Герой відчуває спорідненість із селом як уособленням краси й досконалості, готовий тут бути господарем. При наближенні до Києва смуток і жаль змінюються на сповнені надій хвилювання, пов'язані зі *«здавна викохуваною мрією»* [Підмогильний, 1991, с. 310] про нове життя у великому місті. Завершальним акордом у розбурханій симфонії Степанових переживань звучить свисток пароплава як *«останній сигнал його минулому»* [с. 311], остаточне долання межі між селом і містом. Маркери тиші і смерті (*«в душі його стало тихо і мертво»* [Підмогильний, 1991, с. 311]) експлікують страх хлопця, викликаний усвідомленням прірви, яка відкривається в образі незвіданого міського ландшафту. Маємо виразні ознаки *«краю світу»*, коли людина виходить *«за дану їй стихійно й натурально ситуацію, за її природні якості»* [Особистісний вибір, 2005, с. 35]. Долання ситуації означає долання себе, вузькості власного мислення, що зазвичай супроводжується болісними відчуттями. Останнє ілюструють описи емоційного стану Степана. Сльози як символічний акт прощання із

собою колишнім засвідчують зародження в ньому іншої, ще йому самому незнаній сутності.

Екзистенціали чужості й самотності, що проступають у Радченка, коли він бачить «безглузду юрбу» Києва, є характерними для вихідців із села, які вперше потрапляють у міське середовище. Бо місто, як зауважує Віра Фоменко, – не село, тут «чуже життя і біди не кидаються у вічі, проте вони й не хвилюють сторонніх людей в урбанізованому середовищі» [Фоменко, 2013, с. 79]. Не дивно, що картина натовпу лише поглиблює почуття відчуження Степана. Із погляду філософії існування важливим є сам процес переживання ним чужості міста, оприявленого в екзистенційних осяяннях. Зустрівшись із містом сам на сам та відчувши на собі його пресинг, юнак відкриває істину, що світ існує незалежно від його волі чи присутності, тобто «поза ним», відтак бурхливій стихії мегаполісу байдуже до нього і його проблем. У прозріннях Радченка прочитується ідея абсурду як феномену, який, за А. Камю, народжується в результаті зіткнення «фактичного стану речей з певною реальністю» [Камю, 1990а, с. 39]. Разом із тим модус закинутості в історії героя засвідчує буття, що виходить зі своєї потаємності. Показовою в цьому сенсі є сцена біля вітрини книжкового магазину, де серед багатьох томів Степан «побачив тільки одну читану книжку» [Підмогильний, 1991, с. 313]. Порівнюючи багату київську книгарню зі сільською бібліотекою, яку він сам зібрав, Степан відчув, що в тих томах «зосередилося все те чуже, що мимоволі лякало його, всі небезпеки, що він мусив побороти в місті» [Підмогильний, 1991, с. 313]. Місто як втілення культури й освіти для бібліотекаря Радченка – непрочитана книжка, обшири й глибина якої викликають страх і сумніви щодо можливості їх освоєння. Відчуття власної меншовартості у Степана є проявом амбіцій – сутнісного мотиваційного чинника, завдяки якому відбувається процес долання, а відтак і перевершення себе. Той факт, що Радченко швидко опановує себе і йде «далі під владою своїх побляклих на мить, але чіпких мрій» [Підмогильний, 1991, с. 314],

списуючи все на втому, – ілюстрація усвідомлення власних можливостей як необхідної умови самоздійснення.

На відміну від роману В. Підмогильного, у повісті Ірини Вільде «Метелики на шпильках» мотив переходу в напрямку село – місто має яскраво виражене фольклорне забарвлення, що надає сцені від'їзду 14-річної Дарки Попович у Чернівці особливої чуттєвості. Дівчина, «подібно до казкової героїні» [Харлан, 2008, с. 274], прощається не лише з усією родиною, яка вийшла її проваджати, а й із землею, квітами: розуміючи, що на Різдво вже їх не застане, «*понюхала кожна зокрема*» [Вільде, 2007, с. 117]. Бачимо характерний для фольклорного хронотопу паралелізм подій людського життя і явищ природи, невіддільних одне від одного [Бахтін, 1975, с. 357]. У результаті усвідомлення факту неминучого кінця квітів, а з ними й частини пов'язаного з рідним домом («своїм» простором) власного «я», Дарка прагне закарбувати в пам'яті «тут-буття» на все своє життя. Експлікантами внутрішнього стану героїні, яка перебуває в межовій ситуації, як і в Радченка В. Підмогильного, є екзистенціали смутку й туги. Однак, якщо причиною Степанових емоцій є радше прагматично-еґоїстичний компонент, то в основі Дарчиних візій – розуміння рідного довкілля як одухотвореної сутності. Тим болючішим є її розставання. Екзистенційні переживання дівчини проєктують глибинні психологічні процеси, у площині яких проступають недитячі передчуття, що «*покидає дім раз на все, на ціле життя [...] завсідди тепер між чужими, тільки між чужими...*» [Вільде, 2007, с. 119]. Ближче до Чернівців журливі думки змінюються радісними розмислами про майбутню зустріч із Данком, але пізніше вони повертаються через зіткнення з міськими реаліями – холодною кімнатою на станції, символічно – з чужістю та ворожістю нового простору. Найбільшим розчаруванням дівчини стає те, що «*в цьому триклятому місті, де кожна вулиця має інших п'ять в собі*» [Вільде, 2007, с. 120], вона не зможе відшукати Данка, адже забула спитати його адресу. Отже, для Дарки місто не лише чуже, а й

жорстоке, бо роз'єднує близьких людей, покладаючи долю кожного на себе.

Якщо поїздка Степана й Дарки до міста вмотивована об'єктивними чинниками – навчанням, то 17-літня Б'янка в повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія», розчарувавшись у «дичавині» провінції, покидає рідне село в пошуках невідомої «химерної далі», сподіваючись на зустріч із «великим чоловіком» [Хвильовий, 2016, с. 62]. Фактично, дівчина втікає з дому. При цьому сама зізнається, як любить рідний край – луки, «запах осоки й це зелене море трав, що хлюпотіло за рікою», «вечорові кучугури», «димки над нашою оселею» [Хвильовий, 2016, с. 57] тощо. На пероні вона не може відірвати погляду від степу, вклоняється «в останній раз [...] напівтемній степовій станції», твердо вирішивши, що більше сюди не повернеться. У тумані ілюзорно-романтичних візій Б'янки єдино справжнім виявляється біль розлуки як прояв екзистенційного самоусвідомлення героїні, її відмінності від речей, що сама вона артикулює іронічною фразою: «Очевидно, теличка нездібна пережити цього» [Хвильовий, 2016, с. 59]. Не дивно, що пізніше за «порожнечею канцелярських буднів» [Хвильовий, 2016, с. 103] її не полишає спогад про «біленький домок», «золотий півник на флюгері», «темні провінціальні садки», який посилює відчуття абсолютної самотності в позбавленому гармонії і порядку світі міста.

Спосіб реалізації персонажами власних можливостей знаходиться в безпосередній залежності від мотиваційних чинників їхнього входження в чужий для них простір. Відповідно різними постають екзистенційні хронотопи в локусі міста. Так, у романі В. Підмогильного засвоєння Радченком урбаністичної реальності експлікує хронотоп шляху, семантика якого позначена рухом від периферії до центру, що, відповідно, типологічно зближує «Місто» з романами кар'єри. Замість початкового завдання «змички міста й села», амбітний селяк ставить за мету заволодіти містом. Невипадково автор порівнює персонажа з молодим мисливцем у лісі, який тремтить «перед звіром», при цьому вірить «в несхибність своєї

руки» [Підмогильний, 1991, с. 347]. Подібно до героїв О. де Бальзака, Стендаля, Гі де Мопассана, Радченко шукає опертя і підтримки в жінках, вступаючи з ними в любовні стосунки. В його намірах завоювати / заволодіти містом прочитуються «виразні сексуальні конотації» [Агеєва, 2003, с. 93], що в цілому є характерним для творчості таких українських письменників, як В. Винниченко, В. Петров, М. Івченко, А. Любченко, Г. Шкурупій, Є. Плужник, М. Хвильовий та ін. Однак жінки для Радченка, як і для персонажів французьких романів кар'єри, – не мета, а підручні засоби, за допомогою яких він здійснює входження в новий для себе світ міста. Як тільки він виявляє, що знайдений «матеріал» йому більше не підходить, то цинічно відкидає його. Засоби таким чином трансформуються в речі [Хайдеггер, 2003, с. 92], втрачають власну феноменальність. Таке перетворення яскраво ілюстровано в романі Ф. С. Фіцджеральда «Ніч лагідна» («Tender is the Night», 1934): коли головний герой Дік Дайвер, привабливий чоловік та успішний лікар, пожертвувавши власними переконаннями задля «видужання» своєї пацієнтки Розмарі, стає «засобом» в руках інших – людей жорстоких і прагматичних. Одужавши, Розмарі викидає Діка зі свого життя, немов непотріб. У результаті, Дайвер губиться у просторах американської провінції, прирікаючи себе на духовну смерть. Подібну ситуацію подибуємо також у романі Івліна Во «Жменя праху» («A Handful of Dust», 1934), де головний персонаж Тоні Ласт, втративши власний простір – сина, дім, батьківщину, – назавжди зникає в одному з індіанських поселень Південної Америки.

У світлі концепції співприсутності М. Гайдеггера [Хайдеггер, 2003, с. 141–142] герої є такими, якими є Інші в певний момент буття. Що ж до Степана Радченка, то його власна сутність, модифікована переміщеннями в ієрархічному просторі Києва, знаходить віддзеркалення в зовнішньо-поведінковій і психологічній структурі образів жінок на різних етапах його життя. Разом із тим, кожна з них уособлює певну модель буття-у-місті, покроково засвоєної Радченком у процесі набуття ним урбаністичного досвіду. Так, в образі

покинутої Степаном чистої душею і помислами Надійки втілено патріархальність персонажа на перехідному етапі (шлях пароплавом, побачення на березі Дніпра), якої він позбувається [Підмогильний, 1991, с. 313]. Меланхолійна й пишнотіла Мусінька виражає тваринно-побутові інстинкти периферійного буття на околиці міста (маркери – корівник, молоко, кухня, тілесна пристрасть, постійний харч), яке є фікцією домашнього простору, постає половинчастим, тож залишається спогадом про минуле. Зоська – це зовнішня оболонка міста, його видимість. Маркерами штучності, а разом й ілюзорності Степанових потуг завоювати столицю є образи-деталі (соска, цукерки) і топоси кінотеатру, кафе, вулиць, побачень у чужому помешканні. І лише образ Рити, яка зненацька з'являється на обрії молодого письменника, віддзеркалює повноту міста – привабливість, багатогранність, небезпеку й підступність Києва, який готовий підкоритися, відкрити свої принади, але при цьому не обіцяє спокійного життя.

Таким чином, у семантиці вертикального руху героя від периферії до центра відображено процес його самоусвідомлення і внутрішнього перетворення, результатом чого є суб'єктивне вибудовування власного простору, структурованого урбаністичними реаліями. Останнє об'єктивується в образі придбаного Радченком помешкання в центрі Києва, з висоти якого він оглядає місто, що *«покірно лежало внизу хвилястими брилами скель»* [Підмогильний, 1991, с. 538]. Однак завоювання міста Степаном лише починається, адже, як слушно зауважує Марія Моклиця, його справжня вершина *«насправді недосяжна», «до неї можна рухатися безкінечно, а отже щось знову і знову здобувати»* [Моклиця, 2007, с. 200]. Такий фінал, хоча художньо й непереконливий, відповідає екзистенціалістській концепції свободи вибору себе, власного буття як зобов'язання, яке при цьому не може бути остаточним.

Дарка Попович, своєю чергою, увійшовши в ритм Чернівців, починає закохуватися в міські вулиці, будинки, строкаті ландшафти та, подібно до Степана, все рідше згадує про село, спогади про яке

породжують нудьгу. Концепти руху й гамору, якими окреслена динаміка буковинського міста, генерують ідею світового порядку, єдності в багатогранності. Усвідомлення прив'язаності до «*коханих Чернівців*» [Вільде, 2007, с. 333] проектується в образах вулиць, кожна з яких – це окрема реальність, наділена душею і пам'яттю. Загалом, урбаністичні об'єкти творять цілісність і довершеність, гармонізуючись зі станом героїні. Дарка відчуває себе часткою «*цього напарфумованого колективу*» [Вільде, 2007, с. 334], де, немов у барвистому хороводі, поєднано різні національності й типи культур. Чернівці, таким чином, у свідомості дівчини набувають концентричності, виростаючи, за спостереженнями Ольги Харлан, «в ідеальне втілення рідної землі, водночас виступаючи прообразом якогось далекого, невідомого майбутнього» [Харлан, 2008, с. 275]. Ідеться про концентричну модель урбаністичного простору, коли місто, за Ю. Лотманом, «відноситься до навколишнього світу як храм, розташований у центрі міста, до нього самого, тобто, коли він є ідеалізованою моделлю всесвіту, він, як правило, розташований “у центрі Землі” (вірніше, де б він не був розташований, йому приписується центральне положення, він вважається центром)». Протилежною цій моделі є ексцентрична, коли місто розташоване ексцентрично щодо Землі, тобто, «знаходиться за її межами» [Лотман, 1992, т. 2, с. 9].

Інна Вихор, керуючись аксіологічним принципом, розрізняє есхатологічну, утопічну та амбівалентну моделі семантичної інтерпретації урбаністичної дійсності. Під таким кутом зору місто в повісті І. Вільде, як і в романі В. Підмогильного, є поєднанням есхатологічної та утопічної моделей. У межах останньої воно постає своєрідним осердям цивілізації й культури, основою «нового людського буття, найбільш сприятливого для всебічного розвитку людської особистості і суспільства в цілому» [Вихор, 2011, с. 12]. Зазначимо, що та чи та модель – це передусім проекція свідомості героїв, які знаходяться в ситуації вибору між справжнім і несправжнім буттям. М. Гайдеггер пише: «Простори відкриваються

через те, що людина починає у них проживати»; «Зв'язок людини з місцем і через місця з просторами полягає у проживанні. Відношення людини і простору не є чим іншим ніж проживанням помисленим у своїй сутності» [Гайдеггер, 1998]. Мова йде про будування як проживання, можливе за умови виходу за межі тут-буття та вибудовування власного простору, спрямованого в майбутнє. Актом ініціації Дарки як внутрішнього пориву є розрив заручин зі Стефком. Усупереч традиційній моралі, усвідомлюючи незворотні наслідки свого вчинку, дівчина віддає перевагу внутрішній незалежності, пов'язаній із життям у місті. Саме в ньому вона бачить власне майбутнє і майбутнє своїх нащадків. Такий крок героїні – це передусім вільний вибір себе. Т. Титаренко слушно зауважує: «Роблячи життєвий вибір сьогодні, у теперішньому часі, людина обирає водночас своє минуле і майбутнє, їх інтерпретативний контекст» [Особистісний вибір, 2005, с. 35]. Важливим є те, що Дарка, на відміну від Степана Радченка, освоюючи місто, жодного разу не йде всупереч власним переконанням. Почуття власної гідності, закладене з дитинства, є тією духовно-моральною основою, яка не лише допомагає дівчині зберегти внутрішню ідентичність, а й вивести на вищий щабель самоусвідомлення в єднанні особистого, національного й загальнолюдського.

Іншими є урбаністичні візії Б'янки в повісті М. Хвильового. Уяву дівчини живить мрія про справжнього чоловіка, саме для нього вона береже свою невинність, тобто те сокровенне, що становить її сутність. Свій ідеальний простір вона бачить в єдності з Іншим – новою людиною в морі *«сірої, нудної й частіш за все паскудної реальності»* [Хвильовий, 2016, с. 80]. На відміну від Степана, її метою є не власне місто, а чоловік, наділений непровінційним мисленням, що вказує на духовну й чуттєво-тілесну домінанту її мотивації. Маємо ситуацію, коли, за Ю. Лотманом, *«існуюче оголошується неіснуючим, а те, що ще має з'явитися, – єдиним істинно сущим»*. Відповідно те, що *«має ознаки теперішнього часу й “свого”, оцінюється негативно, а те, що має з'явитися в майбутньому*



й “чуже”, отримує високу аксіологічну характеристику» [Лотман, 1992, т. 2, с. 10].

На аналогічну ідеалізацію урбаністичної дійсності натрапляємо в повісті «Шуми весняні» М. Івченка, де Іван Іванович закликає головного героя їхати до великого міста й там шукати собі дружину, бо там, мовляв, *«воно краще живуть люди»*. Чужинність середовища та постійна зайнятість, на переконання персонажа (*«серед чужих людей та рідко бачаться»*) [Івченко, 2015, с. 49]), є запорукою збереження сімейних стосунків, які в селі руйнуються через одноманітність і нудьгу. Що ж до Б'янки, то чуже й заклопотане місто не стає для неї порятунком. Доволі швидко адаптуючись у його просторі та не бажаючи повертатися в село, дівчина так і не досягає єдності з ним, тож, на противагу Степанові й Дарці, залишається людиною, яка *«загубилася в таємному космосі»* [Хвильовий, 2016, с. 107]. Бездомний статус героїні оприявнюється в образі темряви й смороду міського кон'юнктурного простору, який позбавлений не лише назви як необхідної умови ідентичності, а й конкретних ознак проживання, що вказує на його примарність, відсутність у ньому зв'язку між людиною і дійсністю.

Єдине, завдяки чому героїня може набути власної автентичності, – це стосунки з художником Чагаром, сублімована сутність якого відповідає її ідеалові справжнього чоловіка. Не здобувши взаємності, Б'янка віддається діловодіві Куку, чим дає зрозуміти, що позбувається ілюзій, стає, як і світ, абсурдною людиною. А. Камю наголошує: *«Людина абсурду з'являється тоді, коли з надіями покінчено»* [Камю, 1990а, с. 66]. У вчинкові дівчини експліковано ідею прозріння та досягнення зрілості – необхідних умов справжнього існування, бо відмова від себе – це одночасно набуття себе іншої. Такий крок Б'янки можна розцінювати як бунт проти приреченого існування, позбавленого моральних імперативів. Останнє лише посилює загальну похмуру тональність тексту. На відміну від творів В. Підмогильного та І. Вільде, у повісті М. Хвильового очевидною є есхатологічна модель міста як простору,

позначеного руйнуванням онтологічних основ буття [Вихор, 2011, с. 12].

Якщо для урбаністичного дискурсу української прози характерною є опозиція місто / село, то для англійської – природа / цивілізація. Відповідно природне як ідеальне у творах англійських письменників про місто не асоціюється з батьківською землею, а візіонується як універсальний простір, не позначений наслідками цивілізації. Ідеться про модель ексцентричного міста, у якій, за Ю. Лотманом, «актуалізується не антитеза “Земля / небо”, а опозиція «природне / штучне»». Таке місто, на переконання науковця, «створене всупереч Природі і знаходиться в боротьбі з нею», що дає подвійну можливість його інтерпретації: «як перемоги розуму над стихіями, з одного боку, і як збоченості природного порядку, з другого» [Лотман, 1992, т. 2, с. 10].

Найбільш послідовно ексцентрична парадигма знаходить втілення у творчості Д. Г. Лоуренса – апологета теорії природної людини. Пристрасна ненависть до мегаполісів, зауважує Г. Зіммель, ставить письменника в один ряд із такими мислителями, як Дж. Раскін і Ф. Ніцше – натур, для яких «цінність життя полягає саме в несхематичному, своєрідному, що не піддається однаковому для всіх визначенню; натур, у яких із того ж таки джерела, з якого випливає ця ненависть, народжується також ненависть до грошового господарства й до інтелектуалізму» [Simmel, 1969, p. 51]. Яскравими виразниками авторських візій є головні персонажі роману «Коханець леді Чатерлей» Констанція і Мелорз. Пов'язуючи своє майбутнє з природним буттям, вони відчують ностальгію за патріархальною невинністю людства. Цивілізація в їхньому розумінні – найбільше зло сучасного світу, яке руйнує на своєму шляху все, що не вписується в її жорстоку прагматику: природні ландшафти, культурні вартості, давню архітектуру, а передусім – щирість і теплоту людських стосунків. Концепт механістичності як доміантний у тексті пронизує всі компоненти оповіді, експлікуючи незворотність процесів індустріалізації не лише у великих містах, а й у провінційних

містечках та селищах. Серед них і шахтарський Тавершел із його чорними від диму копальнями. І навіть образ лісу навколо маєтку Регбі наділений опозиційною семантикою, актуалізованою у смислових площинах різних суб'єктів сприйняття – з одного боку, Кліфорда, для якого лісовий ареал є втіленням аристократичних амбіцій і водночас промислових проєктів, з другого – Коні й Мелорза, які сприймають ліс природною домівкою буття.

Прикметними в цьому контексті є екзистенційні переживання Констанції від побачених картин європейської повоєнної дійсності під час її поїздки до Венеції. Глибокий смуток охоплює жінку при вигляді великих міст, які вона вважає позбавленими животворних імпульсів. За зовнішнім лоском Лондона й Парижа проступає порожнеча й зношеність як атрибути приреченого буття. Зокрема, в Лондоні, попри зовнішню привабливість, люди виглядають *«примарними і пустими»*, без ознак *«живого щастя»* [Лоуренс, 1999, с. 388] // *«people seemed so spectral and blank. They had no alive happiness»* [Lawrence: Lady Chatterley's Lover, p. 375]. Париж у рефлексіях Констанції – одне з найбільш сумних міст, *«втомлений власною, тепер механічною чуттєвістю, втомлений від напруги грошей, втомлений навіть від огиди й чванства, просто смертельно втомлений»* [Лоуренс, 1999, с. 388] // *«One of the saddest towns: weary of its now-mechanical sensuality, weary of the tension of money, money, money, weary even of resentment and conceit, just weary to death»* [Lawrence: Lady Chatterley's Lover, p. 375]. Навіть мертвотний і похмурий маєток Регбі, який не може не викликати відрази, у порівнянні з європейськими столицями здається їй більш реальним і живим. Тотальна порожнеча світу породжує у свідомості героїв відчуття власної чужості й закинутості, змушуючи шукати ідеальні ландшафти, віддалені від центрів суспільного буття.

В аналогічному ключі репрезентовано місто в романі «Смерть героя» Р. Олдінгтона. Протагоніст твору Джордж Вінтерборн, як і Б'янка М. Хвильового, втікає до Лондона від гніту провінційної дійсності – уособлення міщанської пуританської моралі, заснованої

на лицемірстві та брехні. Особливо це стосується найближчого оточення Джорджа, його батьків, які постають типовими представниками вікторіанської Англії. Відтак характерної для українського міського тексту ідеалізації родинного вогнища немає. Тож переїзд до Лондона є радше вигнанням, аніж етапом на шляху ініціації. Молодий чоловік опиняється в статусі бездомної людини, позбавленої свого простору, що рівнозначне втраті власної ідентичності. Маємо ситуацію, коли Desein (тут-буття) не вибирає можливості бути чимось, а потрапляє в них. Останнє відображено в рефлексіях Джорджа, де ностальгія за втраченими краєвидами, красою і мистецтвом поєднується з відразою до механістичного Лондона.

Усвідомлення героєм чужості міста употужнює стан закинутості, який детермінований модусом минулого. Не дивно, що передвоєнний Лондон постає для Джорджа, як і героїв Д. Г. Лоуренса, місцем зосередження потворних сторін індустріальної Англії. В описах урбаністичних реалій повсякчас фігурують концепти нудьги, смутку, туги, у смисловому полі яких актуалізовано есхатологічні візії автора: *«Пуританський запал змінився мертвим спокоєм, Широчезні крила непоборної Нудьги широко розгорнулись над мільйонами. Довжелезні вервечки автомобілів, що відчайдушно сигналять, неспроможні прорватись. Епічна меланхолія спустілих провулків, де ритмічний цокіт підків лунає, мов адажіо безнадії»* [Олдінгтон, 1988, с. 109] // «Puritan fervour relapsed to negative depression, Gigantic wings of Ennui folded irresistibly over millions. Vast trails of automobiles hopelessly hooting to escape. Epic melancholy of deserted side-streets where the rhythmic beat of a horse's hoofs is an adagio of despair [Aldington, 1958, p. 127]. На відміну від персонажів українських творів, Джордж, усвідомлюючи свою закинутість, не прагне вийти за межі власного Я, що призводить до екзистенційного ескапізму – прірви між індивідом і соціумом, а, отже, відмови від себе Іншого. У такій ситуації тут-буття уподібнюється до каменя, який виявляє, що він камінь, але не шукає

способу піднятися на поверхню буття. Натомість лише в комунікації відкривається справжня сутність світу, який існує настільки, наскільки існує присутність, яка його розуміє.

Відмова від Іншого є водночас потребою в Іншому як суб'єкті. Цей аспект актуалізовано в романі «Смерть героя» у площині любовної взаємодії, в якій відкривається здатність Еросу подолати самотність і відчуження, вивести індивіда на вищий рівень самоусвідомлення. Екзистенціали свободи, радості, надії, які характеризують тут-буття закоханого Джорджа в стані закоханості, є свідченням просвітлення екзистенції у трансценденції, злетом над сутністю речей. Стан просвітлення передано в Джорджових візіях Лондона. Очевидним є контраст між початковими враженнями від столиці і тими, що зринають під час прогулянок героя з коханою жінкою вулицями нічного міста: *«Вони йшли Набережною від Вестмінстерського мосту до Сіті. Спокійне небо над Лондоном було напрочуд синє, бо його синяву відтінювало жовте світло яскравих вуличних ліхтарів. По набережній ще зрідка проїздили трамваї й таксі, але після цілоденного вуличного ревища здавалось, наче панує майже німа тиша. Часом до слуху долинав плюскіт і клекіт бистрої води в Темзі [...] Темза сяяла сріблом у спокійному ласкавому світлі місяця [...] Великий Бен царствено, неквапно, ніби полісмен, вибив північ, і коли останні басові тони завмерли, величезне місто ніби поринуло в тишу»* [Олдінгтон, 1988, с. 155–156] // «They walked along the Embankment from Westminster Bridge towards the City. A serene sky hung over London, transposed to an astonishing blue by the complementary yellow of the brilliant street lights. A few trams and taxis were still moving on the Embankment, but after the ceaseless roar of day traffic the air seemed almost silent. At times they could hear the lap and gurgle of the swift river water [...] The river was beautifully silver in the soft steady moonlight [...] Midnight boomed with majestic, policeman-like slowness from Big Ben; and as the last deep vibrations faded from the air, the great city seemed to be gliding into sleep and silence [Aldington, 1958, p. 202–203]. У лексемах *serene, silent, slowness, softs, gliding*

прочитується семантика примирення з механістичною динамікою сучасного міста, яке стає частиною буття-у-світі героя.

Така налаштованість накладає відбиток і на малярську манеру Джорджа Вінтерборна. Залюблений із дитинства в красу англійських долин і луків, він раптом зізнається, що його вже не захоплюють мальовничі пейзажі і тепер він мріє про інший живопис – *«урбаністичний, новочасний, не сентиментальний»* [Олдінгтон, 1988, с. 177] // *«he wanted his painting to be urban, contemporary, and hard»* [Aldington, 1958, p. 205]. Потяг до авангардної образності, однак, викликаний радше меркантильними інтересами героя, аніж його внутрішніми переконаннями, що свідчить про відчуження від себе, падіння в щоденне існування. Ілюзорна повнота життя вказує на стан засліпленості, а не екзистенційної розімкненості. Джордж розчиняється в натовпі представників передвоєнного покоління, яке у своєму прагненні до матеріальних насолод жило сьогоднішнім днем, не намагаючись розбудувати власний світ. Недалекоглядність як обмеженість віддаляла молодих людей від справжнього буття, що, за спостереженням оповідача, вело або *«до рабства, або до пустелі байдужості»* [Олдінгтон, 1988, с. 124] // *«everlasting bonfires of servitude or ashy wastes of indifference»* [Aldington, 1958, p. 166]. Проживання, позбавлене мислення, не є *«будуванням»* у гайдеггерівському розумінні. У такій ситуації втрачається сила можливого як піклування про себе. М. Гайдеггер пише: *«Коли я говорю про “тиху силу Можливого”, я маю на увазі не possibile сконструйованої голим уявленням possibilitas, не potentia як essentia якогось actus, вихідного від existentia, але саме Буття, яке своєю прихильністю робить можливим мислення і тим самим здійснення людини а, отже, її ставлення до буття. Робити щось можливим означає тут зберігати за ним його сутність, повертати його своїй стихії»* [Хайдеггер, 1993, с. 194].

Підхоплена в перші десятиліття ХХ ст. ідея вільного шлюбу, а фактично невпорядкованих статевих стосунків, була радше руйнуванням, ніж будуванням. Як і у вікторіанській моделі сім'ї, у

ній не були взяті до уваги справжні почуття як піклування про інших. Нерозуміння цього призводило або до егоцентричної зосередженості на собі, або до розчинення себе в інших. Останнє спостерігаємо у випадку з Вінтерборном, який втрачає власну суб'єктність, стаючи жертвою прагматично-дріб'язкових амбіцій емансипаток Фанні й Елізабет. Вільні взаємини зводяться до банального любовного трикутника. Для наївного й замкнутого Джорджа він перетворюється на заплутаний лабіринт, з якого неможливо вибратися. Власна безпомічність, поразка в розбудові особистого щастя породжує стан відчаю, який свідчить про межовий рівень самотності як безвиході і втрати ідентичності. Створюється ситуація, коли в людини «виникає пристрасне бажання не бути собою» [Кьєркегор, 2010, с. 329], що здебільшого завершується фатально. Самотність, породжена відчаєм, наголошує Н. Хамітов, «концентрує в собі безутішність та безвихідь і, переповнившись ними, стає безкінечно тяжкою, заповнюючи все існування» [Філософський словник, 2002, с. 88]. Підтвердженням цієї тези є рішення Вінтерборна піти на війну. Прийняте внаслідок невдалих спроб адаптації в соціумі міста, воно ніяк не може розцінюватися як рішучий акт, а радше як ухиляння, падіння в зовнішні проєкти. У такій ситуації, за А. Гагаріним, відбувається зовнішнє «ототожнення Я з так званим “порожнім місцем”, топосом негачії, у якому Я втрачає смисложиттєві характеристики, вартісні орієнтації» [Гагарин, 2002, с. 10].

Криза й душевний перелом Джорджа оприявлено в хронотопі Лондонського моста, який є останньою єднальною ланкою між порожнечою минулого і невідомістю майбутнього, або між життям і смертю. Оглядаючи мегаполіс із висоти моста, Вінтерборн проймається жалем і смутком: колись могутнє й величне місто тепер виглядало занехаяним, похмурим і приреченим – лежало, *«ніби причаївшись, у темряві»* [Олдінгтон, 1988, с. 227] // *«cowering in darkness»* [Aldington, 1958, p. 264]. Образ Лондона, що покірно капітулював перед небезпекою, тобто усунувся від відповідальності, вказує на нездатність міста (символічно «свого» простору) захистити

тих, хто ще вчора сліпо віддавався його бездумному хаосу. Ровесники Джорджа – солдати Першої світової – випали з його ареалу назавжди. Показовим є маркер темноти, у якому генерується семантика забуття, сигналізуючи про приреченість Джорджа й таких, як він. Разом із тим, у поглинутому мороком Лондоні прочитується ідея приховування горизонту можливого, причина якого – у втраті сенсу, мотивації. Розуміння, «заради чого» чи «заради кого» відбувається входження у світ, за М. Гайдеггером, означає «розімкнутість розуміння», що є проявом «повного буття-у-світі» [Хайдеггер, 2003, с. 168]. Власне, модус нерозуміння стає визначальною характеристикою всього передвоєнного покоління, яке через втрату власного простору стало знаряддям волі Інших, що рівнозначно самовідчуженню, тобто забуттю власної фактичності. Не знімаючи відповідальності молодих людей за свій вибір, Р. Олдінгтон акцентує на його детермінованості зовнішніми умовами перших десятиліть ХХ ст. Після війни Лондон знову оживе, однак ветеранам, яким відкрився весь жах буття, у ньому не буде місця. Мегаполіс холоднокрівно поглинати всіх, хто не засвоїв його суворих законів кам'яних джунглів, як-от персонажа роману Вірджинії Вулф «Місіс Деллоуей» Септімуса Сміта, який не приймає дріб'язкову метушню міста з його байдужістю до людської душі. У позбавленому чутливості і співчуття просторі зможуть вистояти індивіди, які відкинули справжні людські цінності, стали прагматичними й раціональними, перетворившись на частину натовпу. Цей аспект проблеми ілюструє у своєму романі «Танок блазнів» («Antic Hay») О. Гакслі.

На протизвагу статичному місту в романі Р. Олдінгтона і повісті М. Хвильового, у «Танку блазнів» урбаністичний простір динамічний, проте в ньому проступають ознаки приреченості. Безперервні переміщення персонажів як сюжетно-композиційна канва твору перетворюються на «танок блазнів» з імплікованою семантикою хаотичного руху як форми існування Лондона та його мешканців, зупинка якого рівнозначна смерті. Є. Фаріно, вказуючи на амбівалентну семантику заповненого / незаповненого



часопростору, пише: «Одне й інше може моделювати світ як у позитивних, так і в негативних категоріях. Відсутність подій і змін може розцінюватися як умиротворення, блаженний спокій, причетність до вічності [...], а насиченість подіями і мінливість – як руйнування, хаос [...]» [Фарино, 2004, с. 366]. Останнє спостерігаємо в романі О. Гакслі, де міські об'єкти, втягнуті в дикий танок, здається, заграють із мешканцями яскравими вогнями, гучною музикою, шумом автомобілів, створюючи ілюзію безтурботності, за якою – розгубленість і неспокій.

Головний персонаж роману О. Гакслі Теодор Гамбріл (Молодший) усвідомлює, на відміну від інших учасників строкатого дійства, несправжність, ілюзорність свого буття. Його гнітить думка про залежність від волі обставин чи рішень інших людей, спричинену власною нерішучістю та схильністю до меланхолійності, які суперечать суворій прагматиці Лондона. Подібно до Джорджа, він знаходиться в стані закинутості, у якому виявляється його тут-буття (Dasein), здатне бачити, а відтак і проєктувати себе. Розуміння «різкого розриву між ідеалом і реальністю» [Сіосої-Рор, 2004] є передумовою усвідомлення персонажем власних можливостей, що об'єктивовано в рішенні Гамбріла Молодшого покинути некомфортний для нього вчительський фах. Однак набуття ним себе Іншого зводиться до приховування внутрішнього Я під маскою так званої «Цільної людини» («The Complete Man»), що мало б надати йому маскулітної впевненості, а то й грубості. Перука, борода, широкий плащ, капелюх із крисами перетворюють його на *«широкоплечого, могутнього, життєрадісного з буйною рослинністю»* чоловіка // «broad and powerful and exuberant and with vitality and hair» // «broad and powerful and exuberant and with vitality and hair» [Huxley, 1923, p. 118]. Така метаморфоза є радше псевдоініціацією, адже замість вибору самотійного шляху, Теодор надає ще більшої ілюзорності власному існуванню, віддаляючись від себе справжнього. Не дивно, що він стає об'єктом уваги жінки, образ якої викликає суперечливі емоції – відразу, іронію і жаль. Натомість

справжні почуття виникають у Теодора до чистої душею Емілі, яка полюбила його таким, яким він є, – ніжним і чутливим.

Образ Емілі – один із найбільш світлих у творчості О. Гакслі. Він відрізняється від поширеного в його прозі типажу жінки-вампи, репрезентованого в образі Майри Вивіш, емансипація якої – засіб втечі від себе (символічно – від свободи). Тоді як для Емілі, яка не втратила справжніх вартостей та ідеалів, свобода – це передусім свідомий вибір і відповідальність. Останнє є визначальним в її ставленні до кохання як турботи й будування. Тож Теодор, який переживає стан душевної кризи, відчуває в ній споріднену душу, асоціюючи з покійною матір'ю. Туга героя за справжністю і цілісністю об'єктивується у сприйнятті ним портрета дівчини. Закохана в квіти, як і його покійна мама, Емілі сама була витвором природи – *«із чистим серцем, бездоганна у своїй світлій прозорій цілності, досконала, як кристал ідеально правильної форми»* // *«pure of heart, and flawless in her bright pellucid integrity, complete as a crystal, in its faceted perfection»* [Huxley, 1923, p. 118]. Чистота й цілісність Емілі – це проєкція його власного Я, загубленого в хаосі Лондона. Рішення дівчини зняти на все літо заміський котедж відкриває можливість виходу за межі звичного буття, відчути подих вічності в любовному єднанні з Іншим. Однак фатальна зустріч із Майрою, яка в момент виїзду Гамбріла не мала з ким розділити сніданок, перекреслює наміри чоловіка збагатити власне життя елементом суб'єктності, а отже, набутти свободи. Подібно до інших, він залишається ляльковим персонажем у театрі міського абсурду – цьому величезному Ніщо, де немає потреби вибирати й відповідати за свій вибір. Тож поява Майри, як справедливо зауважує Ольга Редіна, виявляється для Гамбріла своєрідною рятівною втечею [Редіна, 2013] від себе справжнього.

На відміну від Гамбріла Молодшого, який уподібнюється місту, його батько, відмежовуючись від зовнішньої дійсності, живе в анахронічному світі минулого, яке артикулюється М. Гайдеггером приреченістю. Архітектор за фахом, він присвячує весь свій час

виготовленню гігантського макета Лондона, беручи за основу античні принципи конструювання міста, у якому людина жила, «*як аристократ – подалі від усіх, сама по собі*» // «live like an aristocrat, in privacy, by oneself» [Huxley, 1923, p. 31], при тому почувалася вільною й незалежною. Натомість сучасний Лондон для нього – вмістилище «*бруду, нікчемності й потворності*» // «ugliness and pettiness and dirt» [Huxley, 1923, p. 172]. Батько Гамбріла вважає це результатом неправильної концепції будівництва (після Великої Пожежі 1666 року), зорієнтованого на матеріальні потреби людини. Цю помилку й намагається виправити архітектор, ставлячи в центр проєкту принцип свободи людини. Його кабінет заставлений макетами соборів, бібліотек, ратуш, університетів, торгових приміщень, складів, фабрик, замських маєтків із потічками, каналами, фонтанами, мостами тощо. Він вірить, що колись ці макети обов'язково будуть втілені в життя. Однак хиткість конструкцій, які від необережного руху розбивалися вщент, символізують утопічність мрій Гамбріла Старшого.

Таке архітекторове проживання не відповідає поняттю будування, позаяк не відкрите для світу, а радше навпаки – стає засобом втечі від людей, з якими, як зізнавався літній чоловік, він «*не вмів ладити*» // «I'm not good at people» [Huxley, 1923, p. 29]. Знаково, що Гамбріл Старший, розмахуючи руками, пристрасно розповідає про власну концепцію міста, нагадує синові «*одного зі старих пастухів, які стоять перед руїнами на гравюрах Піранезе як живе свідчення вражаючої величі й падіння людського роду*» // «one of those old shepherds who stand at the base of Piranesi's ruins demonstrating obscurely the prodigious grandeur and the abjection of the human race» [Huxley, 1923, p. 177]. Іронічно сприймаючи захоплення батька, Гамбріл Молодший при цьому не здатний проявити рішучість та здійснити прорив, проєктувати себе в майбутнє. Обидва герої, як і всі інші персонажі роману, живуть у замкненому світі ілюзій, віддаляючись від власної екзистенції. Їхнє буття у світі позначене модусом падіння, де немає розуміння власних можливостей.

Якщо у свідомості героїв Р. Олдінгтона та О. Гакслі Лондон асоціюється з хаосом та руйнуванням, для місіс Деллоуей, яка мешкає у Вестмінстері, він, як і Чернівці для Дарки Попович І. Вільде, є центром всесвіту, вмістилищем краси, величі і хвилюючої динаміки. Таке розуміння міста позначилося й на загальній структурі роману, яку М. Форстер порівнював із собором [Forster, 1953, p. 115]. Аналогічну думку висловлює Д. Дайчес, називаючи «Місіс Деллоуей» найбільш довершеним із-поміж усіх творів письменниці [Deiches, 1963, p. XI]. Тож можна говорити про концентричну (Ю. Лотман), на відміну від ексцентричної в Р. Олдінгтона, О. Гакслі чи М. Хвильового, модель міста в тексті Вірджинії Вулф.

Ефекту цілісності й довершеності письменниці досягає завдяки введенню образу Біг-Бена – монументальної споруди, яка вивищується над Лондоном, регламентуючи життя його мешканців, усіх разом і кожного зокрема. Звуки годинника – це передусім експлікація об'єктивного часу, що не залежить від волі індивіда, є байдужим до його особистих почувань та помислів. Разом із тим, у міському «мурашнику» поруч із зовнішнім часом існує площина внутрішньої темпоральності. Її осердям є душа головної героїні, яка пульсує за законами власного ритму. Реальний світ, перенесений у простір її індивідуального буття, постає у вигляді мозаїчного потоку кольорів, звуків, запахів, візій, у яких виражається її емоційний стан, наповнений любов'ю до життя й Лондона як його вмістилища. Лондон Клариси – це погляди *«перехожих, коливання, шерхит, тупотіння; гуркіт, ревіння; екіпажі, автомобілі, автобуси, фургони; човгання і совання ходячих реклам; духові оркестри, катеринки; триумф і брязкіт, і дивний високий спів аероплану над головою [...]»* [Вулф, 2016, с. 6] // *«swing, tramp, trudge, uproar, carriages, motor cars, «sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs [...] the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead»* [Woolf, 1984, p. 34]. І саме відчуття легкості від ясного червневого дня зроджує спогади про роки молодості, проведені в далекому Бортоні. У ретроспекціях героїні минуле й теперішнє

зливаються в одному потоці її внутрішнього буття, у світлі якого природний ландшафт провінції не протиставляється міському, як у В. Підмогильного, І. Вільде чи Д. Г. Лоуренса, а творить із ним органічну цілісність. Клариса навіть зізнається, що їй більше імпонують прогулянки Лондоном, ніж бродіння *«полями за містом»* [Вулф, 2016, с. 8] // *«walking in the country»* [Woolf, 1984, p. 35]. Однак це радше форма самозахисту, спрямована відвернути душевні сум'яття та зберегти видимість цілісності й невразливості.

Подібне сприйняття Лондона прочитується і в образі Пітера Волша, який повертається в рідне місто після 5-річного перебування в Індії. Чоловік вражений метаморфозами столиці під впливом цивілізації, відчуває гордість за Лондон і Англію: *«Загалом Лондон – дивовижне досягнення, у цю пору року таки просто цивілізація»* [Вулф, 2016, с. 59] // *«A splendid achievement in its own way, after all, London; the season; civilization»* [Woolf, 1984, p. 78], *«Ніколи не бачив Лондон настільки чарівним – м'яка далечинь, розкіш, зелень; після Індії справжня цивілізація»* [Вулф, 2016, с. 76] // *«Never had seen London look so enchanting – the softness of the distances; the richness; the greenness; the civilization, after India»* [Woolf, 1984, p. 93]. Йому імпонує новизна в зовнішності й поведінці жінок, *«пульс здорового життя»* [Вулф, 2016, с. 59] // *«the pulse of a perfect heart»* [Woolf, 1984, p. 78], велика кількість людей, які кудись поспішають. Нестримний рух міста і його самого заряджає енергетикою, надає легкості і впевненості. Проте все це схоже на спробу відігнати вагання і страх, що виринають із глибин свідомості. Вони засвідчують внутрішню вразливість чоловіка, що суперечить темпові сучасного міста. Показовими є зізнання самого Волша: *«Сприйнятливість і вразливість, поза сумнівом, – це загибель»* [Вулф, 2016, с. 76] // *«This susceptibility to impressions was his undoing, no doubt»* [Woolf, 1984, p. 93]. Як і Гамбріл із роману О. Гакслі, Пітер і Клариса шукають у міському гаморі, вечірках та зустрічах порятунку від самотності, ухиляючись у такий спосіб від власного буття.

Межовою ситуацією, у якій відкривається екзистенція Клариси Деллоуей, стає самогубство Септімуса Сміта – представника «втраченого покоління». Чоловік відчуває абсолютну самотність у байдужій до його страждань столиці, поступово наближаючись до самознищення. В образі Септімуса репрезентовано інший Лондон – занедбаний і зруйнований війною, який не надихає, а пригнічує і вбиває. Дізнавшись про смерть нещасного чоловіка від лікаря Бредшоу, місіс Деллоуей відчуває тривогу, захоплення і водночас почуття провини й безсилля перед обличчям смерті: *«Якимсь чином це була її катастрофа і її ганьба. Це було її покаранням – бачити, як тоне й зникає якийсь чоловік чи жінка в темряві, а вона змушена стояти тут у своїй вечірній сукні»* [Вулф, 2016, с. 197] // *«Somehow it was her disaster – her disgrace. It was her punishment to see sink and disappear here a man, there a woman, in this profound darkness, and she forced to stand here in her evening dress [Woolf, 1984, p. 192].* Осмислюючи факт чужої смерті, Клариса замислюється над власним життям: її жіночі амбіції постають раптом у всій своїй нікчемності й дріб'язковості. Це є ознакою піклування, яке волає до совісті. М. Гайдеггер із цього приводу писав: *«Розуміння поклику совісті викриває загубленість у людях. Рішучість повертає присутність до її найбільш своєї здатності-бути-самістю»* [Хайдеггер, 2003, с. 354]. Усвідомлення героїнею буття-до-смерті означає повернення до власної індивідуальності, розуміння власного життя як можливості. Має рацію Гана Вірт-Нешер, називаючи самогубство Септімуса Сміта поворотним моментом у житті Клариси, який інспірує звільнення й натхнення [Wirth-Nesher, 1996, p. 6]. Вихід місіс Деллоуей із власної «маленької кімнатки» і поява перед гостями у фіналі роману – це експлікація її переродження, осягнення екзистенції, яка запитує й шукає. У такий спосіб Клариса Деллоуей долає страх перед невідомим.

У романі В. Підмогильного спостерігаємо аналогічний концепт вини, оприявнений у мотиві самогубства Зоськи. Відчуваючи відповідальність за вчинок дівчини, Степан Радченко вперше у

своєму житті зіштовхується зі смертю, яка торкається його безпосередньо. За градацією К. Ясперса, вина належить до групи моральних [Ясперс, 1999, с. 19–20]. Відповідно, з «моральної винуватості народжується усвідомлення, а тим самим – каяття й оновлення» [Ясперс, 1999, с. 23–24]. Опинившись у межовій ситуації, Степан через осмислення й каяття досягає, подібно до місіс Деллоуей, набуття себе Іншого. Таким чином, екзистенційні переживання допомагають героям подолати суперечності між внутрішнім і зовнішнім, суб'єктивним і об'єктивним, а відтак – зрозуміти власне буття-у-місті.

Отже, дослідження різних моделей урбаністичного простору у творах українських і англійських авторів виявило наявність бінарної опозиції свого / чужого простору, у площині якої актуалізовано екзистенційний дискурс текстів. Спостережено, що в українських письменників наведена парадигма імплементується в дихотомії село / місто, натомість в англійських – природа / цивілізація. Освоєння персонажами творів міста як ворожого й чужого означене екзистенціалами смутку, туги, страху, нудьги. У них артикульовано і стан перебування героїв в екзистенційній межовій ситуації.

«Проживання у місті» як його «переживання» стає фундаментом формування власного досвіду героїв, що уможлиблює або набуття вищого рівня самоусвідомлення, або цілковите занурення в щоденну рутину. В іншому випадку, місто поглинає людину чи перетворює на частину натовпу. Рішення бути собою чи ні залежить від розуміння ними тут-буття як проміжку між минулим і майбутнім.

Виявлено спільні для усіх текстів трагічні концепти. У них сфокусовано авторське бачення дійсності міжвоєнної, пройнятої зневірою в майбутнє людської цивілізації загалом та міста як її уособлення.

### **3.3. Екзистенційні доміанти воєнного хронотопу в повісті М. Ірчана «Карпатська ніч» і романі Р. Олдінгтона «Смерть героя»**

Перша світова війна як об'єкт художнього осмислення – одне з найбільш прикметних явищ європейської та американської літератури 1920–1930-х років. Важко знайти письменника цього періоду, на творчості якого так чи так не позначилися б наслідки цієї трагічної події. Свого увиразнення тема війни знайшла в літературі «втраченого покоління», представленій прозою А. Барбюса, Е. Гемінгвея, Р. Грейвза, Д. Дос Пассоса, Ф. Медокса Форда, Р. Олдінгтона, Е.-М. Ремарка, Л.-Ф. Селіна та ін. – письменників, які на власному досвіді відчули жах воєнного лихоліття. Пристрасність, відвертість і правдивість зображення пережитого перетворювали романи «втраченого покоління» на судові процеси та обвинувачувальні акти, спрямовані проти війн і їх призвідників.

В українському письменстві воєнний дискурс, так само репрезентований у низці творів, пов'язаний зі складними геополітичними процесами на теренах охопленої громадянською війною, революцією, а пізніше – сумнозвісними соціальними перебудовами тогочасної України. Проте, окрім антивоєнного пафосу, характерного для творів письменників «втраченого покоління», художнє висвітлення теми Першої світової війни в українській літературі мало свою специфіку. Адже розділені між двома воюючими імперіями, у 1914 році українці опинилися по різні сторони барикад. Відтак війна сприймалась і як трагедія мільйонів, і як каталізатор потужного антиімперського руху, у розгортанні якого виразнішою ставала перспектива державного самовизначення. Т. Прохасько, зокрема, відзначає: «Національна революція 1917–1921 років була настільки великим потрясінням для українців, що у вітчизняній літературі вона витіснила осмислення іншої події – Першої світової війни, – яка є не менш важливою не тільки для тогочасного світу, але й навіть для теперішнього бачення історії» [Прохасько: Перша світова війна]. Аналогічні думки висловлює



І. Михайлин, аналізуючи творчість І. Дніпровського. Імперіалістична війна, переконаний дослідник, сприймалася поколінням письменника «не як самодостатня подія, а як підготовка до революції й громадянської війни». Тому навіть її учасники, зокрема М. Хвильовий та М. Куліш, «зовсім її обминають», а деякі (П. Панч, Я. Мамонтов) «торкаються принагідно у ненайкращих творах (“Без козиря”, “Батальйон мертвих”) як важливого каталізатора в нарощуванні революційних настроїв» [Михайлин, 1995, с. 14].

Та все ж серед творів українських письменників маємо яскраві взірці прози, проблематика й художні знахідки яких цілком вписуються у світовий літературний дискурс воєнної прози. Це «Ацельдама» згадуваного вище І. Дніпровського, «Карпатська ніч» М. Ірчана, «Поза межами болю» О. Турянського, «Поїзд мерців» Ю. Шкрумеляка, «Жанна-батальйонерка» Г. Шкурупія. Типологічно близькою є і мала проза С. Васильченка, Катрі Гриневичевої, Ольги Кобилянської, Б. Лепкого, О. Маковея, К. Поліщука, В. Стефаніка, Марка Черемшини та ін. Різні за жанрами та способом художнього моделювання дійсності, ці твори сповнені антивоєнним пафосом, у якому сублимується трагічний досвід авторів – учасників і свідків Першої світової війни. У компаративних дослідженнях «”Ацельдама” І. Дніпровського та “На Західному фронті без змін” Е. М. Ремарка: спроба компаративного дослідження» (2000) Л. Скорини, «Війна як моральна катастрофа людства (на матеріалі творів О. Турянського та Ю. Вітгліна» (2005) О. Харлан, «Творчість Йозефа Рота в українській міжлітературній рецепції: візія Першої світової війни і типологія образів-персонажів (Богдан Лепкий, Мирослав Ірчан, Осип Турянський, Роман Купчинський)» (2008) Т. Дзися, «Поетика вогню»: експресіоністський стиль французької воєнної прози» (2016) О. Радавської та ін. переконливо доводиться доцільність аналізу творів українських авторів у контексті літератури «втраченого покоління». Попри наявні студії, художнє осмислення теми Першої світової війни, залишаючись на периферії літературознавчої думки, вимагає подальшого поглибленого вивчення.

Повість Миколи Ірчана «Карпатська ніч» (1924) і роман Річарда Олдінгтона «Смерть героя» («Death of a Hero», 1929) ще не були об'єктами окремого порівняльного аналізу. Твір М. Ірчана в радянському літературознавчому дискурсі розглядався тенденційно, із позицій соцреалізму, тож чимало його аспектів залишилося поза увагою науковців. Вагомим кроком на шляху входження спадщини письменника і, зокрема, аналізованої повісті в сучасний науковий контекст є дослідження Наталії Мафтин «Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти» (2008) і розвідка Марти Хороб «"Карпатська ніч" Мирослава Ірчана: екзистенційні ідеї в контексті художніх пошуків української прози 20-х років ХХ століття» (2013). Відзначаючи художню довершеність твору українського автора, М. Хороб підкреслює, що «це мистецьки виписана повість, в якій нема «білих» ниток, котрими автори зчіплюють сюжетні ходи, характери», тож «Карпатська ніч», за слушними висновками дослідниці, – «цілісний, загалом органічно викінчений твір» [Хороб, 2012, с. 167].

Щодо роману «Смерть героя» Р. Олдінгтона, то бачимо подібну тенденцію однобічного висвітлення твору із фокусуванням уваги на його сатиричному складнику. Зрештою, за останні десятиліття помітним є спад уваги до творчості письменника. З-поміж вітчизняних студій увагу привертає розвідка Зоряни Лановик «Джазова література: екзистенційні ритми епохи», у якій роман «Смерть героя» розглядається в одному ряду із джазовою прозою Ф.-С. Фіцджеральда, Дж. Д. Селінджера, Б. Віана, Х. Кортасара, Тоні Моррісон та ін. [Лановик, 2019]. Важливою в роботі є акцентуація філософсько-екзистенційного наповнення джазових мотивів, у яких увиразнено світоглядні візії авторів – представників різних соціокультурних середовищ.

У зарубіжному літературознавстві доробок англійського письменника представлено у доволі широкому діапазоні монографій (Р. Вільямз, Л. Дарел, Г. Сесіл, Р. Сміт, Г. Іонкіс, Д. Жантієва, Т. Мак Гріві, М. Урнов та ін.) і спеціальних студій (Дж. Віліс, Г. Іонкіс,

Дж. Моріс, О. Педаш, А. Петрушкін та ін.), автори яких сфокусувалися на порушених автором питаннях війни та втраченого покоління. Одностайно відзначаючи індивідуальну манеру Р. Олдінгтона у вираженні антивоєнного пафосу, літературознавці ставлять роман «Смерть героя» в один ряд із такими знаковими творами, як «Прощай, зброє» («A Farewell to Arms», 1929) Е. Гемінгвея, «На західному фронті без змін» («Im Westen nichts Neues», 1929) Е.-М. Ремарка, «Марш Радецького» («Radetzkmarsch», 1932) Й. Рота, «Солдатська нагорода» («Soldier's Pay», 1926) В. Фолкнера та ін.

Спільним для М. Ірчана й Р. Олдінгтона є спосіб конструювання оповідного матеріалу, зображення значного часово-просторового проміжку, при цьому безпосередньо фронтовим подіям присвячується лише певна частина тексту. Однак саме війна стає у «Карпатській ночі» і «Смерті героя» визначальним чинником, крізь призму якого оцінюється дійсність. Вихід за межі конкретного простору та водночас перебування в його емотивно-психологічному фокусі уможливорює тезу про домінування в обох творах хронотопу війни, якому підпорядковано сюжетно-композиційні, образні та мовно-стильові компоненти оповіді. Відповідно ставимо за мету визначити екзистенційні домінанти хронотопу війни як важливого компонента в художній структурі повісті М. Ірчана «Карпатська ніч» і романі Р. Олдінгтона «Смерть героя».

Оперуючи поняттям хронотоп, дотримуємось запропонованого М. Бахтіним підходу, згідно з яким хронотоп – це «взаємозв'язок часових і просторових відношень, що художньо засвоєні в літературі» [Бахтин, 1975, с. 234]. Акцентуючи на нерозривності часу й простору в хронотопі («Ознаки часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється й вимірюється часом» [Бахтин, 1975, с. 235]), провідним учений визначає час. У творі хронотоп виконує важливу сюжетотвірну функцію, зводячи всі події в один центр. Однак лише завдяки виражальній здатності хронотопу, у якому згущено й конкретизовано прикмети часу, сюжети «наповнюються кров'ю і

плоттю, стають образами» [Бахтин, 1975, с. 398–399]. Таким чином, відтворюючи авторську картину світу, хронотоп моделює умовний образ часопростору, який забезпечує художню єдність літературного твору.

Слід розрізняти категорії простору й часу та хронотопу, які тісно пов'язані, але не тотожні. Якщо у просторовому континуумі твору відбувається сюжетне розгортання подій, то в хронотопі, який належить до образного рівня тексту, на перше місце виходять функції персонажів і «часові межі дії» [Похаленков, 2016]. Тож він позначений більшою суб'єктивністю: знаходячись у межах хронотопу, персонаж підпорядковується його внутрішнім законам, відмінним від тих, що діють у зовнішньому просторі, а власне перебування в ньому вказує на вихід персонажа за межі конкретних координат. Простір при цьому залишається незмінним, лише змінюється роль героя в розвитку подій, засвідчуючи певні трансформації в його свідомості. Одночасне дослідження персонажів в одній площині координат є неможливим. З огляду на це, актуальним є питання ідентифікації хронотопу війни як характерологічного чинника образів. Окремі аспекти вказаної проблеми висвітлено в студіях Т. Дзися, Н. Маланія, Г. Подшивайлової, О. Похаленкова та ін.

А. Подшивайлова серед основних ознак хронотопу війни називає такі: 1) циклічність і безперервність руху за принципом замкнутого кола, коли навіть смерть чи кінець війни не означають виходу з хронотопу; 2) позачасовість, тяглість часу аж до безкінечності; 3) відчуття хаосу, яке унеможлиблює структурування дійсності, надання їй впорядкованості, а відтак адекватного її сприйняття суб'єктом дії; 4) домінування простору смерті як результату порушення світового порядку, а не як завершення життєвого циклу. Хронотоп війни, згідно з висновками дослідниці, «не обмежується охопленням тільки воєнних конфліктів», повернення до нього може «відбутися за умови перебування людини в будь-якій конфліктній ситуації» [Подшивайлова, 2016, с. 22–23].

При цьому персонаж переживатиме однакові відчуття, але з різною інтенсивністю їхнього прояву.

Таким чином, хронотоп війни безпосередньо стосується внутрішнього буття персонажа, у свідомості якого відбувається спровокований зовнішніми чинниками процес переоцінки моральних вартостей. Саме у смисловому полі хронотопу війни актуалізується екзистенційний дискурс повісті «Карпатська ніч» М. Ірчана та роману «Смерть героя» Р. Олдінгтона, які є об'єктом дослідження в цьому підрозділі.

Безпосередніми учасниками воєнних дій в аналізованих творах є їхні центральні персонажі – галичанин Матвій Шавала в М. Ірчана та англієць Джордж Вінтерборн у Р. Олдінгтона. Вони представляють протилежні сторони збройного конфлікту (Матвій у складі австрійського війська, Джордж – британської армії), та, врешті, обидва стають його жертвами. Образи розкриваються на широкому тлі тогочасної дійсності, що стає можливим завдяки ретроспективним включенням, у площині яких пунктирно простежується все життя персонажів – від народження до трагічного завершення. Відповідно минуле Матвія і Джорджа розглядається у смисловому полі спільного хронотопу війни, художня реалізація якого в тексті кожного з письменників своя.

Так, у структурі повісті М. Ірчана воєнні події на карпатському фронті є своєрідним обрамленням сумної історії Матвія, розказаної ним у найбільш драматичний момент життя – лютневу ніч 1915 року, яка для 42-річного чоловіка перетворюється у вічність, до краю загострюючи його психологічний стан та призводячи, зрештою, до незворотних наслідків. Наявні в образі Матвія окремі автобіографічні факти (місце народження, служба в легіоні Українських січових стрільців, перебування в Америці) є лише відправною точкою оповіді. В основу сюжету, як заявив М. Ірчан в «Автобіографії», покладено почуту ним історію від старого ратника-галичанина, який «до війни дванадцять літ працював тяжко в Америці, а повернувшись – попав на війну» [Ірчан, 1987, с. 467]. Прикметно, що письменник

взявся за написання повісті лише через дев'ять років, коли й сам побував за океаном та від робітників дізнався про їхні «поневір'яння по заводах і шахтах» [Ірчан, 1987, с. 467]. Відповідно образ Матвія моделюється письменником із відстані прожитого часу, що визначає особливості організації художнього матеріалу і творчу манеру, названу Л. Новиченком поезією «достовірного факту», під якою розуміється «зігрітість» фактів «авторською емоцією» [Новиченко, 1897, с. 29].

Виразником авторської свідомості в повісті виступає екстрадієгетичний наратор, який дистанціюється від головного персонажа, зображуючи його і всі події під кутом зору стороннього спостерігача. Очевидною є внутрішня суголосність оповідача й героя, яка оприявнюється у рефлексіях, сповнених співчуття до трагічної долі Матвія і таких, як він, відірваних від рідного дому та сім'ї, вояків. Зі слів проникливого наратора, кожен жив мріями «*як-небудь вирватися з залятого персня смерті*» [Ірчан, 1987, с. 110], однак у горнилі кривавого бога «*їхні бажання, ідеали, мрії*» гинули, а думки звужувалися «*до одної – неясної, що міститься в короткому слові – жити*» [Ірчан, 1987, с. 112]. Не раз функцію сприймання й оцінки подій виконує центральний персонаж повісті, який перебуває безпосередньо у хронотопі війни. Тож дійсність подається одночасно під зовнішнім кутом зору і зсередини – через внутрішні переживання неписьменного простого селянина, який, пройшовши драматичний досвід виживання, не втратив людяності й доброти.

На відміну від переважної більшості солдатів, Матвій так і не зміг звикнути до смерті своїх побратимів, а своїм «*жалісним добрим обличчям він виглядав на добрячого батька, що тривожиться далеко за своїх нещасних дітей і не може допомогти їм*» [Ірчан, 1987, с. 111]. Мовчазні роздуми чоловіка як німого свідка воєнного абсурду репрезентуються в експресивній площині крику зраненої душі, драматична напруга якої чимраз загострюється, пронизуючи всі компоненти оповіді. Прикметною в цьому сенсі є ретроспективна сповідь Матвія, введена в лінійний наратив повісті, де ведеться

спочатку від першої особи, а потім ініціативу перебирає оповідач. «Злиття» двох різних наративних тактик вказує на ототожнення автора й персонажа, хронотопи яких подекуди поєднуються, переплітаються, іноді змінюють один одного чи навіть протиставляються.

У романі «Смерть героя» Р. Олдінгтона, як і в повісті М. Ірчана «Карпатська ніч», тема війни є ключовим структурним компонентом оповіді: твір починається і закінчується звісткою про смерть Джорджа Вінтерборна – 26-річного юнака-добровольця, який за тиждень до перемир'я загинув, а фактично звів рахунки з життям. Отож, розв'язка постає одночасно і зав'язкою, відповідно композиція твору набуває ретроспективного характеру. У життєвій хронології Джорджа виразно прочитуються автобіографічні факти (рік і місце народження, дитячі та юнацькі захоплення, перебування серед мистецької еліти Лондона, добровільний вступ до армії тощо). Зважаючи на таку достовірність і відкритість оповіді, Дж. Моріс проводить аналогії між романом Р. Олдінгтона і белетризованими мемуарами Р. Грейвза («Прощання з усім» – «Good-bye to All That», 1931) та З. Сассуна («Спогади пішого офіцера» – «Memoirs of an Infantry Officer», 1930), де детально представлено як хід воєнних дій, так і щоденне життя вояків [Morris, 1976]. Утім, на відміну від своїх співвітчизників, Р. Олдінгтону не лише вдалося створити узагальнений образ представника «втраченого покоління», а й пролити світло на суспільно-історичні причини його життєвої поразки, вивівши в такий спосіб роман за межі суто мемуарної прози.

Бажання вийти за часово-просторові рамки війни і водночас тримати всі події в її фокусі вимагало від письменника особливої організації тексту. Р. Олдінгтон у передмові у формі листа до Олкота Гловера – фронтового товариша й побратима по перу – дає коротке, проте вичерпне пояснення задуму роману та його художньої реалізації. Автор, зокрема, підкреслює, що він відкинув традиційні форми та методи і писав суголосно власному творчому кредо «Кожному вільно писати, як йому заманеться» [Олдінгтон, 1988,

с. 19] // «one can do any damn thing one pleases» [Aldington, 1958, p. 23]. У результаті стилістика роману перегукується з апробованою Р. Олдінгтоном у власній модерній поемі «Дурень у діброві» («A Fool in the Forest», 1924), яку критики визначали «джазовою поезією». Це й зумовило авторську дефініцію свого першого прозового твору «джазовим» романом. Характерно, що творчість іншого представника літератури «втраченого покоління» – американця Ф. С. Фіцджеральда – так само характеризується в координатах «літератури джазу». Саме Ф. Фіцджеральд, за спостереженнями Зоряни Лановик, «може вважатися першим письменником, який обґрунтував ідею джазу не лише як музичної форми, а як стилю і концепції життя» [Лановик, 2019, с. 90]. Подібно до творів американця, у романі Р. Олдінгтона виразно проступає ідея джазового мислення, джерелом якого є екзистенційне усвідомлення хаосу повоєнної дійсності.

Для реалізації свого задуму Р. Олдінгтон уводить у твір оповідача – фронтового товариша Джорджа, який знав історію його життя і був свідком смерті. За функціональною ознакою оповідач є поєднанням двох – гомодієгетичного та гетеродієгетичного – типів наратора, який перебуває в художньому світі як свідок і спостерігач, зрідка нагадуючи про себе. Такий прийом дозволив автору дистанціюватися від головного персонажа – учасника війни, щоб переосмислити його постать із відстані десятилітнього часового відрізка людиною, яка пройшла війну й зазнала болісного періоду адаптації до повоєнного життя. А відтак виступає в ролі очевидця, слідчого, адвоката й судді в одній особі, прагнучи з'ясувати причини смерті фронтового побратима і мільйонів таких, як він. У єдиному потоці думок і вражень ці два персонажі як суб'єкти авторської свідомості стають симбіотичним образом, тож подекуди важко розрізнити, чий «голос» звучить. Оповідач намагається бути об'єктивним та незаангажованим, проте нерідко емоції беруть верх – у наративі непоодинокі авторські відступи, описи, рефлексії. Роман перетворюється на історію життя, зіткану з найбільш експресивних моментів. Суб'єкт оповіді постає то безжальним і гнівним критиком,



коли мова йде про мораль та політику офіційної Великобританії, то тонким ліриком, здатним передати найменші відтінки кольорів, звуків, запахів, дотиків тощо, коли розповідає про природу, творчість чи кохання. Водночас у ньому проглядається глибокий філософ-інтелектуал, який роздумує над такими константами людського буття, як Мир, Війна, Голод, Кохання, Мистецтво тощо. На мовному рівні така полярність виражається в поєднанні лексики різних пластів – від просторічної і вульгарної до ліричної та вишуканої. Якщо для гнівних інвектив характерна різка й напружено-знервована тональність, то ліричні описи, як дослідила Ірина Києнко, схожі на острівці «миру й спокою» [Києнко, 1988, с. 6], наповнюють твір елегантними мотивами назавжди втраченого раю. Такий підхід цілком відповідає ідейному задуму автора створити роман про смерть, а фактично про самогубство. Відповідно, «герой» у назві твору набуває, замість пафосно-героїчного, іронічно-трагічного відтінку.

Стильова різноманітність властива й повісті «Карпатська ніч», у якій український прозаїк, за спостереженнями Марти Хороб, вміло поєднує «елементи поезики реалізму, натуралізму, експресіонізму та імпресіонізму», чергуючи поетично-ліричні вкраплення з «натуралістичними вираженнями, іноді навіть близькими до енциклопедично-довідкової інформації» [Хороб, 2013, с. 172–173]. Проте його твір позбавлений характерної для англійського роману нищівної сатири й сарказму, оповідь у цілому тече плавно й рівномірно, корелюючи з авторською концепцією головного персонажа, визначальними маркерами якого є смиренність і покійна лагідність. Однак глибина внутрішньої трагедії героя надає твору особливої експресії. Насамперед вона оприявлюється в заголовку повісті – в амбівалентній семантиці образу карпатської ночі. Традиційно асоціюючись із тишею і блаженним спокоєм, у хронотопі війни цей образ трансформується в топос божевілля і смерті. Таким чином, як і в Р. Олдінгтона, у М. Ірчана хронотоп війни постає межею, за якою героям відкривається ілюзорність світу, поглинутого абсурдним протистоянням людини з людиною.

У контексті дослідження окремого розгляду потребує проблема психологічно-настрєвих установок Матвія і Джорджа як учасників хронотопу війни, крізь призму свідомості яких інтерпретується дійсність. Попри різницю соціального та освітньо-інтелектуального рівнів, очевидна приналежність обох персонажів до інтровертного типу особистості, характерними ознаками якого є емоційність, чутливість, схильність до усамітнення, рефлексивного самозаглиблення тощо. У представників такого психотипу об'єктивна дійсність викликає постійний страх, тож вони чимдуж заглиблюються в себе, нагадуючи, за метафорою К.-Г. Юнга, мімозу, яка «згортається від грубості об'єкта» [Юнг, 1998, с. 471–208]. Так, на відміну від інших заробітчан в Америці, які проводили перепочинок у «картограйстві, пиятиці», Матвій жив «своїм замкненим, тихим світом і тільки з болем приглядався до того, що діялося на його очах» [Ірчан, 1987, с. 170]. Що ж до Джорджа, то він, не сприймаючи лицемірства, чванливості й марнославства своєї родини й оточення, завжди тримався осторонь, був мовчазним і потайним. За спостереженнями оповідача, Вінтеборн «мав у запасі небагато словесних дріб'яків і не любив пустої балаканини» [Олдінгтон, 1988, с. 154] // «he had very little of the small change of conversation and disliked aimless babbling» [Aldington, 1958, p. 179]. Через це, його, як і Матвія, вважали диваком. Трагедія обох чоловіків у тому, що через власне добровільне відчуження вони неспроможні об'єктивно оцінити дійсність, нерідко стаючи засобами прагматичних намірів інших. Яскравим прикладом є епізод, коли через наївність і довірливість Матвій стає жертвою свого земляка Василя Карася, що й призводить до фатальних наслідків. Аналогічно в романі Р. Олдінгтона – фатальне непорозуміння Джорджа з Елізабет і Фанні. Звідси хворобливо-болісні переживання обома персонажами негараздів життя, що призводить до нестерпних душевних мук і навіть психічних розладів. На нашу думку, внутрішній стан героїв має символічний підтекст: неприйняття недосконалості світу, у якому вони живуть, є прелюдією до ще не розв'язаної війни, у передчутті

якої резонують особистості з тонкою душевною організацією. Саме таке само- і світовідчуття очікування «кінця світу» зародилося на рубежі століть, щоб сягнути своєї кульмінації в роки Першої світової війни. Показовим у цьому контексті є також сповнений трагізму образ Тет'єна в романі «Кінець параду» («Parade's End», 1928) Ф. М. Форда, на прикладі абсурдної долі якого автор показує історію всієї епохи, яка прямує до свого фіналу [Бредбері, 2011, с. 165]. Таким чином, лінія життя героїв розгортається в хронотопі протистояння з абсурдним світом, який перебуває в ситуації перманентної війни.

Фронтowa дійсність у творах М. Ірчана та Р. Олдінгтона як реальне уособлення особистої катастрофи персонажів стає останнім актом їхнього «діалогу» зі світом. Промовистим є стан фатальної приреченості Матвія і Джорджа, який охоплює їх у моменти розлуки з рідними. Матвій, зокрема, прощаючись з дітьми й дружиною, відчуває, що *«не побачить їх більше»* [Ірчан, 1987, с. 207]. Своєю чергою Джордж, віддаляючись від Елізабет і Фанні, розцінює власне життя як таке, що безповоротно минуло: *«Ради тут нема, тож, хай йому абищо. Швидше кінчаймо з цим. Біжімо ловити свою кульку. Ми знаємо, що наш жереб уже випав, тож дізнаймося його швидше»* [Олдінгтон, 1988, с. 231] // *«Depression, monotony, boredom – but a peculiar sort, a strained, worried, exasperated sort. For God's sake get a move on. It'll never end, so for the love of Mike let's get it over. Let's catch our little packet. We know our numbers are up, so let's get them quickly»* [Aldington, 1958, p. 269].

Одним із сутнісних чинників трагічного світосприйняття, яким пройняте перебування Матвія і Джорджа у хронотопі війни, є втрата ними рідного дому як ідилічного простору, покинувши який, вони втрачають надію на майбутнє. Намагаючись хоча б у думках вийти за межі кривавого хаосу, і Матвій, і Джордж чіпляються за власне минуле, однак не знаходять там опертя. Матвію не дають спокою думки про Семена Зарічного, у самогубстві якого він звинувачує себе (*«і чоловіка збавив віку»*, і дружині *«світ зав'язав»*) [Ірчан, 1987,

с. 206]), Джорджа мучать спогади про заплутаний любовний лабіринт, з якого він не може знайти виходу. Внутрішньо замкнуті, чоловіки не здатні адаптуватися до жорстоких реалій війни, обох постійно супроводжують відчуття пригніченості й туги. Складається враження, що предметом їхньої тривоги є *«увесь світ»* [Олдінгтон, 1988, с. 211] // *«the whole universe»* [Aldington, 1958, p. 244].

У вирі кривавих подій час для персонажів застигає або й зовсім «зникає», як, до прикладу, в «Карпатській ночі»: *«Так пропав день 27 лютого 1915 року. Пропав безслідно»* [Ірчан, 1987, с. 119], що проектується на цілковите знецінення людини як мірила всіх речей. Спостерігаємо описану М. Бахтіним ситуацію розриву між індивідуальним і суспільним, коли смерть «не перекривається народженням нових життів, не поглинається торжествуючим ростом, бо вона вилучена з того цілого, у якому цей ріст здійснюється» [Бахтин, 1975, с. 364–365]. Показовими тут є моторошні картини спустошених сіл і помешкань, де відсутні найменші ознаки життя. Земля, призначена для продукування живого, перетворюється на сумну пустелю – місце смерті й руйнування.

Не дивно, що конкретизація тривалості часу в хронотопі війни втрачає значимість – чи йдеться про один день, як у повісті М. Ірчана, чи три роки, як у романі Р. Олдінгтона. Натомість на перший план у часопросторовому дискурсі виходить особистісний аспект, у якому репрезентується стан свідомості людини перед обличчям смерті. Попри різний рівень рефлексивного самоусвідомлення, і Матвій, і Джордж замислюються над спільним питанням доцільності людського існування, в артикуляції та наповненні якого виразно простежуються ідеї екзистенцфілософії. Матвій, зокрема, резюмує: *«Серед мук родився чоловік, серед мук росте. Виросте і вмере або його вб'ють. Закопають в землю, і тіло з'їдять хробаки, а хробаків дзьобують пташки [...] І так без кінця. Де початок, а де кінець, я не знаю [...] Найменша травинка, найменша комахка має свого ворога. І люди теж...»* [Ірчан, 1987, с. 135]. Аналогічними є роздуми Джорджа: *«Народитися для того, щоб тебе зарізали, як теля або*

*закололи, як свиню? Щоб тебе силоміць жбурнули назад, у небуття – за віщо? Господи! За віщо? Невже в світі немає нічого, крім розпуки і смерті? Невже це життя марне, і краса марна, і кохання марне, і надія марна, і щастя марне?»* [Олдінгтон, 1988, с. 239] // «To be born for the slaughter like a calf or a pig! To be violently cast back into nothing – for what? My God! for what? Is there nothing but despair and death? Is life vain, beauty vain, love vain, hope vain, happiness vain?» [Aldington, 1958, p. 278]. Такі запитання – ознака прагнення зрозуміти світ, надати йому бодай якоїсь доцільності.

У контексті екзистенційних роздумів, породжених відчаєм, персонажам обох творів відкривається істина, що справжніми ворогами солдатів є не ті, з ким вони воюють, а вище керівництво, яке в жертву безглуздох ідей послало їх убивати один одного. Саме правляча верхівка імперій, вибудовуючи свою ідеологію на брехні, несе безпосередню відповідальність за тих, хто сліпо вірив у святість ідеалів та поплатився за це життям. Подібне прозріння приходить і до Фреда Генрі з роману Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє» («A Farewell to Arms», 1929), і до Григорія Люшні з «Фаланги» (1931) І. Дніпровського. Зрозумівши увесь жах війни, кожен із них вирішує вийти з неї за будь-яку ціну. Фреду вдається реалізувати план, проте через смерть коханої жінки він повністю втрачає інтерес до життя. Що ж до Григорія, то він гине під колесами танка. Мури абсурду, зведені війною, виявляються нездоланими. За слушними висновками В. Явтушенка, трагічна помилка Люшні полягає в тому, що його прозріння відбулося надто пізно, коли втілити в життя «нове світосприйняття вже не лишалося можливості» [Явтушенко, 2011, с. 128]. Такими ж запізнілими виявляються сумні «освяння» і Матвія, і Джорджа, зрештою, тих представників воєнного покоління, які не зрозуміли вчасно чужість цієї війни.

Усвідомлення героями тотального абсурду призводить до остаточного розриву тих небагатьох зв'язків, які утримували їх на світі: у «божого чоловіка» Матвія гине надія на Господове милосердя, у художника Джорджа – віра в сакральну силу краси. Має рацію

Наталія Мафтин, порівнюючи Матвія з біблійним Йовом, якого життя постійно випробовує «*на віру в Бога й людяність*» [Ірчан, 1987, с. 40]. Натомість образ залюбленого в мистецтво Джорджа наштовхує на асоціації з модифікованим реаліями абсурдної дійсності ХХ століття міфічним Ікаром. Сам оповідач порівнює фронтового побратима з Дон Кіхотом, підкреслюючи притаманну йому чуйність, безпосередність, чесність – риси, які розцінювалися в тогочасному суспільстві радше як анахронізми.

Розв'язка страдницьких поневірян персонажів реалізується в хронотопі порогу, який символізує звуження їхнього індивідуального часопростору. У повісті М. Ірчана фінальна сцена відбувається в нічний час в осиротілій церкві одного зі зруйнованих карпатських сіл, де знаходять притулок уцілілі після важкого бою вояки. У романі Р. Олдінгтона – під час вранішнього наступу, коли на очах душевно виснаженого Джорджа гинуть його побратими, устеляючи мертвими тілами задимлене від снарядних вибухів поле. Доведені до межі відчаю, обидва персонажі опиняються в ситуації «життєвого перелому» [Бахтин, 1975, с. 397], який, однак, не набуває ознак лімінальності, а радше є логічним завершенням їхнього буття як-життя-до-смерті. Матвій, побачивши сплюндровану й зруйновану церкву (символічно – останню надію на порятунок душі) остаточно втрачає глузд. Натомість Джордж, не витримуючи психологічної напруги, встає у весь зріст назустріч кулеметній черзі. Так завершується хресний шлях галицького селянина Матвія та англійського інтелектуала Джорджа, яких війна поставила на один щабель, нівелюючи їх як особистості і їхнє природне право на життя.

Спільним у дискурсі повісті й роману є концепт плачу, який пронизує смислову тканину обох текстів. У «Карпатській ночі» М. Ірчана він оприявлюється в ідейно-смисловій площині мотиву нестримно ридаючого Матвія. Тоді як весь роман «Смерть героя», за визначенням самого Р. Олдінгтона, постає як «*надмогильний плач*» [Олдінгтон, 1988, с. 2] // «*a threnody*» [Aldington, 1958, p. 25]. В обох випадках символ плачу генерує семантику болю не лише за вояками,

які загинули в Першій світовій, а й за усім людством, охопленим абсурдом шаленого самознищення. Таким чином, на комунікативному рівні в хронотопі війни вчувається пристрасний голос автора, який застерігає майбутні покоління від розв'язання збройних конфліктів.

Отже, у результаті компаративного аналізу повісті «Карпатська ніч» М. Ірчана та роману «Смерть героя» Р. Олдінгтона виявлено спільні риси в конструюванні художнього світу творів, який вирізняється складною системою хронотопних взаємодій. Доведено, що хронотоп війни забезпечує сюжетно-композиційну цілісність текстів, фокусуючи розрізнені мотиви й образи. Особливість наративної структури проаналізованих творів полягає в наявності інтроспекцій, завдяки яким минуле й сучасне постає в одній смисловій площині. У повісті М. Ірчана ретроспективний відступ поданий як вставна конструкція. Натомість для роману Р. Олдінгтона характерні численні ретроспективні включення, які доволіно вводяться в канву тексту за принципом асоціативної пам'яті. У воєнному хронотопі, який є ключовим ідейно-смисловим конструктом, акумульовано весь попередній досвід центральних персонажів як буття-до-смерті. Його екзистенційними домінантами визначено страх, відчай, безнадія, смерть, відчуття безцільності існування, втрата життєвих орієнтирів тощо. Хронотоп війни стає символічною межею, за якою і Матвієві, і Джорджу відкривається вся абсурдність ілюзорного світу, поглинутого протиборством. Запізніле прозріння героїв лише посилює ситуацію трагічної приреченості, порятунок від якої українець знаходить у божевіллі, а англієць – у смерті. Тож можна говорити про вихід хронотопу війни за межі текстів та продовження його буття у свідомості читачів як учасників дискурсивного діалогу.

### **3.4. Дихотомії свобода / несвобода, свобода / необхідність у часопросторі романів-антиутопій «Сонячна машина» В. Винниченка і «Прекрасний новий світ» О. Гакслі**

Свобода – один із фундаментальних концептів філософсько-літературного дискурсу, по-різному тлумачений на кожному з етапів розвитку гуманітарних учень. І до тепер визначення свободи в наукових колах залишається предметом гострих дискусій. Суперечності в її трактуванні закорінені і в антиномічності та відносності самого поняття, і у варіативності й багатогранності функціонування цієї універсалиї в системі суспільних відносин. Каменем спотикання для мислителів стали питання свободи / несвободи, свободи / необхідності, у проблемній площині яких актуалізувались полярні підходи до розуміння світу й людини, сформовані в ході розвитку філософської думки. Для прибічників раціоналістично-позитивістських доктрин (Р. Декарт, Б. Спіноза, П. Гольбах, Г. Лейбніц, Дж. Лок, Л. Фейєрбах та ін.) свобода – це усвідомлена необхідність, детермінована об'єктивними законами природи й суспільства. Вона «чітко вписана в систему зовнішнього соціального і природного визначення, де особа мала лише право усвідомити необхідність і діяти у її межах» [Горлач, 2000, с. 479].

На відміну від традиціоналістів, представники екзистенціалістської філософії розглядають свободу як атрибут кожної особистості, фундаментальну характеристику людського існування, непідвладну раціоналістичним методам пізнання. Із цих позицій суспільство – це сфера «відчуження, об'єктивації, знеособлення відносин» [Смілик, 2016, с. 30], яка обмежує свободу суб'єкта. Визначальною у філософії існування є теза про ототожнення свободи та екзистенції, а, отже, людини. Цьому питанню присвячені праці С. К'єркегора, М. Бубера, М. Гайдеггера, К. Ясперса, О. Больнова, М. Бердяєва, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Н. Аббаньяно, Е. Фромма та ін. Так, М. Гайдеггер не відокремлює свободу від переживань індивідом страху власної кінечності та закинутості у світі. Покладаючись лише на себе, особа звільняється від нав'язаних суспільством умовностей,



тобто, вибирає себе як власне існування. Свобода, таким чином, розглядається мислителем як вихідне джерело ось-буття, без якого немислиме проектування себе в майбутнє – те, заради кого чи заради чого індивід здійснює себе у світі [Хайдеггер, 2003, с. 222].

К. Ясперс бачить свободу в індивідуально-інтимному прориві до трансценденції (Бога, вічності), яка досягається шляхом долання буття та вибору своєї самості. Мислитель переконаний, що свобода приходить у світ через екзистенцію, вищим проявом якої і є трансценденція, тож у предметному світі вона не існує.

Подібно до К. Ясперса, М. Бердяєв наголошує на духовній основі свободи як внутрішньої творчої енергії, прориву. Вона є обов'язком, а не правом, тому шлях до неї не є легким. Як «головне джерело трагізму життя» [Бердяєв, 1995, с. 328] свобода часто вступає в конфлікт із любов'ю. У соціальній сфері відбувається зіткнення свободи та економіки, якій належить верховенство. Саме тут криються найбільші небезпеки й виклики, пов'язані з необхідністю усвідомлення індивідом свого «обов'язку перед Богом бути вільною істотою, а не рабом» [Бердяєв, 1995, с. 325]. Досягнення економічної та політичної свободи, згідно з висновками філософа, не означає звільнення від внутрішнього рабства. Внутрішньо невільні люди є предметом маніпуляції влади, яка задля своїх цілей вдається до брехливої пропаганди, перетворюючи так зване демократичне суспільство в нову форму рабства.

Свобода є наріжним каменем філософії Ж.-П. Сартра. Індивідуальній свободі мислитель надає універсального значення тотальної свободи, вважаючи її не властивістю, а субстанцією індивіда. Саме через свободу, яка тотожна екзистенції, людина осягає есенцію (сутність). Розглядаючи поняття об'єктивність / суб'єктивність у площині опозиції необхідність / свобода, філософ пов'язує зі свободою справжнє, автентичне буття, яке містить у собі «первісну свободу, визначальну відповідальність за сенсотворчість, осмислення і означення світу» [Філософ. енциклоп. словник, 2002, с. 566], протиставляючи його об'єктивному світу речей, які стоять на

заваді досягнення справжньої свободи. Так, категорично заперечуючи детермінізм, у праці «Екзистенціалізм – це гуманізм» («L'existentialisme est un humanisme», 1946) Ж.-П. Сартр твердить: «Немає детермінізму, людина є вільною, людина – це свобода»; «людина приречена бути вільною. Приречена, тому що, колись закинута у світ, вона відповідає за все, що робить» [Сартр, 1990, с. 327]. У відповідальності їй полягає тягар свободи, якого неможливо уникнути чи перекласти на інших. Людина сама себе проєктує у світі, вибирає себе через вільний вибір як основний критерій моральних вартостей.

Попри радикальність, а подекуди й непослідовність прибічників екзистенціалізму в підході до розв'язання проблем свободи, їхньою незаперечною заслугою є визнання цінності й унікальності одиничного, а, отже, фокусування уваги на окремого індивіда, який у ХХ столітті опинився перед складними викликами індустріалізації й технізації як сил, що розчиняли особисте у всезагальному, перетворювали людину на «гвинтик» гігантської державної машини. Відповідно розум, наука й техніка, призначені для пізнання світу, у розумінні екзистенціалістів постають засобами поневолення людини, знеціненні її особистої зацікавленості. Промовистими в цьому контексті є напрацювання М. Бердяєва («Про рабство і свободу людини. Досвід персоналістичної метафізики» (1939), «Про царство Духа і царство Кесаря» (1948, видана 1951 р.) та ін.), де наголошено на тоталітарній сутності влади техніки як останньої метаморфози «влади кесаря». Саме в об'єктивації та соціологізації людини вчений бачить велику небезпеку автоматизму та механізації індивіда. У студії «Про рабство і свободу людини» він, зокрема, підкреслює: «Усе механічне, автоматичне в людині – не особисте, безособове, протилежне образу особистості. Або боголюдство, або автомато-людство, машино-людство» [Бердяєв, 1995, с. 28]. Нова реальність, створена технікою, за висновками М. Бердяєва, не відповідає душевно-тілесній структурі людини як природного створіння, тож її

катастрофічні наслідки не можуть бути передбачені. І в цьому – велика загроза для майбутнього людства [Бердяев, 1995, с. 304].

Окреслена філософом складна взаємодія людини і машини набуває свого увиразнення в літературній антиутопії – жанрі, який виникає на початку ХХ століття, сублімуючи в художній формі стан відчаю, викликаного деструктивною силою науково-технічного прогресу. У цьому сенсі першу половину ХХ століття можна вважати добою антиутопій, у яких під сумнів ставиться сама мрія про щасливе майбутнє людства. С. Шишкіна висновує: «Нова людина нового часу, озброєна новими знаннями, вже не моделює ідилічний утопічний простір. Радше, її гіпотетичні конструкції відображають страх перед технократизмом, зведеним на базі нових наукових знань, і побоювання з приводу неминучості втрати людського, духовного, сакрального в людині» [Шишкіна, 2009, с. 22]. Особливий акцент дослідниця робить на страху як основному чиннику антиутопічного мислення, що перегукується з висновками М. Бердяєва, М. Гайдеггера, К. Ясперса та інших про антигуманну сутність техніки.

Першим твором ХХ століття, у якому окреслені проблеми набувають художнього переосмислення, вважається роман «Ми» Є. Зам'ятіна (1924). Слідом з'являються антиутопії «Сонячна машина» (1928) В. Винниченка, «Прощання з осінню» («Pozegnanie jesieni», 1925–1926) і «Невситимість» («Nienasycenie, 1927–1929) С. Віткевича, «Котлован» А. Платонова (1930, вийшов у світ 1960 р.), «Прекрасний новий світ» («Brave New World», 1932) О. Гакслі, «Війна з саламандрами» («Válka s mloky», 1936) К. Чапека, «1984» (1949) Дж. Орвелла та ін. Відповідно активізується літературознавчий дискурс антиутопій та їх попередниць – утопій, у якому ключовим критерієм оцінки уявного суспільства є міра дотримання / порушення балансу між соціумом та його моральним наповненням, загальним і одиничним, суспільним і особистісним, зовнішнім і внутрішнім.

Попри певні розбіжності у тлумаченні понять «утопія / антиутопія», науковці (М. Іконнікова, Б. Ланін, В. Чалікова,

К. Шахова, С. Шишкіна та ін.) солідарні у визнанні діалектичного зв'язку між ними. Спільною є думка про те, що антиутопія наслідує і розвиває модель утопії, однак зображує майбутнє ідеальне суспільство як вороже людині, таке, що суперечить уявленням про справжнє людське щастя. Тобто, утопія та антиутопія як теза та антитеза виражають дві протилежні точки зору на суспільне влаштування людства. Це відповідає світогляду двох епох – гуманістичного у Відродженні й катастрофічного – у ХХ столітті. Отож, у площині трансформації утопій в антиутопії, де спроектовано різні моделі взаємодії людини й соціуму, проблема співвідношення внутрішньої і зовнішньої свободи набуває особливої актуальності. Так, в утопії, першим взірцем якої стала однойменна книга Томаса Мора, несвобода асоціюється передусім із зовнішніми чинниками, зокрема політичними, соціальними, економічними, національними, релігійними тощо, які обмежують можливості реалізації індивіда в соціумі. Усунення об'єктивних перешкод – шлях до загального щастя гармонійного суспільства вільних людей. При цьому регламентація суспільних відносин не передбачає волевиявлення окремо взятого індивіда, тож очевидним є домінування свободи суспільної над індивідуальною. М. Бердяєв пише: «Помилка гуманізму була зовсім не в тому, що він занадто утверджував людину, що штовхав на шлях людинобожества [...] а в тому, що він [...] не міг гарантувати незалежність людини від світу і містив у собі небезпеку поневолення людини суспільством і природою» [Бердяєв, 1995 с. 28].

На відміну від утопії, антиутопія розглядає дихотомічний зв'язок матеріального і духовного, природного і цивілізованого, особистого і суспільного у проекції свободи та щастя окремого індивіда. Зовнішні втручання розцінюються як посягання на автономію внутрішнього світу людини. За висновками Б. Ланіна, «антиутопія відрізняється від утопії своєю жанровою орієнтованістю на особистість, її особливості, сподівання і біди – антропоцентричністю. Особистість в антиутопії завжди відчуває опір середовища» [Ланин, 1993, с. 158]. Відповідно до такої концепції вибудовується конфліктна парадигма творів: якщо

в утопіях протиставляються два світи – реальний (негативний) і уявний (ідеальний), то в антиутопіях високоорганізованій дійсності протистоять окремі індивіди, свідомість яких дивним чином зберігає відносну незалежність. Це одинаки, які перебувають у стані відчаю і туги, викликаного усвідомленням страху й власного безсилля перед тотальним абсурдом. Саме в контексті роздумів і переживань таких героїв актуалізується антропологічно-екзистенційний дискурс, позначений опозиційними концептами свобода / несвобода, влада / воля, щастя / нещастя тощо.

Наведена модель простежується в романах «Сонячна машина» В. Винниченка та «Прекрасний новий світ» О. Гакслі, які є об'єктом дослідження цього підрозділу. Їхнє зіставлення на жанровому рівні як романів антиутопічної парадигми на сьогодні частково здійснено у працях Г. Баран, О. Гожика, В. Кучера, Г. Сабат, Г. Сиваченко та ін. Однак проблема актуалізації в антиутопіях концептів свобода / несвобода, свобода / необхідність досі не поставала предметом спеціального вивчення, що стимулює таке студіювання.

Теоретико-методологічним підґрунтям підрозділу є екзистенціалістські концепції М. Гайдеггера, М. Бердяєва, Ж.-П. Сартра, літературознавчі напрацювання українських і зарубіжних авторів у царині жанру антиутопії (Г. Баран, М. Іконнікова, Б. Ланін, В. Рабинович, В. Чалікова, К. Шахова, С. Шишкіна та ін.). Зважаючи на наявність розгалуженої класифікації антиутопій в літературознавстві (дистопії, какотопії, негативні утопії, екотопії тощо), уточнення вимагає жанрово-видова специфіка романів. Існують певні розбіжності в тлумаченні дихотомії антиутопія / дистопія в українській (російській) та англомовній науковій літературі, у якій антиутопія здебільшого розглядається як синонім дистопії. Найбільш обґрунтовано різниця понять представлена в студії В. Чалікової «Утопія народжується з утопії» (1992), авторка якої фокусується на проблемі принципів відмінностей між дистопією та антиутопією. Дослідниця підкреслює: «Відокремлюючи дистопію від антиутопії, ми перш за все орієнтувалися на їх

об'єктивний зміст. Що є більш невідоме автору: міф про майбутній рай і сам цей рай як ворожий особистості (антиутопія), чи сьогоднішнє пекло, яке може продовжитися і посилитися в майбутньому (дистопія)?». Згідно з висновками В. Чаликової, антиутопія – «це карикатура на позитивну утопію, твір, мета якого висміяти і опорочити саму ідею досконалості, утопічну установку в цілому». Жанрова приналежність того чи іншого твору пов'язана, на переконання авторки, із суб'єктивною стороною творчості – «чи хотів автор написати утопію, чи це вийшло поза його волею? Погане чи хороше суспільство він мав намір зобразити? Чи була у нього мета викрити ідею утопії?» [Чаликова, 1992, с. 46].

Наведені тези є вагомими аргументами приналежності твору О. Гакслі до класичної антиутопії. Показовими в цьому контексті є думки самого автора в листі до К. Робертс від 18 травня 1931 року, який зазначав, що пише роман про «майбутнє – жах веллсівської утопії і бунт проти неї» // «I am writing a novel about the future – on the horror of the Wellsian Utopia and a revolt against it» [Letters, 1969, с. 348), маючи на увазі роман Г. Веллса «Люди як боги». Своє вкрай негативне ставлення до утопій він не раз висловлював і в публіцистиці. Так, у передмові до збірки есе «Думки з приводу» («Proper Studies») О. Гакслі з притаманною йому експресією пише: «Предметом їхніх [авторів утопій – І. Д.] роздумів є не людина, а монстр раціоналізму й добродетності [...] Мешканці утопії радикально відрізняються від справжніх людей. Їхні автори тратять чорнило й енергію, розмірковуючи не над тим, що справді відбувається, а над тим, що б сталося, якби чоловіки й жінки були абсолютно іншими, ніж вони є насправді» // «The subject of their meditations is not man, but a monster of rationality and virtue — of one kind of rationality and virtue at that, their own. The inhabitants of Utopia are radically unlike human beings. Their creators spend all their ink and energy in discussing, not what actually, happens, but what would happen if men and women were quite different from what they are [...]» [Huxley, 1929, р. X]. Іншим переконливим свідченням антиутопічної

спрямованості «Прекрасного нового світу» є його епіграф, узятий зі статті М. Бердяєва «Демократія, соціалізм і теократія», де, зокрема, читаємо: «Але утопії виявилися набагато більш здійсненними, ніж здавалося раніше. І тепер постає інше болюче питання, як уникнути їхнього остаточного здійснення [...] Утопії здійсненні [...] Життя рухається до утопій. І відкривається, можливо, нове століття мрій інтелігенції і культурного прошарку щодо того, як уникнути утопій, як повернутися до неутопічного, до менш “досконалого” й більш вільного суспільства» [Бердяєв, 1924, с. 121].

Щодо роману В. Винниченка «Сонячна машина», то в українському літературознавстві існують певні розбіжності в питанні його жанрової приналежності – утопія (О. Білецький, А. Волков, П. Федченко, П. Христюк та ін.) чи антиутопія (А. Градовський, Н. Над’ярних, Г. Сиваченко та ін.). У порівнянні з такими антиутопіями ХХ століття, як «Ми» Є. Зам’ятіна, «Прекрасний новий світ» О. Гакслі, «1984» Дж. Орвелла, у романі В. Винниченка більш складна структура. Про це веде мову Галина Баран у монографії «Роман-пантопія В. Винниченка “Сонячна машина”: проблематика, особливості поетики» (2001). Авторка пропонує «виділити його в особливу жанрову категорію синтетичного або універсального роману, який є органічним сплавом різнорідних жанрових форм, синтезом утопійного роману з антиутопійним, для якого характерне: в підтексті утопії – схвалення й визнання, в підтексті антиутопії – сумнів і заперечення» [Баран, 2001, с. 16]. Такою формою, вважає дослідниця, є пантопія, де «нерозривно співіснують мрія і зневіра, надія і відчай» [Баран, 2001, с. 24]. Таким чином, утопічний дискурс у творі В. Винниченка тісно переплетений з антиутопічним, на відміну від твору О. Гакслі «Прекрасний новий світ», у якому визначальною є тенденція до заперечення ідеального суспільства. Спільним для обох текстів є антиутопічний простір, у смисловому полі якого опозиційні концепти свобода / несвобода набувають виразних типологічних ознак.

Доцільним є з'ясування світоглядно-філософських поглядів В. Винниченка і О. Гакслі, зокрема розуміння ними свободи і щастя як базових вартостей людини. На час написання романів обидва письменники ввійшли в період творчої і особистісної зрілості. В. Винниченко на початку 1920-х років – відомий в Україні та за її межами прозаїк і драматург, якому до того ж доводилося розриватися між літературою і політичною діяльністю. За його плечима – переслідування, ув'язнення, заслання, зрештою, робота в уряді УНР. Це і спричинило його вимушений виїзд за кордон, де письменник і створює роман «Сонячна машина», виражаючи в ньому всю гаму пережитих розчарувань і заново народжених надій щодо української державності. Натомість 35-річний О. Гакслі – випускник Ітону й Оксфорду, визнаний соціальний сатирик, філософ-інтелектуал, автор романів, новел, есе, рецензій. Він далекий від політичних амбіцій, при цьому немає події чи явища, які б пройшли повз його увагу як митця і мислителя, занепокоєного невтішними перспективами розвитку людської цивілізації. Багатий життєвий досвід у поєднанні з глибокими пізнаннями в галузі філософії, соціології, психоаналізу стали підґрунтям для формування власних світоглядних концепцій обох письменників. У В. Винниченка – це «чесність з собою», «конкордизм», в О. Гакслі – ідея духовно-інтелектуального поступу. Спільним для обох письменників стало прагнення здійснити переоцінку існуючих вартостей задля пошуку себе як Іншого.

Для В. Винниченка свобода й щастя – це передусім злагода із самим собою і світом, можлива лише за умови «чесності з собою», яка і є істинним буттям. До принципу чесності письменник звертається в скрутні моменти життя як до останньої інстанції, домівки буття, звіряючи з нею справжність власних переживань на шляху до самого себе. Особливо яскраво це виражено в його щоденниках, які подекуди нагадують нотатки психоаналітичних сеансів. В одному із записів за 1920 рік після невдалої спроби покинути Москву В. Винниченко, дорікаючи собі за малодушність і слабкість, пише: «І знову я забув своє Мовчання. Знову піною



скороминущих слів виявляю себе і закриваю, загачую нею мовчазного Канопуса. І знову не там, не там шукаю сатисфакції, атараксії, а в поверховому, суєтному. Ще не поборено в мені особисту амбіцію, зовнішню втіху, ще сором може пекти й гнітити, ще для мене величезне значення має «а що подумують і скажуть». І забуваю «чесність з собою» [...] поводжусь нечесно з собою, перед собою грішу і... розплачуюсь соромом в собі за себе, розплачуюсь тим, що маю страхи, тривоги, неприємності, в той час, коли чесність з собою дає тільки твердість і вищий непохитний, мудрий спокій серед усяких тягот, тривог і бур» [Винниченко, 1980, т. 1, с. 458]. Такі переконання письменника, підживлені «філософією життя» Ф. Ніцше, А. Бергсона, Ж.-М. Гюйо, персоналізмом Ф. Достоевського, буддистськими ідеями тощо, перегукувалися з поглядами екзистенціалістів на індивідуальну свідомість. Книга В. Винниченка «Конкордизм» (1938–1948), де викладено концепцію досягнення згоди індивіда й соціуму, за масштабністю і діапазоном порушених проблем близька до епохальної праці Ж.-П. Сартра «Буття і ніщо» («L'Être et le néant», 1943). Ставлячи в центр своїх теоретичних розмислів моральні проблеми людського буття, В. Винниченко, як і французькі екзистенціалісти, справжнє існування бачить в індивідуальній свободі, яка «базується на повній безпеці свободи вибору» [Сиваченко, 2001, с. 36]. І хоча, як зауважує Оксана Петрів, «Винниченко не користується термінологією, яка усталилася у філософії значно пізніше», у нього «зустрічаємо свій тезаурус екзистенційного спрямування...» [Петрів, 2007, с. 118]. Мова йде передусім про екзистенційність мислення, закоріненого як у ментально-психологічних особливостях, так і в національній традиції, що сягає філософії Г. Сковороди. Так, у Винниченковій концепції цілісної людини, рівноваги та погодження фізичних і психічних сил неважко розгледіти формулу щастя мандрівного мислителя. Викладена в «Розмові про істинне щастя», вона полягає в пізнанні себе, душевному спокої і «сродній» праці [Сковорода, 1994, с. 325–358]. Ідея колективу, об'єднаного спорідненою працею вільних

людей, оприявлена в антиутопії В. Винниченка в образі сонячної машини, насправді є надто далекою від реальності. І хоча драматичний досвід побудови соціалізму доводив її ілюзорність, нереальність, письменник залишався вірним цій ідеї як заповітній мрії, із якою пов'язував передусім майбутнє України.

Погляди О. Гакслі на свободу і щастя, на противагу Винниченковим, менш оптимістичні. Точкою конфліктного зіткнення у розв'язанні проблеми стало усвідомлення англійським письменником неможливості поєднання абсолютних істин Добра, Краси, Істини з біологічною схильністю людини до задоволення утилітарних потреб. Небезпеку такої тенденції письменник бачить у тому, що з розвитком науково-технічного прогресу матеріальні потреби будуть лише посилюватися, стаючи предметом маніпулювання влади. В есе «Революції» («Revolutions») зі збірки «Роби, як хочеш» («Do What You Will») О. Гакслі пише: «Політика сучасного капіталізму полягає в тому, щоб привчити пролетаріат до марнотратності, заохочувати його до екстравагантності, водночас зробити цю екстравагантність можливою завдяки високій оплаті в обмін на високе виробництво» // «The policy of modern capitalism is to teach the Proletariat to be wasteful, to organize and facilitate its extravagance, and at the same time to make that extravagance possible by paying high wages in return for high production» [Huxsley, 1937, p. 174]. Письменник доходить висновку про відносність соціальних, релігійних, моральних вартостей, обмеженість їхнього потрактування суспільством, пройнятим споживацько-прагматичними цілями.

Шлях подолання непереборної прірви між волею окремого індивіда й зовнішніми установками, на переконання О. Гакслі, пролягає в напрямку духовно-морального вдосконалення людства, поєднання науково-технічного прогресу з гуманістичними вартостями, що можливе за умови пізнання індивідом себе як частини об'єктивної дійсності. А відтак усвідомлення власних фізичних та розумових меж. Однак така модель буття-у-світі, у якій простежується суголосність із фундаментальною онтологією

М. Гайдеггера, самому О. Гакслі видавалася утопічною через недосконалість людського розуму, його підвладність низьким пристрастям і потребам. Прагнучи внутрішньої свободи та гармонії зі світом, англійський письменник, подібно до В. Винниченка, знаходить власне умиротворення у психологічних науках, східній філософії, містицизмі, завдяки яким через самозаглиблення намагається добратися до основ буття, проникнути «в саму суть живої реальності» [Letters, 1969, p. 603], що зближує його світоглядні пошуки і відкриття з постулатами філософії існування.

Показовою в цьому контексті є гносеологічна концепція О. Гакслі, у світлі якої досвід індивідуальної свідомості як визначальний протиставляється книжним знанням з їхніми мертвими догмами. Письменник зараховує науку разом із мистецтвом та релігією до явищ об'єктивної дійсності, які є атрибутами рацію, тож не відображають внутрішньо-особистісного буття. У збірці «Роби, як хочеш» він, зокрема, пише: «Наука не менш “реальна”, ніж здоровий глузд чи безумство, ніж мистецтво чи релігія. Вона дозволяє організувати наш досвід у вигідному руслі; але нічого не говорить про справжню природу світу, якого стосується цей досвід» // «Science is no ‘truer’ than common-sense or lunacy, than art or religion. It permits us to organize our experience profitably; but tells us nothing about the real nature of the world to which our experiences are supposed to refer» [Huxley, 1937, p. 10]. Саме такі переконання визначили концепцію роману «Прекрасний новий світ». Так, у передмові до другого видання твору, конкретизуючи тему твору, О. Гакслі пише, що його цікавить «не сам по собі прогрес науки, а те, як цей прогрес впливає на особистість людини [...]» // «not the advancement of science as such; it is the advancement of science as it affects human individuals» [Huxley, 1947]. Письменник впевнений, що якісні зміни в суспільстві можуть відбутися лише за допомогою наук про життя, натомість науки про матерію здатні знищити життя або зробити його вкрай складним і обтяжливим. У зв'язку із цим він наголошує: «Революція справді революційна можлива не у зовнішньому світі, а лише в душі й тілі

людини» // «This really revolutionary revolution is to be achieved, not in the external world, but in the souls and flesh of human beings» [Huxley, 1947]. Таким чином, акцентуючи на важливості людського чинника, О. Гакслі намагається застерегти людство від механістичного мислення, яке може призвести не лише до повної втрати свободи, а й до знищення цивілізації. Авторські роздуми тут перегукуються з думками М. Гайдеггера, який у статті «Зречення» («Gelassenheit»), говорячи про небезпеку атомного віку, найбільшою загрозою вважає не третю світову війну, а байдужість до мислення та абсолютну бездумність, у результаті яких «людина зречеться і відкине власну глибинну сутність» [Хайдеггер, 1991, с. 111]. «Врятувати цю сутність» як найважливіше завдання людини збігається з ідейними настановами антиутопій.

Прикметно, що на протигагу В. Винниченкові, О. Гакслі ніколи не вів щоденників, був проти виставляння внутрішнього життя на загальне обговорення. Натомість щедро ділився власними рефлексіями з персонажами своїх художніх творів, які активно дискутують, виголошують філософські монологи, вдаються до аналізу та самоаналізу, нерідко сперечаючись із собою. Звідси – згадана вище філософічність прози О. Гакслі, тенденція, зі слів В. Рабиновича, «до домінування ідейного змісту над образною системою» [Рабинович, 2001, с. 7]. Саме в зізнаннях автобіографічних персонажів увиразнюється екзистенційно-філософський аспект його текстів. У цьому сенсі роман «Прекрасний новий світ» є особливим серед творів антиутопічного жанру, головна функція якого – «попереджати й застерігати» [Сабат, 2002, с. 37].

Указана тенденція актуалізується у площині конфлікту між незгодними мешканцями уявних країн і тоталітарним режимом, який придушує будь-які прояви індивідуальної свободи. Така парадигма властива й романові В. Винниченка. Прикметно, що і В. Винниченко, і О. Гакслі, наслідуючи традиції інтелектуально-філософської прози, не ілюструють ідеї, а репрезентують хід думки. Тож авторське бачення об'єктивується у формі дискусій, під час яких, замість

готових рецептів чи відповідей, артикулюються проблеми. У такий спосіб автори закликають потенційних реципієнтів до розмислів над станом сучасних їм речей. Цьому завданню підпорядкована також сюжетно-композиційна побудова творів, уґрунтована на принципі зіставлення різних концепцій. Так, у романі В. Винниченка опозицією до тоталітарної політики Мертенса є сонцеїстична анархія, яка, урешті, перероджується у вільну спілку Творчої Праці. В О. Гакслі – зображена в різних ракурсах цивілізована країна зіставляється з природним світом індіанців-дикунів. При цьому розгортання усіх сюжетних колізій не виходить за рамки антиутопічного хронотопу. Його характерними ознаками є віднесеність подій на певну часову відстань (в українського автора – найближче майбутнє, розглянуте крізь призму сучасної доби, в англійського – 632 рік ери Форда, тобто 2541 р.) та просторова замкнутість: у «Сонячній машині» художній простір обмежений Берліном, у «Прекрасному новому світі» – Лондоном. Спільними для обох хронотопів є суспільно-політичні «декорації»: в О. Гакслі очевидно, що тоталітаризмом охоплено увесь світ, тож про існування інших форм суспільного влаштування не йдеться, а згадані В. Винниченком альтернативні форми правління в країнах Азії не впливають на хід подій і виконують у творі другорядну функцію.

Драматичне протистояння індивіда і влади актуалізується у вертикальній площині, позначеній ієрархічною опозицією верх / низ. У русі оповіді від верху до низу, від зовнішнього – до внутрішнього, індивідуальна свідомість постає у всій своїй приреченості й безнадійності, підсиленій периферійністю (у В. Винниченка) чи відсутністю (в О. Гакслі) власного простору. Оскільки реальним в антиутопії є «простір надособистісний, державницький, який належить не особистості, а владі» [Ланин, 1993, с. 161], саме його презентацією здебільшого розпочинаються оповіді і в «Сонячній машині», і в «Прекрасному новому світі».

У романі В. Винниченка уособленням влади є палац президента Об'єданого Банку Мертенса, позначений семантикою

квазісакральності: *«Він стоїть на горі; на горі, створеній серед рівнини міццю й волею володаря Німеччини, конкурента бога на землі»* [Винниченко, 1989, с. 5]. Поданий у сприйнятті князя Альбрехта, для якого будівля асоціюється з утраченим минулим його роду й країни, він набуває трагікомічної інтерпретації. Палац його *«гумової величності»* іронічно прирівнюється до Версаля, господаря якого Людовіка XIV, як відомо, називали «Король-сонце», що асоціював себе з державою. Однак, на противагу строгій і величній архітектурі французького класицизму, замок фабриканта – це *«страшна кучугура дорогоцінних речей, понакрадуваних, понаграбовуваних і зганьблених негідними руками»* [Винниченко, 1989, с. 6]. До світу речей належить і челядь, яка пильно обшукує князя, і сам Мертенс з його *«туго збитим тілом»* та обличчям кольору *«іржавого м'яса»* [Винниченко, 1989, с. 8].

В образі князя Альбрехта, нащадка імператорського роду, який прийшов просити в Мертенса помилування, переживаючи сором за власне приниження і водночас біль за сплюндровані цінності матеріальної культури, парадоксально поєднані два концепти: буквальний рух вгору (Альбрехт, *«підтираючись паличкою, смиренно і слухняно йде пишними мармуровими сходами палацу на поклін, на сором, на ганьбу»* [Винниченко, 1989, с. 6]) і алегоричне падіння, скочування вниз. Екстраполюючи цей «рух» на всю Німеччину, автор іронічно підсумовує: *«Пишайся, Німеччино, ти досягла найвищої слави!»* [Винниченко, 1989, с. 6]. Акцентуація на покірності Берліна, який лежить *«біля ніг велетенської потвори, званої палацом»* [Винниченко, 1989, с. 5], рівносильна визнанню необмеженості влади – чим більш покірні суб'єкти, тим свавільніша влада. У цьому контексті очевидна абсурдність надій Альбрехта на милість тирана. Під кутом зору екзистенціалізму така надія віддаляє від справжнього буття, ототожнюючись з оманливим сном та даремними очікуваннями, адже розходить з дією. Ж.-П. Сартр підкреслює: *«Екзистенціалізм [...] говорить людині, що надія лише в її діях, і єдине, що дозволяє людині жити – це надія. Отже, у цьому плані ми*

маємо справу з мораллю дії та рішучості» [Сартр, 1990 с. 335]. Подібні міркування артикулює В. Винниченко, в інтерпретації якого надія – амбівалентне відчуття: з одного боку, вона опортуністична, *«поблажлива, гнучка, улеслива»*, згодна на всяке пониження, на всяку ганьбу, *«аби відтягти останню хвилину на міліметр далі»*, з другого, *«вона оживлює мертвяків, ставить на ноги калік, робить видючими незрячих, висхлих, безживних, інертних сповнює соками й енергією»* [Винниченко, 1989, с. 7]. У цих рефлексіях відбилися особисті переживання В. Винниченка, викликані складними ситуаціями, які йому довелося пережити у 1920-х роках. Відмова ввести його до складу Політбюро, де б він зміг впливати на перебіг процесу національного самоствердження, стала визначальною в його рішенні припинити політичну діяльність в Україні і виїхати за кордон. Про це він писав у щоденнику за 10.09.1920 року: *«А цим закінчується й моя політична діяльність. Перейдено і це. Шукав гармонії, — знайшов найбільшу дисгармонію, нечесність з собою. Не приймаю її, не можу прийняти. Шукатиму далі, вона мусить бути як не тепер, то пізніше»* [Винниченко, 1980, т. 1, с. 480]. Обираючи вимушений виїзд, В. Винниченко розумів, що вороття немає, однак на чужині плекав свою українськість як святиню. У романі князь Альбрехт символічно відтворює самовідчуття автора: як священну реліквію він все життя оберігає корону легендарного Зигфріда, заповівши її перед смертю дочці Елізі – прямій спадкоємиці монархії. Почувши відмову Мертенса, князь приймає рішення, гідне людини – зводить рахунки з життям, тим самим позбувається оманливої надії і кидає виклик потворному режимові, зберігаючи внутрішню свободу.

У романі «Прекрасний новий світ» форпостом влади, її осердям є Інкубаційно-Кондиціювальний Центр – присадкуватий сірий будинок «на тридцять чотири поверхи», у якому відбувається соціально-біологічне програмування мешканців Нового Світу. Саме тут закладаються основи суспільної ієрархії Світової Держави, недаремно її головне гасло – **«СПІЛЬНІСТЬ, ІДЕНТИЧНІСТЬ, СТАБІЛЬНІСТЬ»** [Гакслі, 1994, № 5-6, с. 64] **«COMMUNITY,**

IDENTITY, STABILITY» [Huxley. Brave New World] – викарбуване над головним входом непривітної будівлі. Попри те, що мова йде про процес вирощування людських організмів, в архітектурі скляно-нікелевих приміщень домінує атмосфера механічності й бездушності, артикульована такими промовистими маркерами, як «холодність», «похмурість», «застиглість», «омертвілість» тощо. У їхнє смислове поле потрапляє і людина – обслуговуючий персонал, представлений ідентичними групами функціональних типів (запліднювальників, укладальниць, доглядальниць тощо), які повністю зливаються з докільням як невіддільна частина виробництва. Це вже не люди, а холоднокровні роботи, у присутності яких навіть сонячне світло тьмяніє.

Механізми вирощування, селекції та акомодатії ембріонів подаються директором і Фостером за найвище досягнення цивілізації, вершину наукової думки й людської винахідливості, завдяки яким подолано економічні, соціальні, психологічні проблеми людства. Попри очевидну антигуманність ембріонального процесу, цинічна лектура метрів не викликає в молодих слухачів найменших проявів подиву чи жаху, засвідчуючи абсолютне омасовлення свідомості мешканців Світової Держави.

Знаковою є поява в стінах інкубаторію лідера країни Мустафи Монда. На відміну від Мертенса В. Винниченка, йому немає потреби оточувати себе охороною чи надавати власному образу величі. Влада, головним представником якої він є, забезпечила безумовну покірність суспільства, що «складається з рабів, яких не треба примушувати, бо вони люблять своє рабство» // «a population of slaves who do not have to be coerced, because they love their servitude» [Huxley, 1947]. Якщо в «Сонячній машині» президент для самоствердження традиційно застосовує різні засоби залякування та утисків, які, проте, як покаже час, не є ефективними, то в «Прекрасному новому світі» – новітні методи контролю та програмування свідомості, спрямовані головно на усунення негативних емоцій. Створюється ілюзія тотального щастя за принципом *«люби те, що тобі судилося»* [Гакслі, 1994, № 5-



6, с. 69]; «virtue-liking what you've got to do» [Huxley, Brave New World, p. 13]. Фактично, «щастя» в цивілізованому суспільстві замінено «любов'ю до рабства», реалізованої шляхом «глибинної, внутрішньоособистісної революції в людських тілах і душах» // «a deep, personal revolution in human minds and bodies» [Huxley, 1947]. А найбільш дієвою, на переконання автора, є пропаганда, навіювання та система евгеніки. О. Гакслі ілюструє, як за умови повного забезпечення всіх базових людських потреб та правильної експлуатації людської природи можливий «ненасильницький тоталітаризм», при цьому збереження зовнішніх проявів демократії не виключається. Прикметно, що ще в романі «Жовтий Кром» один із його героїв – цинік і парадоксалист Скоуган – міркує про майбутню «Розумну Державу» з трьома ієрархічними класами – інтелігенцією, ентузіастами і стадом. Державність, за його прогнозами, буде триматися на автоматизації, механізації і маніпулюванні свідомістю, натомість література й мистецтво відійдуть на периферію, що, власне, і є реальністю «Прекрасного нового світу».

У новому світі О. Гакслі, де «кожен належить іншому», навіть після народження (випорожнення) мешканці залишаються в бутлі – просторі, ізолюваному від страждань і справжніх переживань. Недаремно тривале перебування наодинці їм строго забороняється, адже може привести до самозаглиблення та самоусвідомлення індивіда, а відтак до стану екзистенції, тобто виходу за власні межі. Обмеження інтимного простору – одна з характерних особливостей антиутопій, на що вказує Ю. Жаданов, підкреслюючи уявність та ілюзорність простору власної кімнати в антиутопіях [Жаданов, 2014, с. 100]. Існуючи лише у фізичному плані, вона не є домівкою, осердям буття. Можна говорити про духовну й моральну бездомність персонажів, які є частиною величезного суспільного механізму. У ньому, згідно з висновками П. Фірчоу, «домінуючими є цінності (чи знецінення) наукових технологій, що перетворюють людину на різновид машини» [Firchow, 1975, с. 301]. Подібні міркування висловлює Г. Анджапарідзе: «Надаючи людині зручність і комфорт,

цивілізація ХХ століття справляє на особистість шалений тиск, намагаючись нівелювати індивідуальність у всьому: у смаках, способі життя, уподобаннях» [Анджапаридзе, 2003]. Власне, такою є ціна за спокій та стабільність.

З другого боку, саме завдяки науково-технічному прогресу, фордівське суспільство користується всіма благами, про які лише можуть мріяти пересічні мешканці в «Сонячній машині» В. Винниченка. При цьому вони зберігають відносну внутрішню незалежність, провадячи численні дискусії, як, приміром, у будинку Наделів. Однак цих людей ніяк не можна назвати щасливими, зважаючи на їхню бідність, важку працю, погано влаштований побут, безправ'я тощо. Із цього контексту випливає висновок про залежність свободи й щастя людей від рівня їхнього матеріального забезпечення. На це, зокрема, вказує М. Бердяєв: «Нестача “хліба” – це також нестача “свободи”. Невирішеність економічного питання не дає можливості реалізувати свободу» [Бердяєв, 1995, с. 329]. Розвиваючи цю тезу, мислитель застерігає від її однобічного розуміння. Він акцентує на необхідності домінування думки й духу над матерією у вибудовуванні економіки: «Економіка – це робота духу над матерією світу, від якої залежить саме існування людей в умовах цього світу» [Бердяєв, 1995, с. 328]. Власне, у другій частині роману В. Винниченка зображена ситуація, про яку попереджає М. Бердяєв, зазначаючи, зокрема: «Коли починається рух мас у боротьбі за “хліб”, то завжди жертвують “свободою”» [Бердяєв, 1995, с. 329]. Хліб, який мав бути порятунком, за задумом винахідника Рудольфа Шторна у В. Винниченка, перетворюється на згубу. Подібно до таблеток соми, які в Новому Світі О. Гакслі замінили щастя, сонячний хліб стає панацеєю від усіх проблем. Переставши їх долати, люди перетворились на безлику масу, характеристику якої експлікують лексеми «отара», «юрба», «худоба», «купа атомів», «комахи», «плями облич» тощо.

Отож, замість суспільства вільних людей в обох творах бачимо царство «мертвотної ситості». Така свобода як фіктивна зводиться до

забуття себе, свого індивідуального «я», нівелює в людині її неповторну сутність, тож не може називатися свободою. Яскравою ілюстрацією псевдосвободи у творі О. Гакслі є епізоди ностальгії Лінди за цивілізованим світом. Спогади жінки наповнені смутком не за домівкою, друзями чи коханими, а за ужитковими речами й емоціями, які вони дарують: чудесними іграми, смачними стравами, світлом, *«що загоряється після того, як натиснути на маленьку штуку в стіні»* // «the light that came when you pressed a little thing in the wall»; улюбленою музикою, *«що лине з коробки»* // «the lovely music that came out of a box»; картинами, *«які можна не тільки бачити, а й чути, нюхати й відчувати на дотик»* // «the pictures that you could hear and feel and smell, as well as see»; коробкою, *«яка виробляє приємні запахи»* // «box for making nice smells»; великими, як гори, будинками, немовлятами *«у красивих чистих посудинах»* // «in lovely clean bottles», а головне – відчуттям щастя, коли *«ніхто й ніколи не сумує й не сердиться»* і *«кожен належить кожному іншому»* [Гакслі, 1994, № 6, с. 109] // «people never lonely, but living together and being so jolly and happy» [Huxley, 2002, p. 86]. Важливість зізнань Лінди в тому, що в них технократичне суспільство подано з позицій людини, яка є його органічною часткою, гвинтиком, що випадково випав із величезного механізму. Лінда не знає і не хоче знати іншого щастя, уособлюючи незворотну згубність влади стандарту на свідомість індивіда.

У порівнянні з «механізованою» Ліндою навіть президент Мертенс у В. Винниченка, попри очевидні тваринні інстинкти, виявляє більше людських почуттів, коли відчуває несамовиту тугу за Мартою Пожежею – *«за тою одною жіночою істотою, від якої на все життя лишилося таємне, незітерте ніякими обіймами, тепле тіло»* [Винниченко, 1989, с. 394]. Він готовий поступитися славою, владою, силою, багатством, тільки б ще раз бути оповитим *«дивним, гріючим, ніжно-сумним, невимовно рідним єством жінки»* [Винниченко, 1989, с. 394–395]. І те, що в цього, схожого на жабу, чоловіка ще не повністю атрофувалося людське, що він хоча б іноді

тужить «за самим собою [...] справжнім, дійсним собою» [Винниченко, 1989, с. 202], дає шанс на можливе віднайдення себе. У цьому сенсі він ближчий до тих персонажів роману, які заради свободи готові пожертвувати власним життям.

Щоправда, коло таких героїв в обох романах вузьке, на противагу слухняній більшості тоталітарного суспільства. У «Сонячній машині» до нонконформістів належать Еліза, Рудольф, Труда, Сюзанна, У «Прекрасному новому світі» – Марк Бернард, Гельмгольц, Джон Дикун, Леніна. Це досить різні типажі, об'єднані протестом проти існуючого стану речей, однак у кожного своя історія «нещастя». Переживання особистої трагедії є важливим чинником екзистенційного пробудження героїв, а відтак розкриття ними істини щодо несправжності власного буття, яке не може асоціюватися зі свободою і щастям.

Бернард Маркс, до прикладу, відчувається в цивілізованому суспільстві зайвим, проте не через власну проникливість, а через фізичний недолік – його зріст менший, ніж у представників «альфа+», до яких він належить. Ця відмінність не дає йому спокою, є причиною психологічних комплексів, постійних рефлексій. Він почував би себе цілком щасливим, якби не зациклювався на думці, що його сприймають бракованим через відмінність у статурі. Ба більше, якби він мав вибір, то залишався б усередині того суспільства, яке так зневажає. І. Грушоу із цього приводу пише: «Як людина, деформована від народження, Бернард не може вписатися в нове суспільство», що й «породжує в ньому незадоволення й бунт» [Grushow, 1962, р. 43]. Дискомфорт персонажа, таким чином, викликаний не внутрішніми переконаннями, а зовнішніми чинниками.

З позицій філософії існування важливою є здатність героя до екзистенційного самозаглиблення, яке веде до пізнання себе і світу. Показовим у цьому контексті є подорож Бернарда й Леніни на гелікоптері через Ла-Манш поміж двох великих стихій – неба і моря, де генерується екзистенційна ідея закинутості людини у просторі і

часі. Недаремно «*порожнеча ночі*» й «*бушування пінистих хвиль*» [Гакслі, 1994, с. 96] // «*the rushing emptiness of the night*», «*the black foam-flecked water*» [Huxley, 2002, p. 61] у механізованій Леніні викликають страх, який вона намагається вгамувати звуками радіо. Епізод ілюструє втечу від свободи, коли людина, яка не здатна «перейти від свободи негативної до свободи позитивної, відмовляється від свободи взагалі» [Фромм, 2006, 145], тобто від себе, ховаючись у різного роду клопотах чи розвагах. На відміну від Леніні, Бернард чи не вперше усвідомлює себе «*не клітиною в суспільному тілі*» [Гакслі, 1994, с. 96] // «*Not just a cell in the social body*» [Huxley, 2002, p. 61], прагне вийти за межі застиглого буття, що свідчить про його стан, близький до трансцендентного. Намагаючись знайти в Леніні однодумця, він ставить їй запитання, яке вражає своєю сміливістю: «*Але чи не хотіла б ти бути вільною і щасливою якось по-іншому, Леніно? Якимось, скажімо, по-своєму, а не за колективним зразком?*» [Гакслі, 1994, с. 96] // «*But wouldn't you like to be free to be happy in some other way, Lenina? In your own way, for example; not in everybody else's way*» [Huxley, 2002, p. 61]. Бачимо якісні зрушення у свідомості Бернарда, який розуміє свободу як право індивідуального вибору, не нав'язаного ззовні, що перегукується із сартрівським тлумаченням свободи. Мислитель, зокрема, констатує: «*У цьому світі людина вирішує, чим вона є і чим є інші*» [Сартр, 1990, с. 336]. Однак Бернардові так і не вдається вичавити із себе раба й вибрати свободу «бути невдахою», на відміну від його антипода Гельмгольца Ватсона, якого можна вважати втіленням усвідомленої свободи.

Гуманність і зрілість поглядів Ватсона властиві радше утопічному хронотопу: свобода для нього невідривна від самопізнання і пізнання інших. У міркуваннях чоловіка прочитується екзистенціалістське розуміння людини як вільного вибору. Так, виявляючи слабкі сторони Бернарда, він бачить у ньому не ворога чи суперника («не-Я»), а «іншого Я», який, за Ж.-П. Сартром, сам є свободою: «Щоб отримати яку-небудь істину про себе, я повинен пройти через іншого

[...] За цих умов виявлення мого внутрішнього світу відкриває мені в той же час іншого, як свободу, що стоїть переді мною, яка мусить і бажає “за” чи “проти” мене іншого» [Сартр, 1990, с. 336]. Найбільшим щастям для Гельмольца стає пробудження в ньому прихованої сили поетичного слова, що вперше об’єктивується у вірші про самотність, де заперечуються всі мантри цивілізованого світу. Відкриття себе нового наповнює існування Гельмольца справжнім змістом, означає свободу як порив, свободу, яка «приходить з іншого світу, суперечить закону цього світу й перекидає його» [Бердяев, 1995, с. 325]. Показово, що покарання засланням на острови його не лякає, що лише доводить розімкнутість його свідомості та готовність вийти за межі застиглого буття.

Ще одне творче самовираження ідеї свободи актуалізується в романі В. Винниченка в образі Рудольфа Штора, який роками працює над таємничим винаходом, перебуваючи в самоізоляції. Зважаючи на фізичну ваду вченого, такий стиль поведінки можна розцінювати як крайню форму ескапізму, яка веде до нездоланної прірви між людиною й соціумом, що спостерігаємо, наприклад, у романі «Доктор Серафікус» В. Петрова-Домонтовича чи «Невеличка драма» В. Підмогильного. Однак у «Сонячній машині» усамітнення вченого мотивоване високою метою: Штор прагне винайти засіб від будь-якої тиранії. Те, що він переживає після винаходу геліоніту, аналогічне Ватсоновим осяянням. Штор усвідомлює повноту щастя (*«Щастя – то ненормальність, оп’яніння або божевілля»*) [Винниченко, 1989, с. 225], у якому результат успіху довготривалого експерименту поєднується з блаженним передчуттям позбавлення людства *«залежності від її їжі»* [Винниченко, 1989, с. 228]. Останнє, на його переконання, і є причиною усіх політичних, економічних та соціальних катастроф. У гуманістичних прагненнях вченого, попри їхню односторонність, ілюстровано приклад істинної любові до свободи, бо по-справжньому, за М. Бердяєвим, *«любить свободу той, хто утверджує її для іншого»* [Бердяев, 1995, с. 328].

Вартими уваги в цьому контексті є образи Макса й Труди, у яких неважко розпізнати виразників Винниченкової «чесності з собою». Бути незалежним для обох персонажів – означає не обманювати себе й інших, чинити згідно з внутрішніми почуваннями, бути завжди вірним собі. Офіційні норми й правила, на переконання Труди, – лише завіса, за якою приховуються найгірші людські злочини. У цьому сенсі вона віддає перевагу звірам перед людьми, бо вони *«страшенно правдиві»* [Винниченко, 1989, с. 35]. Виголошена перед пастором сповідь Труди – це своєрідний виклик закостенілому світу фальші й лицемірства: *«Вона хоче повної свободи, щирості, без примусовості, от такої, яку мають звірі, птиці, квіти, комахи. Скинути з себе всяку одіж, усякі пристойності, приписи, заповіді; лежати на сонці; нічого не соромитись; ніякого гріха не знати; ніякого каяття не почувати; ніяких молитов не робити; обнімати, хто любий; відпихати гидких; мовчати, як мовчиться; співати, як співається»* [Винниченко, 1989, с. 35]. Важливим є те, що Труда проймається не лише власною свободою, а й усього світу, зануреного в брехню. Тож дівчина прагне вийти за межі унормованого буття, привнести у світ щирість і справжність, яких бракує насамперед її найближчому оточенню. І батькові – рабові віками усталених понять; і Елізі, яка через відданість монархічній династії, перетворюється на позбавлений живих почуттів фантом (*«Вся вона все життя своє, як у лубку сидить»*) [Винниченко, 1989, с. 581]); і, зрештою, пасторові, у якому вона намагалась знайти розраду, однак той виявився безпомічним, назвавши зізнання Труди страхіттям. Очевидна суголосність артикульованих позицій із постулатами Ж.-П. Сартра, який застерігав від невинної брехні, вбачаючи в ній загрозу омасовлення свідомості: *«Той, хто говорить неправду, виправдовуючись, що всі так чинять, не в злагоді з совістю, бо факт брехні означає, що брехні надається універсального значення»* [Сартр, 1990, с. 325].

Власне, на брехні зазвичай вибудовується інформаційна політика в тоталітарних режимах. У романі *«Прекрасний новий світ»*

цю закономірність озвучує Мустафа Монд, який, посвячуючи Джона Дикуну в найглибші таємниці управління країною, оголюючи всі приховані механізми, викликає в нього стан оціпеніння і жаху. Відкривши для себе істину рабського щастя, заради якого пожертвовано свободою, Дикун, як і Труда В. Винниченка, маніфестує: *«Але я не хочу комфорту. Я хочу, щоб був Бог, поезія, справжня небезпека, я хочу, щоб була свобода, хочу, щоб була чеснота. Я хочу, щоб був гріх»* [Гакслі, 1994, № 7, с. 128] // *«But I don't want comfort. I want God, I want poetry, I want real danger, I want freedom, I want goodness. I want sin»* [Huxley, 2002, p. 163]. Однак прагнення хлопця приречені на поразку, адже в умовах технократичного суспільства цілковито позбавлені шляхів реалізації.

На відміну від Труди, одкровення до Джона приходять лише після звільнення з полону ілюзій, у якому він перебував в індіанській резервації, наслухавшись чарівно-принадливих розповідей Лінди про далеку чудову країну, чимраз віддаляючись від справжнього буття. Психологічна мотивація заочної симпатії героя до незнаного світу посилюється недружнім і навіть ворожим ставленням до нього мешканців резервації, які не сприймають аморального способу життя Лінди. Опинившись у ситуації Іншого, тобто Не-Я, хлопець шукає сферу, у якій би зміг відчутти повноту людського щастя. Розрадою для нього стають твори В. Шекспіра, у світлі яких він оцінює навколишній світ, проте так і не може досягнути єдності та цілісності у всьому, що чує, бачить і про що читає. Оманливу сутність його сподівань імплікує вислів *«О прекрасний новий світ»* із драми *«Буря»*, яким Джон, подібно до шекспірівської героїні Міранди, називає цивілізовану країну. Після страшної правди про цей новий світ і важкі випробування, які випадуть на долю самого Джона, поставивши його перед вибором *«бути чи мати»*, цей вислів сприйматиметься як глибоко іронічний.

Одним із ключових моментів істини для Джона стає смерть Лінди, проживаючи яку, хлопець усвідомлює всю абсурдність механізованого світу, заснованого на відсутності страху смерті. Жах



на обличчі жінки в момент відходу в потойбічний світ є свідченням пробудження в ній людської сутності, здатної осмислити власне існування, бо, як підкреслює М. Гайдеггер, «жахливо робиться не тобі чи мені, а людині» [Хайдеггер, 1993, с. 21]. Зустріч із чистим буттям, отим грізним Ніщо, повертає Лінду до себе зі стану забуття і сплячки, в яких вона усе життя перебувала. Іншої конотації для Джона тепер набуває вислів «О прекрасний новий світ», у якому він чує заклик до боротьби, можливість перетворення *«навіть кошмару в щось гарне і високе»* [Гакслі, 1994, № 7, с. 117] // «the possibility of transforming even the nightmare into something fine and noble» [Huxley, 2002, p. 144]. Перебуваючи в стані трансцендентності, хлопець намагається достукатися до свідомості одурених людей, щоб «дати їм свободу». Він пристрасно вигукує: *«Невже вам подобається бути рабами? [...] Невже не хочете бути вільними і людьми? Чи ви навіть не розумієте, що таке мужність і свобода?»* [Гакслі, 1994, № 7, с. 118] // «But do you like being slaves? [...] Don't you want to be free and men? Don't you even understand what manhood and freedom are?» [Huxley, 2002, p. 146]. Проте його відчайдушні спроби розбудити сплячу свідомість виявляються черговою ілюзією, яка розбивається *«об панцир дурості»* однакових істот *«з пустим виразом тупої похмурої ворожості»* [Гакслі, 1994, № 7, с. 117] // «thick stupidity [...] with a blank expression of dull and sullen resentment in their eyes [Huxley, 2002, p. 146].

Справжнім, «неопоганим» залишаються лише враження від спогадів *«про те дивне, прекрасне Інше Місце»* [Гакслі, 1994, № 7, с. 113] // «that beautiful, beautiful Other Place» [Huxley, 2002, p. 137], ілюзія якого була витворена затуманеною свідомістю Лінди як рай *«добра й краси»* [Гакслі, 1994, № 7, с. 113] // «a paradise of goodness and loveliness» [Huxley, 2002, p. 137]. Уводячи поняття «інше місце», О. Гакслі натякає на термін «утопія» – «місце, якого нема». І в такий спосіб заперечує саму мрію про утопію, а з нею і марність спроб Джона зберегти власне «я» в умовах механістичної цивілізації, де людина змушена адаптуватися до системи, інакше буде нею

розчавлена. Тож єдиний вихід із ситуації – це смерть, яка стає звільненням від рабського раювання.

У романі В. Винниченка «Сонячна машина», окрім Альбрехта, вихід у смерті знаходить витончена красуня Сузанна. Вона витворює власний простір Краси й Мистецтва, щоб відгородитися від зовнішнього світу, позбавленого високих поривань. Її храм, на противагу Мертенсовому палацу – осередку влади грошей і прагматичних розрахунків, – це своєрідна Мекка, де панує гармонія духовного єднання інтелектуалів і митців: *«Стоїть [...] в усій своїй омнеїстичній пишності, з усіма своїми банями, баштами, терасками, шпилями»* [Винниченко, 1989, с. 291]. Для Сузанни храм стає єдиним захистом від тьми й безладу, породжених сонячною машиною. Вона не вірить у творчий порив примітивного натовпу, смисл життя якого зводиться до задоволення тваринних інстинктів. Диктатура грубої фізичної сили, на її думку, веде людство до катастрофи, загибелі, повертаючи *«у лоно звірів, із якого воно вийшло»* [Винниченко, 1989, с. 488]. Такі думки, артикульовані в листі до Макса, свідчать про високий рівень самоусвідомлення героїні, її «чужість» матеріальному світу речей. Сузанна належить до когорти особистостей, про яких М. Бердяєв писав: *«Особистість себе творить і здійснює свою долю, знаходячи джерело сил у бутті, яке її перевищує»* [Бердяєв, 1995, с. 13]. Екзистенціали смутку, страху, відчаю, викликані безцеремонним втручанням сонцеїстів у її святилище, а по суті в зміст її життя, вище за кохання до Макса, засвідчують її перебування в межовій ситуації. Перед Сузанною стоїть вибір – або злитися зі споживацьким суспільством, але втратити свободу, або перебувати в постійному протистоянні з ним. Дівчина, як і Джон Дикун О. Гакслі, вибирає смерть, кидаючи виклик самій концепції Сонячної машини, зосередженій на їжі. Має рацію Г. Баран, яка підкреслює: *«Самогубство Сузанни – це не просто втеча від життя, це бунт, виклик суспільству “жуйних тварин”, яке стало на шлях дегенерації, в якому вона не знаходить собі місця»* [Баран, 2001, с. 149].

Змальовуючи мертву Сузанну, В. Винниченко демонструє характерне для прерафаелітів і їхніх послідовників молодомузівців (В. Пачовський, М. Яцків та ін.), оспівування мертвої краси як уособлення високої духовності й моральної чистоти. Не дивно, що й кімнату Сузанни Макс бачить як *«суцільний килим із квіток», «заквітчаний кошук»*, де дівчина, немов Офелія з однойменної картини Дж. Е. Мілле, лежить *«просто долі, на квітах, поклавши голову на подушку з червоних троянд»* [Винниченко, 1989, с. 443]. Її *«поважно-спокійне лице»* видається хлопцеві цілком іншим: *«таким гарним, таким глибокозначним, одуховленим і серйозним»* він його ще не бачив [Винниченко, 1989, с. 444]. В образі мертвої Сузанни постулюється ідея сакральності й недосяжності Краси як свободи, вічного пориву, несумісного з ніцими потребами загалу, що свого часу узагальнив Й.-В. Гете в другій частині «Фауста»: *«З красою щастя довго не вживаються»* [Гете, 2001, с. 353].

Протиборство матеріального і духовного, небесного і земного – одна з домінантних ознак творчості В. Винниченка, якому не раз доводилося робити вибір між служінням мистецтву і політичною діяльністю. І якщо концепція творчої праці вільних людей, розгорнута в трактатах «Конкордизм», «Що таке щастя», є його спробою поєднати ці два полюси, то в «Сонячній машині» виразно проступає їхня нездійсненність через недосконалість самої природи людини. Аналогічної думки був і О. Гакслі, висловлюючи її у своїх художніх творах і публіцистиці. Таким чином, близькість світоглядних позицій українського та англійського письменників визначили аналогії і перегуки в їхніх антиутопіях як художніх утіленнях авторських візій.

Отже, проблема свободи в антиутопічному дискурсі проаналізованих романів актуалізується в опозиційній площині внутрішня / зовнішня свобода, свобода / необхідність. Названі дихотомії зумовлюють характер і розгортання основного конфлікту творів між суспільством та окремим індивідом. Саме в рефлексіях і переживаннях тих персонажів, які вирізняються з натовпу,

артикульовано авторські світоглядні концепції. Інтерпретація свободи письменниками перегукується з екзистенціалістським її розумінням як атрибута кожної людини, необхідної умови існування. Досягнення науки й техніки, матеріальні блага розглядаються формами поневолення індивіда, які віддаляють його від самого себе. На відміну від О. Гакслі, який ставить під сумнів саму мрію про царство вільних людей в умовах технократичного суспільства, В. Винниченко пропонує конкретні, хоча й утопічні шляхи її досягнення. В обох випадках важливою є постановка проблеми, яка стимулює до пошуків, самопізнання та самоусвідомлення.

### **Висновки до третього розділу**

Особливий тип хронотопу та спосіб його відтворення в тканині твору значною мірою зумовлюють та характеризують художню екзистенцію і певної національної літературної традиції, і стильової манери письменника зокрема. У результаті компаративного аналізу особливостей моделювання абсурдної дійсності у творах М. Хвильового та О. Гакслі виявлено подібність просторової організації текстів українського і британського письменників як характерного компонента їхніх індивідуально-авторських моделей художнього світу. Оптимальною формою реалізації авторських візій стала інтелектуальна проза, жанри якої визначають трансформації художнього простору. Це, по-перше, перетворення конкретного простору, який слугував декорацією зіткнення різних, нерідко контрверсійних, концепцій і поглядів, на простір дискусії. Цей обов'язковий для інтелектуальних романів топос став площиною вираження розчарувань і сумнівів міжвоєнного покоління. По-друге, простір аналізованих творів втрачає риси конкретно-побутового, набуваючи обрисів екзистенційного, у якому актуалізуються буттєво-філософські концепти.

У «Санаторійній зоні» М. Хвильового та «Жовтому Кромі» О. Гакслі образ абсурдної дійсності оприявлений у моделі замкнутого хронотопу, маркованого мотивами тиші, порожнечі, статичності,

театральності, семантика яких генерує ідеї відчуження й приреченості. Інваріантом моделі замкнутого хронотопу в романі «Вальдшнепи» М. Хвильового, як і «Танку блазнів» О. Гакслі, є простір, організований за принципом замкненого кола. Авторські інтенції спрямовані на увиразнення характеристик персонажів: попри видимість руху, вони стоять на місці, їхнє існування уподібнюється до коловороту, де нічого не відбувається. Відтак їхнє життя – це буття без мети і вчинків. Домінантним в обох хронотопних моделях є концепт замкненості, виразниками якого є мотиви пастки, безвиході. У такій парадигмі проєктовано авторські візії ілюзорності й безперспективності надій інтелектуальної спільноти на духовно-культурний поступ в умовах тогочасної дійсності України і Британії. Однак, якщо шукання персонажів «Вальдшнепів» М. Хвильового зосереджені навколо національної і суспільно-політичної проблематики, то для персонажів-учасників «Танку блазнів» О. Гакслі пріоритетними є питання морально-етичного характеру. Звідси – виразна трагічна концепція дійсності в М. Хвильового, абсурдність якої употужнена фантастичними елементами, просторічною лексикою в мовленні персонажів, що надає образам символіко-алегоричного характеру. Тоді як у О. Гакслі простір позначений суб'єктивними інтонаціями, позаяк перетворюється насамперед на «майданчик» вираження автором власних світоглядних переконань.

Дослідження різних моделей урбаністичного простору у творах М. Хвильового та О. Гакслі виявило бінарні опозиції «свій / чужий» простір, у якому актуалізовано екзистенційний аспект. Якщо для урбаністичного дискурсу української прози «свій / чужий» – це традиційна для класичної реалістичної літератури опозиція «село / місто», то для англійської – типова у творах сентименталізму «природа / цивілізація». Відповідно її модус художньої екзистенції міста відмінний від українського варіанту: у творчості британських письменників місто постає як свій простір у географічному сенсі, але чужим в онтологічному плані. Проте в текстах і української, і

британської літератур процес освоєння міста як ворожого супроводжується смутком, тугою, страхом, нудьгою – екзистенціалами, у яких артикульовано стан закинутості персонажів, що опиняються перед вибором свого життєвого шляху. Їхнє рішення бути собою чи ні залежить від осягнення ними тут-буття у проміжку між минулим і майбутнім, а спосіб реалізації власних можливостей – від мотиваційних чинників входження у світ. Останнє визначає різні варіанти онтологічно-екзистенційної присутності у просторі міста, як-от закинутість, падіння та проектування.

Виявлено, що в повісті «Сентиментальна історія» М. Хвильового, романах «Смерть героя» Р. Олдінгтона, «Танок блазнів» О. Гакслі урбаністичний текст позначений ексцентричністю та есхатологічними мотивами як маркерами втрати персонажами духовних вартостей та орієнтирів. Через нерозуміння власних можливостей протагоністи цих творів не здатні набути зрілості і вийти за межі власного «я». Це призводить до самовідчуження й розчинення серед інших, що символізує падіння в щоденне (профанне) існування. Модус проектування простежено в повісті «Метелики на шпильках» Ірини Вільде, у романах «Місто» В. Підмогильного, «Місіс Деллоуей» Вірджинії Вулф, де героям відкривається горизонт буття як вільного вибору перед лицем кінечності. «Проживання у місті» як його «переживання» стає для них фундаментом формування власного досвіду, а відтак набуття вищого рівня самоусвідомлення. Результатом є привнесення суб'єктності шляхом вибудовування власного простору, структурованого урбаністичними реаліями. Названі твори (а більшість серед них – приклади української прози міжвоєнної) тяжіють до концентричності та містять мотиви утопічної семантики. Домен утопічної моделі в українських текстах зумовлений футуристичними інтенціями національної розбудови, де місту відводилася роль культурно-освітнього центру. Тоді як у трагічних концептах англійських творів проступають авторські візії міжвоєнної

дійсності, пройняті зневірою щодо майбутнього людської цивілізації та мегаполісу як її уособлення.

У результаті зіставлення повістей М. Ірчана «Карпатська ніч» і роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» виявлено ще один варіант часопросторової організації, де минуле й сучасне постають в одній смисловій площині. Структуротвірним чинником прози обох авторів виступають не зовнішні події, а свідомість персонажів, які прагнуть осмислити абсурдний і тотально ворожий світ. Попри різний рівень рефлексивного самоусвідомлення, і Матвій («Карпатська ніч» М. Ірчана), і Джордж («Смерть героя» Р. Олдінгтона) замислюються над питаннями доцільності людського існування, артикуляція та наповнення яких суголосні з ідеями екзистенціалізму. Хронотоп війни виявляється топосом, де Матвію і Джорджу відкривається ілюзорність зануреного в жорстоко-абсурдне протиставлення світу. Його домінуючими рисами в «Карпатській ночі» і «Смерті героя» є тяглість або «відсутність» часу, розрив зв'язків між індивідуальним і суспільним, втрата життєвих орієнтирів, ностальгія за минулим, загострення тваринних інстинктів, хаотичність, мінливість, безцільність, приреченість, об'єктивовані у виразно-натуралістичних означниках семантичного поля «війна» (холод, голод, темрява, бруд, криваві і понівечені тіла, сцени антисанітарії тощо). При цьому повість українського письменника позбавлена характерної для англійського роману сатиричної і саркастичної інтонації, його рівномірна оповідь корелює з авторською концепцією головного персонажа як сумирного й упокореного долі. Попри певні відмінності, інспіровані зовнішніми й індивідуально-авторськими чинниками, і М. Ірчан, і Р. Олдінгтон акцентують на безглузді самості світоустрою, у якому людське життя знецінюється, стає розмінною монетою у шаленій гонитві за переділ світу.

В антиутопічному дискурсі романів «Сонячна машина» В. Винниченка та «Прекрасний новий світ» О. Гакслі репрезентовано варіативні моделі майбутнього людства. У творах обох авторів проблема свободи розглядається в опозиційній площині внутрішньої /

зовнішньої свободи, свободи / необхідності, мислення / буття тощо. Ці дихотомії актуалізуються у вертикальній проєкції, позначеній ієрархічною структурою верх / низ. У русі оповіді від верху до низу індивідуальна свідомість постає у всій своїй приреченості і безнадійності, посилені топосом периферії (у В. Винниченка) чи відсутністю власного простору (в О. Гакслі). Саме в рефлексіях і переживаннях персонажів, які вирізняються з натовпу, артикульовано авторські світоглядні концепції. Коло таких персонажів в обох романах обмежене, на противагу слухняній більшості тоталітарного суспільства. Різні за типажамі, вони солідаризуються в неприйнятті навколишнього світу і його законів, однак у кожного з них своє розуміння свободи. Попри неоднакові причини незадоволення суспільно-політичним устроєм, їх об'єднує усвідомлення фіктивності власного буття, де немає місця свободі й щастю. Переживання особистої трагедії є важливим чинником екзистенційного пробудження героїв, а відтак – розкриття ними істини. Така інтерпретація свободи перегукується з її екзистенціалістським розумінням як атрибута кожної людини, необхідної умови її існування. Досягнення науки і техніки, матеріальні блага розглядаються формою поневолення індивіда, яка віддаляє людину від самої себе. На відміну від О. Гакслі, який ставить під сумнів саму мрію про царство вільних людей в умовах технократичного суспільства, В. Винниченко пропонує конкретні, хоча й відверто утопічні шляхи її досягнення. Проте сама постановка проблеми і пошуку шляхів самопізнання та самоусвідомлення для індивіда є визначальними для творчості і українського, і британського письменників.



## РОЗДІЛ 4.

### ЛЮДИНА В ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИХ СИТУАЦІЯХ: ВАРІАТИВНІСТЬ АКТУАЛІЗАЦІЇ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ І БРИТАНСЬКИХ АВТОРІВ

#### 4.1. Самотність як модус буття творчої особистості у творах українських та англійських прозаїків

Розуміння творчості як вільного акту – важливий чинник актуалізації образу митця у творах охопленої модерністськими процесами літератури міжвоєнтя. Письменники, художники, музиканти, актори все частіше стають об'єктами словесного дискурсу, у фокусі якого – гама складних переживань неординарної особистості, яка перебуває в хаосі буття. Її розгублена свідомість прагне відшукати власну точку опертя і шукає її в собі, у глибинах власного «Я». Творчість як джерело справжньої свободи – єдиний вихід із внутрішньої кризи, у якій акумулюються суперечності людства перед складними викликами повоєнної дійсності. Специфіка образу митця в тогочасній літературі полягає в тому, що він, за визначенням М. Євшана, виступає «мірилом творчості своєї, тобто абсолютною цінністю твору» [Євшан, 1998, с. 22].

У міжвоєнний період творча особистість є предметом художнього переосмислення в прозі Вірджинії Вулф, О. Гакслі, Дж. Джойса, Т. Драйзера, А. Жіда, Ф. Кафки, Ж. Кокто, Уляни Кравченко, Т. Манна, С. Моема, Р. Олдінгтона, В. Петрова, В. Підмогильного, Р. Роллана, С. Цвайга, Ю. Яновський та ін. І в українському, і в англійському письменстві репрезентативним є ряд письменників, творчість яких відповідає загальноєвропейській тенденції «до суб'єктивізації процесу художнього пізнання» [Жигун, 2011]. Водночас у кожній із літератур проступають специфічні риси, детерміновані суспільно-культурними реаліями, національною традицією, авторським баченням світу, що в цілому створює підґрунтя для порівняльних студій. Мета цього підрозділу –

осмислення екзистенційної самотності творчої особистості як предмета художньої рефлексії письменників літератури міжвоєнтя.

Питання творчості і творчої особистості не раз розглядалися в українському й зарубіжному літературознавстві в різних контекстах, зокрема, модерністської естетики (В. Агеєва, О. Колінько, Л. Назаревич, С. Павличко, С. Жигун), генології (Н. Бочкарьова, І. Сторощук), інтертекстуальності (О. Гальчук, С. Журба), психології та психоаналізу (Н. Зборовська, Г. Клочек, М. Кодак, С. Михида, М. Моклиця, Л. Левчук, Р. Піхманець, В. Роменець), імагології (В. Бібик, С. Нісевич, К. Стаміровська, О. Чайковська), інтермедіальності (В. Кандинська, Н. Мочернюк, В. Просалова, О. Рисак, В. Фесенко, К. Шахова) та ін. Аналізу образу митця так чи так торкалися у своїх дослідженнях І. Антипова, О. Вержанська, О. Галета, Л. Деркач, В. Зарва, Т. Кирилова, І. Куницька, І. Куриленко, Н. Михайлюк, В. Мельник, Р. Мовчан, Г. Протасова, О. Седих, О. Скідан, І. Скляр, М. Тарнавський, О. Титар, В. Шевчук, Р. Чорній, Н. Яцків та ін. Значний вклад у розробку проблем творчості здійснено у філософсько-культурологічному дискурсі такими вченими, як К. Акопян, І. Гераїмчук, В. Грекова, В. Губенко, Т. Злотникова, О. Зубарева, А. Кретов, Н. Саноцька, О. Семенищева, Л. Яценко та ін. Однак у світлі порівняльної методології екзистенція митця ще не досліджувалася, що зумовлює новизну й перспективність сформульованої тут проблеми.

Теза про відмінність творчості від життя вперше була науково обґрунтована у працях С. К'єркегора та А. Шопенгауера, які піддали критиці усталену думку про творчий процес як результат мисленнєвої діяльності. Витоки такого бачення – у вченні давньогрецького мислителя Платона про творчість як спонтанний процес продукування чогось нового. Філософ твердив: «Творче мистецтво [...] – це будь-яка здатність, яка є причиною виникнення того, чого раніше не було» [Платон, 2007, с. 406]. Аристотель, натомість, акцентуючи на зовнішній детермінації нового, пріоритетним визнавав не так досвід творця, як його знання, вміння, тобто мисленнєву

здатність: «[...] знання й розуміння відносяться більше до мистецтва, ніж до досвіду, тих, хто володіє мистецтвом вважаємо мудрішими, ніж тих, хто має досвід, оскільки мудрість у кожного залежить більше від знання» [Аристотель, 1976, с. 66]. З розвитком філософсько-естетичної думки основні підходи до розуміння творчості (як спонтанного процесу і результату мисленнєвої діяльності) пройшли складну еволюцію, набуваючи різноманітних конотацій, закорінених у світоглядно-естетичних установах тієї чи тієї доби.

Ідея спонтанності мистецтва кристалізується в дискурсивному полі «філософії життя», представники якої відводять художнику визначальну роль суб'єкта творчого процесу. За Ф. Ніцше, джерело творчості міститься безпосередньо в людині, є серцевиною її буття. Осмислюючи власну сутність, індивід сягає глибинних основ світу, проникає в мистецьку надвладу «усієї природи» [Ніцше, 2002, с. 58]. Перед людиною, яка сама стає твором мистецтва, відкриваються нові можливості та перспективи, що наповнюють її буття справжнім змістом, рятують від песимізму та зневіри. Митець у тлумаченні Ф. Ніцше є особою, яка сама себе творить, проявляючи при цьому активну волю до життя, прагнучи до оновлення і самоствердження в довкіллі. Мислитель таким чином акцентує на божественній природі митця, для якого життя стає творчістю, а творчість – життям.

Особливого значення для утвердження нового розуміння мистецтва набула теорія інтуїтивізму А. Бергсона, за якою життя уподібнюється до творчого процесу, а художник постає винятковою особистістю, наділеною даром інтуїтивного пізнання, що уможливорює проникнення у внутрішню сутність речей, недосяжних для розуму. Творчий індивід у тлумаченні французького мислителя стає «оприявнювачем» невидимого світу вражень, емоцій, переживань, захованих у глибинах людської пам'яті. Обґрунтована А. Бергсоном естетика інтуїтивізму з її особливим статусом обдарованої особистості відповідала потребам епохи, що опинилася на порозі радикальних перетворень. Не можна не погодитися з Іриною Блауберг, яка відводить концепції А. Бергсона роль

зачинателя «гуманітарно-антропологічного сприймання західної філософії», єднальної ланки між століттям сучасним і століттям минулим [Блауберг, 1992, с. 7]. Відтак її вплив на онтологічно-екзистенційне тлумачення творчого процесу, репрезентованого у працях М. Бердяєва, Г. Марселя, М. Гайдеггера, К. Ясперса, Ж.–П. Сартра, А. Камю, Е. Фромма та ін., беззаперечний.

Відкидаючи вслід за А. Бергсоном методи раціонального пізнання, прибічники філософії існування інтерпретують творчість в екзистенційному ключі як джерело сильних переживань і потрясінь. При цьому, на відміну від інтуїтивізму, сфокусованого на враженнях, предметом уваги в екзистенціалізмі є те, як дійсність виявляє себе у свідомості суб'єкта. А відповідно поняття творчості є похідним від розуміння екзистенції. Творчість і є екзистенцією. К. Ясперс зазначає: «Але творча здатність, якою б разючою не була для нас у своїй беззмістовній грі, отримує істину тільки там, де служить екзистенції, яка, народжуючи свій витвір, розгортається сама в повну силу» [Ясперс, 2012б, с. 367]. В означеному екзистенціалістами ракурсі митець постає особою, яка творить себе, свій власний світ через вільний вибір. Життя як самостворення, у якому відбувається вихід за межі сущого, є справжнім буттям. У процесі безпосереднього чуттєвого споглядання (переживання) інтуїція допомагає досягнути трансцендентне, яке постійно вислизає. Отож, не заперечуючи існування об'єктивного світу, екзистенціалісти визнають лише те, як цей світ сприймає конкретна свідомість – важливе те, що усвідомлене.

Оскільки «відправним пунктом» і основним критерієм оцінки явищ постає досвід суб'єкта, твір у розумінні екзистенціалістів – це результат усвідомлених речей, мірилом яких є авторська свідомість, що екзистенціює, переживаючи стани самотності, відчаю, туги, смутку, нудьги тощо. Для онтологічної характеристики станів ось-буття у філософії використовують поняття «екзистенціал», який було вперше уведено М. Гайдеггером у праці «Буття і час» («*Sein und Zeit*», 1927) у контексті аналізу структури людського існування.

Диференціюючи терміни «категорія» і «екзистенціал», мислитель зараховує останній до експлікатів, у яких оприявнюються «буттєві риси присутності» [Хайдеггер, 2003, с. 61]. Екзистенціал, згідно з положенням М. Гайдеггера, – це суще, побачене в «його бутті» [Хайдеггер, 2003, с. 62]. За спостереженнями К. Горбенко, філософ застосовує термін «екзистенціал» у випадках, коли необхідно «підкреслити щось неявне, те, що емоційно переживається, але раціонально є невизначеним» [Горбенко, 2016, с. 22]. Ю. Разінов розцінює екзистенціальний спосіб мислення як найбільш адекватний його суті. За висновками російського дослідника, М. Гайдеггер залишив чимало нез'ясованих питань, які стосуються методологічного статусу екзистенціалів і екзистенційних понять як «базових одиниць аналітики» [Разинов, 1999], що вимагало їх перегляду та переосмислення.

Не дивно, що з часу виходу у світ епохальної праці М. Гайдеггера термін «екзистенціал» не раз поставав предметом дискусій у філософсько-естетичній думці. Сьогодні існує чимало досліджень, у яких він систематизується та конкретизується (А. Абдулін, В. Глебкін, К. Горбенко, А. Гагарін, П. Гайденко, Т. Даренська, С. Дацюк, С. Омарбекова, Ю. Разінов, Н. Хамітов та ін.). Зокрема, П. Гайденко, акцентуючи на тезі М. Гайдеггера про єдність суб'єктивного і об'єктивного, пише: «Екзистенціали виражають модуси буття світу в його нерозривному зв'язку з буттям людської свідомості або, що теж саме, модуси буття людської свідомості в її злитті зі світом. Розщеплення єдиної цілісності – людини-світу – на її різні аспекти і опис кожної з них так, щоб не втрачалася з поля зору вся цілісність – таке завдання екзистенціальної аналітики «тут–буття» (Dasein), як його виклав Гайдеггер в «Sein und Zeit» [Гайденко, 1960–1970, с. 538]. А. Гагарін розглядає екзистенціали в контексті феноменологічної топіки як «теми, в які їх може перетворити дослідник екзистенційного буття». Згідно з висновками вченого, екзистенціали виступають у двох іпостасях – «по-перше, як способи існування, по-друге, як ціннісні вузли,

квінтесенції смислу, цілей, устремлінь, “плаваючі опори”, які задають параметри існування у світі абсурду». Важливість уведення екзистенціалів у філософський обіг А. Гагарін бачить у здійсненні теоретико-дослідницького та світоглядного переходу «від вихідного психологічного виміру до глибинного онтологічного» [Гагарин, 2009, с. 7].

Н. Хамітов своєю чергою зараховує екзистенціали до ситуацій людського буття, пов'язаних із його граничними і трагічними проявами, породжуючи «глибинну зміну стратегій і смислів існування». Дослідник ототожнює поняття «екзистенціал» і «екзистенціальна ситуація», відокремлюючи останню від «граничної ситуації». Якщо гранична ситуація, за його визначенням, – це «безпосереднє вторгнення трагічних подій і переживань у життя людини», то «екзистенціал може бути пов'язаний із трагізмами як безпосередньо, так і опосередковано» [Хамітов, 2016, с. 293]. Згідно з висновками Н. Хамітова, екзистенціали задані переважно зсередини, тоді як межові ситуації породжуються зовнішніми обставинами. Учений акцентує на трансцендентності екзистенціалів, які виходять «за межі буденності і граничного буття». Розрізняючи екзистенціали наскрізні та локальні, він зараховує «самотність», як і «дружбу», «зустріч», «тривогу», до наскрізних. На відміну від локальних, які виявляють себе чи в буденному, чи в граничному, чи в метаграничному, вони пронизують усі виміри людського буття. Дослідник звертає увагу на те, що екзистенціальні ситуації можуть містити декілька екзистенціалів, які взаємодіють [Хамітов, 2016, с. 293].

Важливими є узагальнення Н. Хамітова щодо зовнішньої і внутрішньої самотності. Проявами першої він називає фізичне та психологічне відокремлення, спричинене «випадком-катастрофою» чи «випадком-конфліктом». Тоді як внутрішня самотність, на його думку, «виступає результатом суперечності людини з собою, яка призводить до втрати та пошуку самототожності й уже на цій основі – до суперечності людини та суспільства» [Філософія, 2003, с. 245].

Власне внутрішня самотність і є «екзистенційною», тоді як зовнішня – «ситуативною» [Філософія, 2003, с. 246].

А. Гагарін, натомість, розрізняє самоту та ізоляцію, під якими розуміє вільну або вимушену ізоляцію. В обох випадках ідеться про дистанціювання, у процесі якого відбувається закріплення й утвердження автономності особистості [Гагарин, 2002, с. 10].

Для М. Бердяєва самотність – це основна проблема, яка «кидає світло» на все існування «Я» [Бердяев, 1994, с. 267]. Учений визначає самотність неправильним відображенням себе в Іншому. Він звертає увагу на відносність самотності, її різні форми й рівні, джерело яких – у подвійному ставленні «Я» до світу: «З одного боку, це переживання самотності, чужості світу, переживання свого приходу в цей світ із зовсім іншого світу. З другого боку, “Я” розкриває всю історію світу як свій власний, глибинний шар» [Бердяев, 1994, с. 270]. «“Я” самотнє не стільки у своєму власному існуванні, скільки перед іншими й серед інших, тобто “в чужому мені світі”» [Бердяев, 1994, с. 268]. Трагізм людського існування, за висновками філософа, полягає в одвічній самотності «Я», яке перебуває в часі і просторі об’єктивованого світу, не здатного, однак, зменшити чи ослабити цей стан, а навпаки, спричинює ще більше загострення, є, фактично, його джерелом. Водночас самотність може означати «ріст душі», «відпадання від соціальної буденності та перехід до глибшого і справжнього існування» [Бердяев, 1994, с. 268], тобто віднайдення себе, а відтак вихід «в інше та інших», які не є об’єктами. Таким чином, долання самотності передбачає повне занурення в неї.

Творча особистість у цьому сенсі постає «як та, яка сама себе творить, особистістю, яка, перш ніж щось новаторськи перетворити в об’єктному світі, має відповідним чином змінити свій суб’єктний світ» [Грекова, 2014, с. 57]. Відповідно самотність митця – не тимчасовий стан, викликаний зовнішніми конфліктними ситуаціями, а життєвий принцип і свідомий вибір, є екзистенціалом, у якому експлікується внутрішня самотність як спосіб існування і джерело творчості. М. Євшан писав: «Творець значить самотній; не той, що

приймає життя, а той, що відкидає його і живе іншим, своїм життям, з якого черпає всю силу» [Євшан, 1998, с. 22]. Переживаючи внутрішню дисгармонію і втрату самототожності, митець шукає порятунку у творчості як трансценденції. Це означає вихід за межі суцього, а відтак – повернення до себе справжнього через екзистенційне пробудження. Творчий акт не може бути одноразовим і остаточним – це безперервний процес вмирання / народження.

На це, зокрема, вказує Е. Фромм, для якого творчість – це здатність людини народитися, перш ніж наступить смерть. Бути «творчою особистістю, – зі слів мислителя, – означає розглядати своє життя як безперервний процес народження і не вважати закінченим жоден з етапів. Більшість людей помирає, повністю так і не народившись [Фромм, 1990, с. 125]. У цьому й полягає свобода митця, яку А. Камю називає «чернечою схимою», порівнюючи з рухом «гострим гребенем» [Камю, 1990а, с. 374]. Неминучими є ризики зірватися у провалля рабської залежності від комфорту й самозаспокоєння.

У літературному творі, присвяченому митцеві, маємо приклад подвійного пробудження – творця, який писав, та персонажа, який переживав. Показовим є роман В. Підмогильного «Місто», де, як зауважує О. Галета, «автор і головний герой ходять назирці один за одним» [Галета, 2003, с. 11]. У той момент, коли автор завершує роман, герой, знаходячись у стані трансцендентності, його лише розпочинає. Обоє досягають етапу екзистенційного просвітлення. Так, момент істини для Степана Радченка настає після тривалого процесу долання себе попереднього. Різними є чинники, які спричиняють переживання ним самотності в осмисленні себе і дійсності. На початковому етапі перебування хлопця в Києві як чужому просторі вона є радше результатом «неавтентичної комунікації» (М. Бердяєв), а отже, зовнішньою. Рішучий намір Степана написати оповідання вмотивований передусім прагматичним бажанням позбутися відчуття окремішності та бути своїм у столиці. Прикметним є авторське порівняння персонажа з молодим мисливцем



у лісі, який тремтить «перед звіром», при цьому вірить «в несхибність своєї руки» [Підмогильний, 1991, с. 347]. Саме для самоствердження Радченко заводять любовні романи, тож творче й любовне в його життєвому просторі тісно переплітаються, розгортаючись у горизонтальній площині, яка передбачає не якісні перетворення особистості, а лише зміну форм її пристосування до дійсності, пошук ідеології примирення.

Увагу привертають рефлексії Степана під час літературної вечірки, коли він, слухаючи чергового промовця, слова якого «зліплялись шматочками здобного тіста», усіма нутрощами відчуває містичну силу слова, здатну запанувати над загалом, підкорити волю інших. У цей момент у колишнього сільського бібліотекаря зароджуються амбіції стати письменником, артикульовані його категоричною фразою – «він мусив стати письменником» [Підмогильний, 1991, с. 351]. Такий імператив як результат інстинкту самозбереження є проявом «волі до влади», однак не над собою, а над іншими, що, згідно з Ф. Ніцше, не є шляхом «до самого себе» [Ніцше, 1993, с. 62]. В основі раптового пориву Степана проглядаються пожадливість і марнославство, від яких і застерігав німецький філософ, підкреслюючи, що вони не дають плодів, справжнього звільнення, а, подібно до ковальського міха, лише «надимають і збільшують порожнечу» [Ніцше, 1993, с. 63]. Тож не дивно, що, вперше в житті проживаючи творчий акт, Радченко не відчуває чогось незвичайного, а фізіологічне хвилювання приймає за натхнення. Тобто маємо справу із псевдотворчістю. А відтак, у центрі його оповідання – не люди, а речі, адже він забуває про «стогін живого» під уламками життя [Ніцше, 1993, с. 63].

У цьому контексті очевидні аналогії з такими псевдомитцями, як Кліфорд («Коханець леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса), Елрой Кір («Пирог і пиво» В. С. Моема), Барбік'ю Сміт («Жовтий Кром» О. Гакслі), Філіп Куорлз («Контрапункт» О. Гакслі) та ін., для яких мистецтво, як і для Степана Радченка, – це ремесло, «вигідна річ» [Підмогильний, 1991, с. 417]. Творчість, яка б мала народжуватися із

самотності, є для цих персонажів засобом втечі від неї, а, отже, від свободи бути собою. До прикладу, графоманство Кліфорда, – це своєрідна утопія, «гра в реальність» [Жлуктенко, 2005, с. 13], покликана заповнити вакуум, спричинений його фізичною неспроможністю. Серед основних чинників творчих потуг Н. Жлуктенко називає «честолюбство та бажання ствердитися» [Жлуктенко, 2005, с. 13]. Як і у випадку з Радченком, вони позбавлені животворного пориву.

Прикметно, що аналогічними мотивами Кліфорд керується пізніше, коли спрямовує власні зусилля на модернізацію шахт. Тут приклад волі, позбавленої екзистенції як головного атрибута буття. У результаті, механістична свідомість Кліфорда імплементується у формі оповідань, у яких, зі слів батька Констанції, «*немає нічого особливого*» [Лоуренс, 1999, с. 93] // «there's NOTHING IN IT [Lawrence: Lady Chatterley's Lover, p. 21], тож вони нагадують «метеликів-одноденок». Для Кліфорда значення його творів (а насправді – опусів, породжених порожнечою) вимірюється передусім величиною гонорару, що нашттовхує на асоціації з професією повії, яка торгує власним тілом. Різниця в тому, що її душа при цьому може залишатися чистою. На такий приклад натрапляємо в романі «Місто» В. Підмогильного, де на прискіпливі запитання Радченка вулична дівка з гідністю відповідає: «*За що платиш – бери, а за душу не трогай*». Її слова викликають у самозакоханого письменника-початківця повагу, він тепер розуміє, що «*жінка продається, а людина – ні*» [Підмогильний, 1991, с. 523]. Натомість у гонитві за славою та грошима митець не лише марнує талант, а і втрачає власну душу, бо справжній витвір – це передусім самозречення, експлікація душевних потрясінь у процесі глибинного освоєння буття. Це добре розумів сам Д. Г. Лоуренс, для якого писати – означало відчувати «*таємничу присутність у повітрі*» [Phoenix, 1961, p. 233], недосягну для пересічного загалу. Не дивно, що протагоніст Мелорз не сприймає ультрамодерних картин Данкена із зображенням труб, клапанів, спіралей. Таке мистецтво він вважає «*жорстоким і гідким*»

[Лоуренс, 1999, с. 436] // «cruel and repellent» [Lawrence: Lady Chatterley's Lover, p. 423], оскільки воно позбавлене головного – співчуття до людини.

Типологічно близьким до згаданих квазімитців є художник Євген Безпалько з «Повісті без назви» В. Підмогильного. Трансформуючи кредо О. Вайльда «життя творить мистецтво, а мистецтво життя», він визначає для себе мистецтво доповненням життя. В. Мельник слушно пише: «Всього лише підміна слів “творить” на “доповнює” і замість майстра постає ремісник» [Мельник, 2003, с. 343]. Чи радше виробник, для якого майстерня – це *«робітня, або виробничий відділ»* [Підмогильний, 2016, с. 98]. Озброюючись філософією оптимізму, яку протиставляє трагічній концепції Городовського, Безпалько фактично обирає позицію пристосування з її стадним мисленням. Самотність, уособленням якої для нього є передусім *«кімната нежонатого»*, асоціюється з моргом, пусткою і холодом: *«Заходиш як у морг, і ніяке мистецтво тебе не гріє»* [Підмогильний, 2016, с. 99]. Такі рефлексії, викликані відразу до самотності, свідчать про екзистенційну закритість художника, його *«загубленість»* у суцюзі. Фізичне тепло, що, зі слів Безпалька, буцімто йде від його картин, мимоволі уподібнюється ним самим до грілки як знеболюючого засобу. Останнє підсилює профанність його творчості, позбавленої неспокою творця, який осмислює життя і людей *«в їхніх сутичках і перетворенні»* [Підмогильний, 2016, с. 106]. Городовський подумки називає примітивні розмисли Безпалька *«філософією веселого осла»* [Підмогильний, 2016, с. 108], а його самого порівнює з куркою, горобцем, піжоном, хлопчиськом, паскудником тощо, акцентуючи на філістерській сутності художника. Він рве на шматки подарований господарем ескіз і цим дає зрозуміти не лише своє ставлення до маляра, але й до себе колишнього. Характерно, що донедавна Городовський так само розцінював власну збірку про соціалістичне *«перетворення»* села *«як облигацію позики, що раптом виграла в черговому тиражі»* [Підмогильний, 2016, с. 14]. Але в екзистенціалі зустрічі з Безпальком відбувається осяяння, у

результаті якого Городовський утверджується в рішенні написати твір *«власною кров'ю»* – фарбою, яка *«ніколи не втрачає блиску»* [Підмогильний, 2016, с. 107], а отже, віднайти самого себе як творця.

Глибинні зміни відбуваються і у свідомості Степана Радченка, коли він освоює міський простір, проживаючи такі екзистенціали, як туга, смуток, нудьга. Вони засвідчують потенційну здатність персонажа подолати межі щоденного існування. Із часом хлопець і справді усвідомлює, що його оповідання мертві, що в них немає найважливішого – *«того, що мучиться й прагне, що божевільні пориви зароджує в болі, того, що нидіє і буяє, плазує й підноситься на верховини [...] дрібного звіра, що тягне на щуплих раменах вічний тягар свідомості»* [Підмогильний, 1991, с. 507]. У таких роздумах – експлікація творчих пошуків автора, який *«прагне збагнути підвалини власної творчості»* [Моклиця, 2007, с. 195]. Тому письменник і ставить свого героя в різні, часом не надто прийнятні з етичного погляду, ситуації. *«Зроби Радченка досконалим»*, як висновує М. Моклиця, – *«зникне митець»* [Моклиця, 2007, с. 195]. Тож імморалізм героя – ключовий компонент авторської стратегії творчої особистості, яка перебуває в конфлікті із собою і світом.

Тотальне спустошення, яке охоплює Радченка після звістки про смерть Зоськи (Степан втратив відчуття *«свої істоти і відчуття світу поза собою. Немов був ніщо, ніде, ніколи»* [Підмогильний, 1991, с. 514]), відкриває перед ним *«можливість виходу до принципово іншого буття»* [Філософія, 2003, с. 246]. Та *«щемляча самотність»*, що *«невідступно за ним слідувала»* [Підмогильний, 1991, с. 521], була екзистенційною самотністю людини, якій, немов осяяння, відкривається порожнеча життя, абсолютна покинутість. Як і Рокантен із *«Нудоти»* Ж.-П. Сартра, Степан позбувається ярма нав'язливого минулого, пройнятого *«незрозумілою турботою»* [Підмогильний, 1991, с. 521]. Він стає свідомим того, що метою його свободи є самостворення. Радченко здобуває власний простір, центром якого є він сам – людина, яка мислить, переживає, перемагає, втрачає, але жодної миті не зупиняється. Власний досвід і

стає об'єктом його творчого переосмислення в новому творі – повісті «*про людей*» як історії справжнього життя.

Попри такий оптимістичний фінал, проступає певна штучність Степанового переродження, яке видається схематичним і невиправданим, судячи із психологічних установок персонажа. Має рацію С. Павличко, яка, характеризуючи образ Радченка, зазначає: «[...] він – людина компромісів, здатна пристосуватися до обставин, однак кожне пристосування руйнує цілісність його особистості [...] Його проблема (універсальна проблема) – нездатність до незмінності й марність мінливості, відсутність єдності душі й розумної послідовності вчинків» [Павличко, 1999, с. 217]. Р. Мовчан справедливо пише про Степана Радченка як людину, яка проходить «неоднозначний шлях утвердження, самореалізації індивідуальності та її паралельного руйнування» [Мовчан, атореф. 2009, с. 34]. Ідеться, отже, про тип творчого індивіда, який ніколи не зможе остаточно, за Ф. Ніцше, піднятися над натовпом, не зможе зняти всі маски, тож краса як істина, швидше всього, для нього виявиться недосяжною.

Іншим постає персонаж-двійник Степана поет Вигорський, в образі якого актуалізовано концепт «культурної самотності» – усвідомлення власної несвоєчасності, «культурної безрідності» (Т. Денисова). Сам Вигорський каже про це: «*Я – сумне явище. На межі двох діб неминуче з'являються люди, що зависають якраз на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед [...] Бачать нове, бо хочуть бачить те, що їм здається. Бачать нове, бо хочуть бачити. Воля керує, друже, життям, а не розум*» [Підмогильний, 1991, с. 519]. Він є прикладом митця, який переживає самотність, породжену розумінням екзистенційної ситуації – неможливістю виправити тотальний трагізм буття. За висловлюваннями поета неважко розпізнати тривогу самого В. Підмогильного, який на час написання твору відчував зловісне наближення репресивної більшовицької машини, спрямованої на знищення самої ідеї українства, «національної культури й моралі» [Павличко, 1999, с. 221]. Погляд у майбутнє в проєкції минулого вказує на національні

інтенції Вигорського, витoki яких – у сковородинівському блуканні *«українською землею з торбою мандрівника за плечима»* [Підмогильний, 1991, с. 521]. Водночас в образі поета – людини *«без адреси»*, як його назвав Радченко, – простежується модерністський мотив *«бездомності»*. У ньому генерується ідея свободи митця, його звільнення від прагматичного й застиглого буття (як, скажімо, оприявлена в образах Стівена Дедалуса в *«Портреті митця замолоду»* («The Portrait of an Artist as a Young Man»), *«Уліссі»* («Ulysses») Дж. Джойса, Ашенбаха зі *«Смерті у Венеції»* («Der Tod in Venedig») Т. Манна, Стріклєнда в романі *«Місяць і мідяки»* («The Moon and Sixpence») В. С. Моема та ін.), а відтак досягнення творчої зрілості в самоті. Мандри для Вигорського – це передусім пошуки й долання себе в приреченому на загибель світі. Спостерігаємо притаманну українським письменникам тенденцію до інтерпретації *«мандрів як форми рятівного ескапізму»* [Гальчук, 2019, с. 173], проілюстрованої тезою Вигорського: *«Життя [...] терпиме тільки тоді, коли можеш змінити місце його. Якщо ти завтра не можеш кудись поїхати – ти раб»* [Підмогильний, 1991, с. 481]. Персонаж *«Міста»*, як і Стівен Дедалус Дж. Джойса, прагне свободи, у якій бачить єдине джерело творчості, і водночас переживає глибоку ностальгію за власним берегом, своєю Ітакою.

Крістіна Стаміровська вважає переміщення *«фундаментальною умовою існування»* [Stamirovska, 2004, с. 325] поета-пророка, який позиціонує себе поза конкретним часом і простором, наснажуючись життєдайною силою лісів і полів – хранителів правічних цінностей. Наведене міркування корелює з поглядами А. Камю про творчість як про *«потяг до усамітнення і в той же час заперечення світу»*. Вона (творчість) *«заперечує світ за те, чого їй не вистачає, заради того, чим він хоча б іноді є»* [Камю, 1990а, с. 316]. Самотнє перебування на просторах бабусі/матері-природи – єдиний шлях між життям і смертю, яким і є творчість як спогад про втрачений рай, рідну домівку, як фіксація *«дерзання»* [Камю, 1990а, с. 75]. У мандрах Вигорського виразно проступає онтологічне значення самотності як

екзистенціалу людського буття, у якому семантика явищ тут-буття позбавляється предметів і явищ повсякденності, набуваючи іншого, конкретно-онтологічного, а «головне – особистісно-творчого смислу» [Гагарин, 2002, с. 10].

В аналогічному ключі представлено образ художника Стрікленда в біографічному романі В. С. Моема «Місяць і мідяки» («The Moon and Sixpence», 1919). Подібно до Вигорського, Стрікленд постає людиною, яка народилась не в той час і не в тому місці. На їхню спорідненість вказує і назва виданої Вигорським поетичної збірки «Місто і місяць». Можна припустити, що в ній, як і в романі англійського письменника, недосяжність місячного світила протиставляється сірій буденності бездушного міста. Цікаво, що на підтвердження цього припущення натрапляємо і в поетичному доробку Є. Плужника – поета з виразною екзистенціалістською проблематикою. За спостереженнями О. Гальчук, у Є. Плужника «образ природи трактується розлого, по-особливому, органічно вписуючись в авторську філософську картину буття певним фундаментом, на якому надбудовуються інші рівні поетичного тексту» [Гальчук, 2013, с. 472]. Знаковими є вірші «Вчора над містом летіли гуси», «Місто мале», поема «Галілей» та ін., у яких мертво місто опозиціонується одухотвореній сутності самотньої душі, що спрямовує свій погляд до неба, де «*В злotosяйнім блискучім убранні // Плинуть інші далекі світи...*» [Плужник, 1988, с. 184]. У романі В. Підмогильного сам Вигорський каже, що описав місто, яке спить, водночас живе «*чудернацьким, темним життям*», маючи на увазі дихотомічну єдність у ньому світла і темряви, високого і низького, святого і гріховного. Це місце, де співіснують «*пізні засідання уряду*» й «*палкі мрії закоханого*», «*примарні постаті злодіїв*» і «*спокій ученого кабінету*», «*освітлені ганки театрів*» і казино та «*вулична любов*» [Підмогильний, 1991, с. 476] тощо. У цьому контексті образ місяця як свідка людських пристрастей постає символом духовної величі, водночас вічної самотності, наштовхуючи на асоціації з творчим генієм, приреченим на безкінецьні мандри незвіданим

простором всесвіту в пошуках власної домівки. Такими є вище згаданий Стівен Дедалус у Дж. Джойса, Майстер у М. Булгакова («Майстер і Маргарита»), Вінсент Ван Гог у В. Петрова-Домонотовича («Самотній мандрівник по самотній дорозі»). До них близькі і Вигорський, і Стрікленд.

Як відомо, у художній біографії Стрікленда поєднані факти з життя видатних художників-постімпресіоністів Поля Гогена і Вінсента ван Гога. Однак у полі зору автора – не літопис життєвих подій генія, а доля трагічної постаті, для якої творчість стала змістом життя. Тож В. С. Моем не зосереджується на точності відтворення біографічних фактів, його більше цікавить «доля людини мистецтва як такої», бо саме у творчих особистостях, як вірно вказує Р. Чорній, письменник бачить «найвищу концентрацію людського духу» [Чорній, 2006, с. 125]. На самому початку книги, пояснюючи свій задум, оповідач підкреслює, що, всупереч суб'єктивним і упередженим життєписам Стрікленда, має намір написати твір про надзвичайно складну особистість художника, геніальну, жорстоку і самотню одночасно. Порівнюючи себе з детективом, оповідач прагне дошукатися причин фатальної одержимості художника, тобто того сокровенного, що було приховане від очей загалу. Він будує свій наратив у формі ретроспекції, покладаючись на особисте знайомство зі Стріклендом та розповіді різних людей, які його пам'ятали. При цьому розуміє, що головна розгадка – у картинах художника, написаних універсальною мовою почуттів, де віддзеркалено істинне обличчя їхнього творця. На відміну від більшості індивідів, які одягають маски, *«автор книги чи картини – беззахисний»* [Моем, 1989, с. 157] // «in his book or his picture the real man delivers himself defenceless» [Maughm, 1919, p. 212], тож для проникливих критиків *«достатньо й найнезначнішої роботи митця, щоб вичитати в ній потаємні порухи душі»* [Моем, 1989, с. 157] // «To the acute observer no one can produce the most casual work without disclosing the innermost secrets of his soul» [Maughm, 1919, p. 212]. Наведені розмисли перегукуються з тезою М. Гайдеггера про нерозривну єдність



художника і його творіння: «У художникові джерело творіння. У творінні джерело художника» [Хайдеггер, 2008, с. 81].

Своє завдання оповідач бачить у якомога глибшому розумінні та відтворенні цього зв'язку. Говорячи про проникливість критика, він має на увазі усвідомлення власної відповідальності перед собою і вічністю за істинність суджень, що є проявом його екзистенційної тривоги за долю інших. Згідно із Ж.-П. Сартром, тривога означає, «що людина, яка на що-небудь зважається та усвідомлює, що обирає не тільки своє власне буття, але й те, що вона ще й законодавець, який обирає одночасно із собою і все людство, не може уникнути почуття повної та глибокої відповідальності» [Сартр, 1990, с. 325]. Рефлексії В. С. Моема із цього приводу – свідчення зрілості як письменника, свідомого власного вибору, пройнятого болем співпереживання за долю свого самотнього героя – шукача «пристанища», вічного мандрівця «до заповітної святині, якої, можливо, взагалі немає» [Моем, 1989, с. 161] // «the eternal pilgrim to some shrine that perhaps does not exist» [Maughm, 1919, p. 217]. Процес розкриття таємниці Стрікленда є одночасно духовним пошуком себе в Іншому за принципом «Я і Ти», який передбачає, за В. Дільтейм, «перенесення-себе-на-місце-іншого», що, як повторне переживання, є вищою формою розуміння [Дильтей, 2004, с. 262–263]. Останнє відкриває перед істориком чи творцем «широке царство можливостей, які відсутні в детермінації його реального життя» [Дильтей, 2004, с. 264]. Можна твердити, що роман В. С. Моема є типом оповіді, у якій тісно переплітаються життєві історії оповідача (автора) й героя.

Ефект такої взаємодії підсилений уведенням оповіді від першої особи. Зауважимо, що сам автор вважав спосіб написання роману, коли оповідач є героєм, а не учасником подій, найбільш зручним. Такий екстрадієгетичний (за Ж. Женеттом) тип оповідача уподібнюється В. С. Моемом до давньогрецького трагічного хору. Як і «хор», він «відкрито розмовляє з читачем, говорить йому, що знає, на що сподівається і чого боїться та не приховує, якщо зайшов у

безвихідь» [Моем, 1991, с. 278]. У результаті, створюється враження правдоподібності, а відтак максимального зближення з реципієнтом, на формування самостійної думки якого впливає передусім позиція наратора, його ставлення до оточення, а також сама манера викладу подій. Таким чином, оповідач постає чи не найважливішим персонажем твору, що й продемонстровано в романі «Місяць і мідяки».

Бажання наратора осягнути невимовну внутрішню силу як істину суцього, оприявлену на полотнах Стрікленда в дивному єднанні барв і відтінків, засвідчує в ньому екзистенційну особу, що вирізняється з-поміж пересічного натовпу, ув'язненого в «*бронзові фортеці*» [Моем, 1989, с. 160] // «in a tower of brass» [Maughm, 1919, p. 216] власної обмеженості й засліпленості. Більшість людей, як висновує оповідач, приречені на самотність, бо позбавлені вміння виражати у всій повноті «*свій захват красою й глибиною пережитого*» // «with all manner of beautiful and profound things to say» чи «*уділяти іншим скарбів*» свого серця [Моем, 1989, с. 160] // «to convey to others the treasures of our heart» [Maughm, 1919, p. 216]. Трагізм ситуації в тому, що люди «*не здатні збагнути інших і незбагненні для них*» [Моем, 1989, с. 160] // «unable to know our fellows and unknown by them» [Maughm, 1919, p. 216]. Таке буття позбавлене вибору, є «масивністю», синтезом «самого себе із собою» [Сартр, 2001, с. 35]. Одинаки, які, подібно до Стрікленда, намагаються подолати існуючі стереотипи, вийти за межі буденного, вказавши іншим шлях до свободи й істини в красі, наштотують на стіну нерозуміння і зневаги, тож свідомо вибирають самотність як форму буття у світі.

Через одержиму відданість ідеї, маніфестованої коротким і категоричним «*Я мушу малювати*» [Моем, 1989, с. 62] // «I've got to paint» [Maughm, 1919, p. 70], рідні Стрікленда сприймають його за божевільного. Однак безглуздим радше постає раціональне суспільство, яке живе за правилами, відкидаючи все, що не вписується в його норми, а передусім людей, які мислять іншими

категоріями, прирікаючи геніальних диваків на самоізоляцію. Про одержимість, яка розцінюється як схиблення, говорить і поет Вигорський з «Міста» В. Підмогильного. Він вважає одержимість неподільним привілеєм людини майбутнього [Підмогильний, 1991, с. 451], який рівнозначний прагненню до творчості як абсолютної істини. А. Камю пише: «Вважаючи неможливим діалог зі своїми глухими або байдужими сучасниками, він [художник – І.Д.] тому прагне до значно ширшого діалогу з наступними поколіннями» [Камю, 1990а, с. 367].

Такий діалог у конкретному середовищі – це радше голос волаючого в пустелі, пройнятого тугою за божественним світом краси й гармонії. Отож, у екзистенціалі туги, яким марковано духовно-емоційний стан героїв, спостережено подвійний зміст трансцендентності – як переживання власної відчуженості тут і тепер і як усвідомлення недосяжності іншого, вищого світу, який «повинен бути їй рідним» [Бердяєв, 1995, с. 31]. Жертовна відданість Стріклєнда своєму покликанню нашттовхує на асоціації з образом Прометея, який віддав своє життя заради служіння людям, свідомо вибираючи самотність і вічні муки. Недаремно автор іменує Стріклєнда «новим Прометеєм» і долучає його до когорти митців-новаторів, які несуть вогонь краси, долаючи прокляття людської заскоружлості й невігластва. О. Вержанська вбачає у трагічних установах художника наслідок і розвиток «шопенгауєрівського фаталізму, запрограмованості людини на егоїзм і страждання й бачення людського життя як низки безперервних страждань» [Вержанська, 2006, с. 7]. Категоричність наведеного судження викликає певні застереження, адже мова йде про генія, свідомість якого виходить за вузькі рамки «тут і тепер». Із цього приводу М. Бердяєв зауважує: «Геній самотній, він не належить жодній соціальній групі, еліті, яка володіє привілеями, у ньому є профетичний елемент» [Бердяєв, 1995, с. 35]. На відміну від інших, геній здатний проникнути в саму основу світобудови, тож йому

відкривається і велич всесвітнього творіння, і його зло, приховане від очей загалу, що стає причиною невимовних страждань митця.

Про жертвність художника у В. С. Моема говорить капітан Брюно – єдина людина, якій вдалося досягнути геній Стрікленда. Ділячись з оповідачем своїми відкриттями, він каже: *«Люди, одержимі прагненням правди, задля неї ладні зруйнувати підвалини власного світу. До таких належав Стрікленд. Тільки у нього місце правди заступала краса»* [Моем, 1989, с. 205] // *«There are men whose desire for truth is so great that to attain it they will shatter the very foundation of their world. Of such was Strickland, only beauty with him took the place of truth»* [Maughm, 1919, p. 283]. Прометеїзм Стрікленда – у героїчно-творчому первні, який, на переконання М. Бердяєва, полягає в перемозі над меланхолією і жахом майбутнього *«як необхідності й приреченості»* [Бердяєв, 1994, с. 286].

Виїзд художника на о. Таїті та розрив зв'язків із цивілізованим світом – це водночас і бунт проти обивательського існування, і добровільне прирікання себе на самотність, яка є формою збереження власної автономії. Середовище первозданної природи стає місцем, де його *«неприкаяний дух»*, який бродив у *«пошуках пристанища»* [Моем, 1989, с. 169] // *«his spirit, that had wandered disembodied»* [Maughm, 1919, p. 230], знаходить нарешті свободу для вираження туги за чистотою і раєм. Проявом абсолютної свободи як трансцендентності стає рішення художника спалити свій останній шедевр, у якому втілилися глибинні візії божественної краси, *«начал світобудови»* [Моем, 1989, с. 218]; *«the beginnings of the world»* [Maughm, 1919, p. 302], які одночасно захоплювали й лякали. Такий крок – це *«стрибок через прірву»* у повноту вічності [Бердяєв, 1995, с. 33], у Ніщо. Говорячи словами Заратустри Ф. Ніцше, щоб оновитися, треба *«спалити себе у власному полум'ї»* [Ніцше, 1993, с. 64], стати попелом. Невмирущий геній художника, подібно до Фенікса, оновлюється в картинах, пройнятих таємничим палахкотінням його душі, яка назавжди залишається таємницею, бо, зі слів проникливого оповідача, *«загадок митця, як і тайн*

*світобудови, ніколи до кінця не збагнуть»* [Моем, 1989, с. 21] // «It is a riddle which shares with the universe the merit of having no answer» [Maughm, 1919, p. 8]. Мов відблиск втраченого раю, їхнє «жертвоне багаття» пробиває шлях крізь нетрі людської темряви, щораз підносячи людський дух над суєтністю мідяків.

Важливою у творі є думка про залежність глибини осмислення шедеврів від готовності індивіда піднятися над своїм середовищем. Прикметним у цьому сенсі є образ художника Дірка – тип художника-антагоніста Стрікленда. Він не прагне до свободи, а, навпаки, як Кліфорд Д. Г. Лоуренса чи Безпалько В. Підмогильного, добровільно віддає себе в рабство буденності, яке він асоціює зі щастям. Однак, на відміну від квазімитців Кліфорда й Безпалька, Дірк, попри відсутність таланту, не втрачає іскри людяності як краси і просвітлення, що дозволяє йому осягнути таємну сутність геніальних творінь Іншого. Останнє стає важливим чинником екзистенційного осмислення ним власного буття та повернення до себе справжнього.

Цього не скажеш про дружину та дітей Стрікленда, для яких картини художника – лише декорації, частина модного інтер'єру. Глибина й велич полотен, породжених одержимістю самотнього блукальця, жодним чином не торкається їхніх меркантильних душ. Фінал роману, у якому зображена зустріч оповідача із сімейством покійного й уже визнаного митця – це авторів вирок фарисейській моралі британського чи будь-якого іншого бездуховного суспільства. На цьому тлі, немов алмаз, кристалізується душевна чистота творчого генія, викликаючи захоплення та спонукуючи до розмислів над собою і своєю епохою.

Онтологічний конфлікт митця знаходить своєрідну реалізацію в романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» («Death of a Hero», 1929) у центрі якого – представник втраченого покоління. Цей факт ще більше загострює проблему самотності обдарованої особистості, яка опиняється між фатальним вибором смерті душі і смерті тіла. Простежується, у порівнянні з романом В. С. Моема, духовне

єднання між автором, оповідачем та героєм як митців та учасників війни – абсолютних жертв прагматичної дійсності. Передвоєнне англійське суспільство з погляду оповідача постає уособленням потворності, фальшу й лицемірства, у якому духовність розцінюється як аномалія, а така залюблена в мистецтво людина, як Джордж, приречена на вигнання. Трагізм ситуації полягав у тому, що моральні пріоритети, насаджувані його найближчим оточенням із раннього дитинства, формували зневагу до альтернативного вибору. Відтак, усвідомлюючи власну інакшість, 15-річний Джордж починає вести подвійне життя – загальноприйняте зовнішнє і власне внутрішнє. Його вимушена самоізоляція свідчить, з одного боку, про визнання ним моральної потворності соціальних інституцій сім'ї та школи, з другого, – є проявом усвідомлення самоцінності внутрішнього «Я», здатного проникнути в глибинну сутність речей.

Саме під впливом магії сонця і свіжості весняного ранку підліток Джордж відкриває для себе Велику Таємницю краси, яка є *«не довкола нас, а в нас самих»*: *«У мінливих візерунках нескінченного потоку життя ми розпізнаємо свою власну красу. Світло, форма, рух, блискітки, запахи, звуки раптом починають сприйматись як щедри «джерела» радості, як виразники внутрішньої життєвої сили, а не просто як зовнішні прикмети речей»* [Олдінгтон, 1988, с. 77] // *«Beauty is in us, not outside us. We recognise our own beauty in the patterns of the infinite life. Light, form, movement, glitter, scent, sound, suddenly apprehended as givers of delight, as interpreters of the inner vitality, not as the customary aspect of things»* [Aldington, 1958, p. 90]. В інтуїтивних осяяннях героя неважко розпізнати принципи, які лягли в основу естетики імажизму з її прагненням до безпосереднього відтворення «життєвого потоку» у всій своїй стихійності та довільності. Саме з імажистських віршів, як відомо, почав свою діяльність Р. Олдінгтон. Йому належить авторство маніфесту школи, тези якого знаходять відгомін у наведеній цитаті. Рефлексії Джорджа на цьому етапі пізнання ще позбавлені досвіду переживання, є радше феноменами чистої свідомості. Однак вказують на процес

самоусвідомлення як головної умови екзистенції, яка, за К. Ясперсом, є стрибком «від спостереження до філософствування, тобто від знання чогось до внутрішньої дії через мислення» [Jaspers, 1981, p. 819].

Джордж, як і Вигорський у В. Підмогильного і Стрікленд у В. С. Моема, здобуває власний досвід духовного переживання в єднанні зі світом природи, віддаленому від центрів суспільного буття. Лише там, у повній самоті, він отримує свободу бути собою, яка полягає в космологічному осягненні довкілля як поезії. Цей етап виявляється найбільш продуктивним у його житті, недаремно у свої п'ятнадцять він добре знає, що хоче виразити своїм живописом. Шлях до себе відкриває перед ним інших «Я» – однодумців і друзів – Бернебі Слаша, містера Хембла, Дадлі Поллака, Дональда й Тома Коннінгтонів. Екзистенціали дружби й радості, які проступають на цьому етапі його становлення, є свідченням повноти життя, емоційно-духовного зростання. Такі пориви Джорджа, зі слів автора, є боротьбою наосліп «*проти зусиль втиснути його в готову форму*» [Олдінгтон, 1988, с. 89] // «*against the effort to force him into a mould*» [Aldington, 1958, p. 103], які, однак, не допомогли подолати його глибоку закорінену невпевненість. Знаходячись у добровільно-вимушеній ізоляції від зовнішнього світу, він залишається на початковому етапі набуття зрілості, тож виявляється не готовим до захисту власних принципів. Тому його рішуче «*я твердо вирішив стати художником*» [Олдінгтон, 1988, с. 104]; «*I am quite determined to be a painter*» [Aldington, 1958, p. 121], адресоване батькові, розбивається об панцир обмеженості й прагматизму, цілковито підриваючи віру Джорджа в людей і самого себе.

На відміну від Степана Радченка, Джордж Вінтерборн прибуває в Лондон без найменшого бажання його завоювати, проектувати себе у завтра. Він не здатний подолати стіну відчуження між собою та іншими, відкрити себе світові, а, отже, світ у собі, перебуваючи на рівні інфантильного заперечення всього, що розходиться з його уявленнями. Очевидна безпорадність героя перед складними

викликами дійсності, спричинена відсутністю їх розуміння. Зазнають поразки спроби Вінтерборна відшукати альтернативу жорстокому й брутальному світу в коханні. Екзистенціал відчаю, який визначає його стан, свідчить про граничний рівень самотності як безвихідь і втрату автентичності, коли в людини «виникає пристрасне бажання не бути собою» [Філософ. енциклопед. словник, 2002, с. 88], що здебільшого призводить до фатальних наслідків. У випадку з Джорджем – це його рішення піти на війну, яке визріває після невдалих спроб адаптуватися в соціумі. У світлі відмови від себе репрезентовано також образ художника й поета Казимира Ліпіата з «Танку блазнів» («Antic Nau») О. Гакслі, який через нерозділене кохання до Майри Вівіш опиняється на межі самогубства. У контексті феноменологічної топіки маємо приклади такої інтерпретації самотності, коли відбувається зовнішнє «ототожнення “Я” з так званим “порожнім місцем”, топосом неґації, у якому “Я” втрачає смисложиттєві характеристики, ціннісні орієнтації» [Гагарин, 2002, с. 10].

Важливим у цьому стосунку є порівняння Джорджа зі Стріклендом В. С. Моема. Якщо Стрікленд, відкидаючи цивілізацію, свідомо вибирає усамітнення на Таїті, щоб реалізувати свій творчий потенціал, то вибір Джорджа, навпаки, є проявом розчарування у своїх можливостях. Це вибір спонтанний, а, отже, позбавлений напруження волі. М. Бердяєв пише: «Дух є життя, а не предмет і тому він пізнається лише в конкретному досвіді, у досвіді духовного життя, у зживанні долі [...]. Життя відкривається лише самому життю. Пізнання життя є саме життя» [Бердяєв, 1994, с. 14]. Характерно, що кульмінаційним моментом твору є епізод, коли під час відпустки Джордж у розпачі нищить всі свої довоєнні ескізи та кидає їх у камін, даючи зрозуміти, що обриває із цим світом останні, чи не найдорожчі, зв'язки. На противагу романові В. С. Моема, у якому образ перетвореного в попіл шедевр генерує ідею відродження в смерті, у Р. Олдінгтона мотив знищення малюнків у вогні наповнений семантикою забуття і остаточної втрати надії як



творчого акту. Аналогічний епізод подибуємо в «Місті» В. Підмогильного, де герой спалює свій старий одяг, відмежовуючись у такий спосіб від себе колишнього. Попри різницю, спільною для творів є ідея невмирущості мистецтва, його перемоги над владою смертоносного часу.

Специфіка феномену самотності, за визначенням Т. Денисової, полягає в тому, що він переживається в конкретній екзистенції у «конкретному соціокультурному контексті, виявляючи діалектику суб'єктивного та об'єктивного» [2008, с. 19]. Свого часу М. Бердяєв виокремив чотири типи взаємин між самотністю «Я» і соціальністю: 1) людина не самотня й соціальна; 2) людина не самотня й не соціальна, 3) людина самотня й не соціальна 4) людина самотня й соціальна [Бердяєв, 1994, с. 272–273]. Якщо до перших двох належать суспільно активні індивіди з об'єктивованою свідомістю (у нашому випадку – це Безпалько В. Підмогильного, Кліфорд Д. Г. Лоуренса), то третій і четвертий окреслюють парадигму творчих особистостей. У Джорджа Вінтерборна чітко виражені риси третьої категорії конфліктних і непристосованих до соціального середовища творців, які є радше споглядачами, ніж борцями: їхня діяльність замикається на них самих, що заважає досягненню цілісності. Натомість Вигорський і Стрікленд є втіленням четвертого типу профетичних митців – новаторів і революціонерів духу. Конфліктуючи зі світом, вони шукають спасіння у творчому пошуку, спрямовуючи його на «вдосконалення людства і навіть космосу» [Бердяєв, 1994, с. 273].

Соціальний аспект як об'єкт переосмислення може актуалізуватися в тексті в різних пропорціях і співвідношенні, у залежності від творчого методу і світоглядно-естетичних принципів автора. Важливим тут є трансцендентна здатність митця, який готовий вийти на метаграницний рівень буття. У цьому сенсі особливу увагу привертає повість Ю. Яновського «Майстер корабля», де сфокусовано на самому творчому процесі як ремеслі, рівень осягнення якого залежить від майстерності володіння його секретами. У цьому оповідач бачить запоруку гармонізації людини і світу.

Митець – це передусім майстер, знавець своєї справи, водночас «творець нового світу» [Кавун, 2009, с. 368], тож дійсність у його розумінні, – лише «*матеріал для творчості*» [Яновський, 1954, с. 310].

В образі То-Ма-Кі, ім'я якого означає Товариш Майстер Кіно, маємо модель «митця-майстра», яка відповідає горизонтальному виміру духовності [Кретов, 2006, с. 3], на відміну від моделі «митця-пророка» (Стрікленд, Вигорський), що розгортається у вертикальній площині. Екзистенція оповідача й головного героя, – це передусім діяльність, рух, постійний пошук. На відміну від пасивного споглядання емпіричного світу, характерного для творчих самітників, у То-Ма-Кі бачимо активну комунікацію з явищами об'єктивної дійсності. Позитивна налаштованість героя – ознака зрілості, майстерного володіння таємницями «вітаїстичного ремесла» в межовій ситуації наближення кінця, зустрічі сам на сам із собою та вічністю.

Останнє артикулюється в екзистенційних рефлексіях оповідача, пройнятих усвідомленням себе теперішнього у проміжку між минулим і майбутнім: «*Вже видно край дороги й неминучість*» [Яновський, 1954, с. 11] або «*Я п'ю останні роки, як краплі старого незабутнього вина, не знаючи, коли йому вийде край*» [Яновський, 1954, с. 16]; «*Я наче сам у великому світі [...] здається мені, що я серед тиші ловлю останні кроки життя*» [Яновський, 1954, с. 21]; «*Я достойно несу прапор старости*» [Яновський, 1954, с. 27]. Власний досвід, у якому помилки чергуються з перемогами, оповідач адресує молодим «*для збудження думок, для шукання яскравіших просторів і горизонтів*» [Яновський, 1954, с. 27]. Ця установка відповідає авторським інтенціям творити нове життя, що генерується в образі корабля – символі Республіки, її відродження після революційних потрясінь.

Відповідно ідейний пафос творення, як і текстотворення, можна розцінювати тут в аспекті певного примирення, пошуку гармонізації, «серединного шляху» в межах культури. А. Кретов пише: «Проблема

самовизначення митця вирішувалася “формалістами” як свобода вибору засобів виразності, поєднана із збереженням лояльності щодо більшовицької влади» [Кретов, 2006, с. 8]. В умовах міжвоєнних десятиліть такий шлях був єдиним виходом уберегти власну автентичність і від омасовлення, і від фізичного знищення, проте й така можливість незабаром була втрачена під натиском всеохопного соцреалізму.

Прикладом героя, для якого питома розуміння життя як художнього матеріалу, є в англійській прозі міжвоєнної Філіп Куорлз у романі «Контрапункт» («Point Counter Point») О. Гакслі. Подорожуючи світом, він уважно вивчає і занотовує найрізноманітніші ситуації, щоб потім описати їх у своїх творах. Головною для нього є думка, ідея, однак, на відміну від То-Ма-Кі, його душа залишається холодною. Таке розуміння власного призначення позбавлене акту проживання як переживання – є творчістю, але не творенням.

На думку Ж.-П. Сартра, якщо слово – це покликана змінити світ через його розкриття дія, то письменник має чітко розуміти, куди він цілиться. Якщо він не бачить мети, йому не слід писати [Сартр: Что такое литература]. У такий спосіб філософ-екзистенціаліст наголошує на відповідальності романіста за власні слова перед собою і людством. Щодо Куорлза, то його «полювання» за сюжетами можна розцінювати як один із варіантів втечі від дійсності і водночас формою примирення з нею. Творчість у його розумінні – своєрідна гра, яка зводиться до віртуозного комбінування життєвого матеріалу. Однак для нього, як і для То-Ма-Кі, це єдиний спосіб зберегти власне «Я» в бездуховному світі. І те, що Куорлз свідомий власного вибору, підносить його над сірою масою більшості.

Отже, проведені дослідження уможливають висновки, що у творах про митців переосмислюється насамперед індивідуальний досвід автора, його особисті переживання, оприявлені в екзистенціалах – ситуаціях, пов’язаних із перехідними проявами буття. Долання межі символізує зміну ціннісних орієнтирів.

Самотність визначено основним модусом буття, екзистенціалом вияву сутнісних характеристик «Я» митця. Типологічне вивчення екзистенціальних ситуацій у творах українських та англійських письменників міжвоєнної доби виявило різні форми й рівні усвідомлення самотності їх персонажами-митцями – як життєвий принцип і свідомий вибір, як екзистенціал, у якому експлікується внутрішня самотність способом існування і джерелом творчості. Їхній вибір самотності означає трансценденцію в мисленні, а отже вихід на новий рівень самоусвідомлення, що актуалізується в текстах у конкретних діях із семантикою переходу. Так, Радченко вирішує написати роман про людей, а Вигорський вирушає в омріяну тривалу мандрівку в пошуках власної автентичності («Місто» В. Підмогильного), Стрікленд («Місяць і мідяки» В. С. Моема), обираючи віддалене від цивілізації життя, повністю присвячує себе творчості, Джорджові («Смерть героя» Р. Олдінгтона) відкривається альтернативний світ істини й краси в навколишній природі, То-Ма-Кі («Майстер корабля» Ю. Яновського) знаходить істину-освячення у фіксації творчого дерзання молодості.

У проаналізованих творах спостережено різні форми самотності. У Радченка («Місто» В. Підмогильного) і Вінтерборна («Смерть героя» Р. Олдінгтона) – це самотність-відчуження внаслідок кризи внутрішнього Я, дисгармонії особистості зі світом. Для образів Вигорського («Місто» В. Підмогильного) і Стрікленда («Місяць і мідяки» В. С. Моема) питомими є прояви культурної самотності (усамітнення) в чужому культурно-часовому контексті. То-Ма-Кі («Майстер корабля» Ю. Яновського) та оповідач у романі В. С. Моема «Місяць і мідяки» переживають самотність як відповідальність перед іншими за істинність творчого вибору. Їхніми образами-антагоністами є псевдомитці (Кліфорд у Д. Г. Лоуренса, Безпалько у В. Підмогильного, Дірк у В. С. Моема), які втікають від самотності у простір емпіричного існування, зводячи мистецтво до предметно-побутового рівня. До типу квазі- чи псевдомитця близький образ Філіпа Куорлза («Контрапункт» О. Гакслі), який, знаходячи

втіху в колекціонуванні ідей, сприймає життя лише сюжетом художніх творів. Доведено, що екзистенційна самотність персонажів англійських романів оприявнюється здебільшого в дискурсі декадентського заперечення дійсності. Натомість для персонажів-митців українських письменників характерний пошук національно-культурної ідентичності, оскільки вони є учасниками соціокультурних процесів у своєму середовищі. А відтак для них актуальним є збереження власної суб'єктності в діалогічних стосунках між «Я» та Іншими.

#### **4.2. Любов як чинник самоусвідомлення персонажів у «Недузі» Є. Плужника та «Закоханих жінках» Д. Г. Лоуренса: діалектика раціонального / чуттєвого, тілесного / духовного**

У модерністському дискурсі любов як домінуючий екзистенціал людського існування набуває якісно нових інтерпретацій і художніх репрезентацій. Особливе місце любові як образу/мотиву/теми в культурному просторі модернізму А. Михайлова пояснює, з одного боку, тенденцією цієї естетичної системи «передовіряти мистецтву питання, що стосувалися раніше релігії, філософії, моралі» [Михайлова, 2013, с. 36]. З другого, – саме в еротично-любовній площині оприявнюються концепти модернізму як естетичного феномену сфокусованого на внутрішньому бутті людини в складній взаємодії зовнішнього і внутрішнього, особистого і загальнолюдського, тілесного і духовного тощо.

В українській літературі міжвоєнного періоду, яка перебувала в пошуках власної ідентичності, любовна тематика постає одним із дієвих засобів продукування альтернативного мистецтва та вираження нової свідомості. Є підстави говорити про модерністсько-еротичний дискурс (А. Михайлова) у нашому письменстві того часу, який розгортався в діалозі-дискусії з традиційним, з одного боку, та соцреалістичним, з другого. У цьому сенсі очевидна типологічна спорідненість тогочасної української прози з британською, у якій концепт любові репрезентується у смисловому полі парадигматичних

опозицій пуританське / вільне, механістичне / природне, природне / культурне тощо. І в українських (В. Гжицький, І. Дніпровський, М. Івченко, В. Петров-Домонтович, А. Любченко, В. Підмогильний, Є. Плужник, Г. Шкурупій та ін.), і у британських (М. Арлен, В. Вулф, О. Гакслі, Дж. Голсуорсі, Дж. Джойс, Дж. Конрад, Д. Г. Лоуренс, В. С. Моем, Р. Олдінгтон та ін.) письменників любовна тематика набуває різновекторних модифікацій, у світлі якої постає складний процес додання стереотипного мислення, усталених кліше й заборон.

Обом літературам властиве зображення амбівалентності любові: як виходу за власні межі, додання відчуженості в єднанні «Я» і «Ти» і водночас як полону, обмеження та екзистенційної кризи. Закорінена в усвідомленні проминальності цього почуття, його трагічності, така інтерпретація тлумачить любов основою екзистенційного пробудження персонажів, активації процесу самоусвідомлення та виходу за межі власного буття. Тож визначальним в любовно-еротичному дискурсі є особистісний компонент з увиразненням онтологічного конфлікту нормативної і ненормативної свідомості. Саме в такому ракурсі твори українських і англійських авторів міжвоєнної ще не розглядалися. Відтак актуальність аналогічного дослідження зумовлюється потребою заповнити «лакуну» та необхідністю виявити типологічні особливості художньої репрезентації екзистенціалу любові як акту трансценденції у творах представників різних національних літератур. Увагу сфокусовано на любові-еросі (коханні), у якій, на відміну від таких форм, як любов-філія (дружба, духовна спорідненість, любов до ближнього), любов-сторге (родинна прив'язаність) і любов-агапе (співтворчість братерське єднання), «людське буття набуває надлюдської, метаграницної цілісності» [Філософія. Світ людини, 2003, с. 273].

Художня реалізація в українській літературі проблемно-тематичного комплексу кохання була предметом аналізу в дослідженнях В. Агеєвої, Л. Гноєвої, Т. Гундорової, О. Галети, У. Жорнокуй, Н. Зборовської, Л. Кавун, А. Михайлової, С. Павличко та ін. Любовний дискурс англійського письменства розглядали

О. Бандровська, Дж. Б. Віккері, Г. Гауф, Н. Глінка, Д. Жантієва, Н. Жлуктенко, Дж. Кован, Н. Кудрик, Ф. Р. Левіс, Г. Т. Мур, В. Панченко, Н. Реган, А. Пустовалов, Н. Собецька та ін.

Філософсько-культурологічне осмислення любові представлене в сучасних студіях О. Велюго, А. Гагаріна, О. Забужко, Т. Денисової, Ю. Ковальчук, Т. Кононенко, В. Малахова, Н. Нікішиної, М. Томенка, В. Туренко, Н. Хамітова, С. Омарбекової, О. Попової, В. Шестакова та ін. Проте історія такого дискурсу, як відомо, сягає ще античності. Так, у своїх працях «Федр» і «Бенкет» Платон порушив низку важливих проблем щодо сутності й призначення любові, її стадій та форм, зв'язку з красою і безсмертям тощо. Ключовою в антика стала теза про дихотомічну сутність Еросу, у якому як у синові Пороса (достатку) й Пенії (бідності), поєднуються добро / зло, високе / низьке, смерть / безсмертя, душа / тіло, своє / чуже тощо. Визначаючи Ерос народженням у прекрасному, Платон виокремлює чотири форми-стадії оприявлення його тілесно-духовної сутності: 1 – Ерос прекрасних тіл (прекрасне зорове); 2 – Ерос прекрасних душ (спорідненість душ); 3 – Ерос навколишнього світу; 4 – Ерос як Краса в собі. Такі форми, згідно з Платоном, є проявом природних прагнень людини до втраченої гармонії зі світом, експлікацією туги за Абсолютом, космічною любов'ю. Очевидна умоглядність і абстрактність теорії давньогрецького мислителя, позбавленої, за визначенням О. Лосєва, живої буттєвості, «плоті» [Лосєв, 1991, с. 206], тобто особистісного компонента.

Свій внесок у розробку філософії любові на різних етапах розвитку гуманітарної науки внесли Р. Декарт, Ж.-Ж. Руссо, І. Кант та ін. Пізніше візії любові крізь призму індивідуального буття опинилися в центрі філософсько-антропологічних концепцій Г. Сковороди, П. Юркевича, С. К'єркегора, В. Соловйова, К. Ясперса, М. Бердяєва, О. Лосєва, П. Флоренського, Г. Марселя та ін. Для них характерним є теологічне розуміння любові як трансцендентного акту на шляху осягнення Абсолюту. Саме такий погляд став визначальним

у формуванні художньо-естетичної моделі образу Еросу в літературі міжвоєнних десятиліть.

Відчутний вплив на творчі пошуки українських письменників у царині любовних взаємодій справили вчення Г. Сковороди та П. Юркевича. Розглядаючи любов у метафізичній площині «філософії серця», ці мислителі акцентують на духовно-моральних аспектах любові як дружби, заснованій на взаємоповазі, доброзичливості, толерантності, довірі тощо. Любов, за словами Г. Сковороди, – це справа чесноти, вона освітлює серце, наповнює його даром блаженства [Сковорода, 1995, с. 40]. Головною запорукою людських взаємин він вважав сердечність, яка поглиблює любов, поєднуючи закоханих на духовній основі, що відкриває шлях до розуміння й пізнання людського серця, а відтак – вищих, Божественних цінностей. Відгомін філософії кордоцентризму, який простежується в мотивах пошуку Іншого як істини, що відкриває власне буття, відчутний у «Повісті без назви» В. Підмогильного, «Сентиментальній історії» М. Хвильового, «Недузі» Є. Плужника, «Сонячній машині» В. Винниченка та ін.

Тези Г. Сковороди, а також його послідовника П. Юркевича знаходять продовження у представників російської філософсько-релігійної течії (М. Бердяєв, В. Розанов, В. Соловйов, П. Флоренський), у тлумаченні яких земна любов – це сублімація божественно-космічної енергії. Якщо П. Флоренський, подібно до українських мислителів, віддає перевагу любові-філії та любові-братерству, то В. Розанов боготворить акт фізичного народження, вбачаючи в ньому єдине джерело життя, а отже перемогу над смертю. У В. Соловйова спостережено прагнення до синтезу протилежних тенденцій. Акцентуючи на Еросі як найбільш дієвому виді любові, він виокремлює висхідну і низхідну її форми, небесного і земного, злиття яких означає вихід за межі буттєвого існування та досягнення всеохопної єдності з Абсолютом. Мета Еросу, згідно з висновками філософа, – повідомити тілесному про справжнє життя «в красі, безсмерті й нетлінності» [Соловьев, 1991, с. 199]. Таким чином,



завдяки тілесному переродженню індивіда відбувається його духовне народження. Увага до тілесності вирізняє теорію В. Соловйова, який назвав учення Платона прекрасною «махровою квіткою без плоду» [Соловьев, 1991, с. 199], маючи на увазі її ідеалістично-споглядальний характер. Принагідно зауважимо, що суголосне із соловйовським трактування любові прочитується в космологічній концепції Д. Г. Лоуренса, який акцентує на єдності духовного й тілесного як необхідної умови гармонійного розвитку любовних взаємин.

Подібно до В. Соловйова, М. Бердяєв віддає перевагу статевій любові, однак звертає увагу на вузькість поглядів свого співвітчизника, у якого, за аналогією до теорії Платона, любов до ідеї вічної жіночності превалює над любов'ю до конкретної жінки. Небезпечність такого розуміння, на думку М. Бердяєва, – у його ілюзорності, віддаленості від реального життя, а відтак і трагічній розв'язці. Для нього справжня любов – це поєднання з Іншим у Божому, що стає можливим за умови наявності співчуття і милосердя, тобто любові, яка не лише вимагає, але й жертвовно віддає (*caritas*). Найвищим проявом любові М. Бердяєв визначає закоханість як піднесення, «тяжіння вгору». Важливими в контексті порушеної проблеми є його думки про суперечливість і парадоксальність любові, яка перемагає смерть і «веде до смерті, ставить людину на межі смерті», містить її жало [Бердяев, 1995, с. 137]. Він акцентує на екстатичності любові на вершині закоханості, коли, як і в момент зустрічі зі смертю, людина сягає трансцендентного буття як духовного зростання, а, отже, безсмертя.

У руслі «внутрішнього християнства», богошукань у земному бутті розгортаються розмисли європейських представників релігійного екзистенціалізму С. К'єркегора, М. Ясперса, Г. Марселя. У їхніх ученнях, як і в теоріях слов'янських філософів, трансцендентність любові полягає в доланні індивідом обмеженості Еґо та єднанні з Богом. Для С. К'єркегора любов – це складний вибір, «труд без гарантій», здійснений перед обличчям Бога. Розглядаючи

людину в єдності тіла і духу, він одним із першим говорить про любов-пристрасть як екзистенцію. Екзистенціали страху, тривоги, відчаю, туги, породжені нею, означають вихід за межі роздробленого буття на шляху до особистісного «Я», яке зливається з волевиявленням Бога, є проявом Божественного порядку. Данський мислитель розрізняє романтичну та рефлексивну види любові, що відповідають естетичній та етичній стадіям розвитку душі. Якщо перша існує у світі ілюзій, міражу, спираючись виключно на чуттєву красу, то друга тяжіє до егоїзму й розрахунку, часто пожираючи «саму себе» [Кьєркегор, 2011, с. 501]. Досягнення вищого рівня духовного єднання можливе у площині зближення протилежних полюсів, виходу за межі чистої чутливості чи рефлексивного розумування, що вимагає рішучості, активних морально-духовних зусиль [Кьєркегор, 2010, с. 210].

Проблема екзистенції любові поглиблюється у філософських працях К. Ясперса. Домінуючою для нього є думка про любов як джерело комунікації, у якій відбувається реалізація самості. Мислитель вказує на неможливість осягнення власної екзистенції без розуміння Іншого. Цей процес артикулюється ним «полюбовною» боротьбою «індивідів за екзистенцію, яка є водночас боротьбою за свою власну й за іншу екзистенцію» [Ясперс, 2012а, с. 69]. Вона має ґрунтуватися на солідарності, паритетності, прозорості й доброзичливості, які забезпечують таємницю комунікації. Подібно до своїх попередників, зокрема Г. Сковороди, С. К'єркегора, Карл Ясперс підкреслює безсмертність любовної комунікації, рух якої «не може бути завершений у чомусь кінцевому» [Ясперс, 2012а, с. 77], змінюється лише його форма.

Аналогічними є міркування Г. Марселя, який пов'язує любов, віру й надію з метафізикою глибинного таїнства, одкровенням, що «осягається лише через любов і само певним чином її виражає» [Марсель, 1995, с. 82]. Французький філософ порівнює досвід одкровення з нестримним поривом «назустріч світлу» [Марсель,

1995, с. 106] як «відкритістю назустріч іншому» [Марсель, 1995, с. 184], що рівнозначна просвітленню екзистенції у трансценденції.

На відміну від релігійних екзистенціалістів, Ж.-П. Сартр і А. Камю, акцентуючи приреченість індивіда на свободу у світі без Бога, відкидають можливість взаємного єднання людини з людиною та зовнішнім світом. Любов, як і надія, і віра, – це самообман, ілюзія, які віддаляють індивіда від себе, ставлять його в рабську залежність від Іншого чи, навпаки, є чинниками поневолення свободи Іншого як об'єкта любовної пристрасті. Останнє, зі слів Ж.-П. Сартра, часто «вбиває любов закоханого» [Сартр, 2001, с. 512], адже він бажає володіти коханою не як річчю, а «як свободою», яка, по суті, є добровільним полонем. Любов заперечує свободу того, на кого вона спрямована. Відповідно, проєктуючи себе в майбутнє, закохані обмежують своє буття буттям іншого як «об'єктом-трансцендентністю», «абсолютною метою» [Сартр, 2001, с. 515], що є оманною, заміною справжнього фіктивним і призводить до позбавлення коханої людини свободи.

Для А. Камю любов у світі абсурду, подібно до релігії чи будь-якого іншого виду прив'язаності, – це примирення зі своєю долею, зі смертю, а відтак прийняття бажаного за дійсне. При цьому А. Камю не заперечував кохання, навпаки, вважав його єдиним порятунком від царства абсурду, але був проти розуміння окремо взятого почуття як раз і назавжди даного, аби застерегти закоханих від неминучого, як він вважав, болю втрат і розставань. Тому для А. Камю тільки та любов щедра, яка усвідомлює «свою неповторність і тлінність» [Камю, 1991а, с. 64] як даність, не прикрашену ілюзією вічності. Лише такою вона здатна протистояти абсурдній реальності. Відтак, щоб не втратити себе й кохану людину, необхідно оберігати свободу внутрішнього «Я», власну автентичність, тобто перебувати у стані самотності.

Власне розуміння закоханості французькі письменники-екзистенціалісти художньо втілюють в історіях своїх персонажів – Рокантена та Анни («Нудота» – «La Nausée» Ж.-П. Сартра), Мерсо й

Марії («Сторонній» – «L'Étranger» А. Камю), лікаря Ріє і його дружини («Чума» – «La Peste» А. Камю) та ін. Так, гідність і свободу особистості Рокантен Ж.-П. Сартра вбачає у тверезому визнанні абсурдності буття. Він долає відчуття нудоти, вносячи у ворожий природний світ особистісний, суб'єктивний елемент, який є проявом екзистенційної відкритості героя. Знаходячись у межовій ситуації, Рокантен здійснює вибір – стає екзистенційним героєм, вільним від стереотипів і зовнішніх норм. Він рве всі зв'язки, відмовляється від соціальної активності, науки, мистецтва і, врешті, кохання. Анна і Рокантен – споріднені душі, але як екзистенційні герої вони приречені бути вільними. У сцені останнього побачення показано обрання ними самотності як абсолютної свободи.

Таким чином, на відміну від представників теологічного екзистенціалізму, для яких Ерос – це вихід на вищий рівень самоусвідомлення, а, отже, досягнення внутрішньої свободи, адепти атеїстичного вектора навпаки – бачать у любові обмеження власної свободи чи свободи Іншого. У таких полярних тлумаченнях знайшли відбиток світоглядні та ідейно-естетичні модифікації художньої парадигми зрілого («високого»), а потім і пізнього модернізму, де проблеми відчуження та зневіри набули значення універсальних концептів. У них об'єктивовано процеси дегуманізації, особливо виразні після Другої світової війни. У творах Айріс Мердок, Франсуази Саган, Дж. Фаулза, як і в Ж.-П. Сартра та А. Камю, любовна пристрасть – це перешкода на шляху досягнення індивідуальної свободи. Таке прочитання викликало справжній резонанс у покоління 1950-х – 1960-х років, яке прагнуло до свободи та самовираження. Але ще в добу міжвоєнної близькі до камюсівських та сартрівських візії любові проглядаються в доробку українських (В. Підмогильний, В. Петров-Домонтович, М. Хвильовий, Є. Плужник) і англійських (В. Вулф, О. Гакслі, В.-С. Моем) письменників, що засвідчує спорідненість їхньої прози з явищами літературного екзистенціалізму, актуалізованого через два десятиліття.

Осмилення концепту любові немислиме без психоаналітичного підходу, який справив відчутний вплив на формування еротичного дискурсу в українській та британській літературах. Пріоритет тут належить З. Фройдові, який, як і Платон у філософії, запропонував засновану на науковому підході цілісну теорію любові. Проте, на відміну від античного мислителя, австрійський психоаналітик розглядає види любові в сексуальному ключі результатом трансформації статевої енергії. Згідно з концепцією З. Фрейда, в основі сексуального потягу лежить принцип насолоди, який окреслює його функції та мету. Під цим кутом зору сексуальністю пронизані всі сфери буття, особливо ті, які приносять насолоду, – політика, влада, творчість тощо. З. Фройд, однак, застерігає від повного задоволення лібідо, яке призводить до смерті й самознищення. У нарисах, присвячених психології сексуальності він, зокрема, пише: «Неважко довести, що психічна цінність любовної потреби знижується відразу ж, як тільки задоволення стає надто доступним. Щоб збільшити збудження лібідо, необхідні перешкоди; і там, де природний опір задоволенню виявлявся недостатнім, люди створювали умовні перешкоди, щоб мати змогу насолоджуватися любов'ю». Психоаналітик наголошує, що це стосується не лише окремих індивідів, а й народів. У часи, коли сексуальне задоволення не наштовхувалося на труднощі, як, наприклад, у період падіння античної культури, «любов знецінювалася, життя ставало порожнім» [Фрейд, 1990, с. 143]. Задоволенню лібідо З. Фройд протиставляє Ерос, який як дух життя наділений інтенційністю та широким спектром психологічних переживань.

Важливим у контексті аналізованої проблематики є розрізнення З. Фройдом понять «Ерос» і «Танатос». Перший є вираженням «інстинкту життя», у якому поєднуються інстинкти самозбереження та сексуальний, другий – інстинкту смерті як неусвідомленого потягу до руйнування і знищення. Ерос і Танатос перебувають у постійній взаємодії, визначаючи життєдіяльність індивіда. Фактично, життя людини – це арена боротьби між ними. У регулюванні інстинктів,

вмістилищем яких є «Воно», визначальна роль відводиться «Я» та «Над-Я» як учасникам психологічного конфлікту між протилежними полюсами: свідомим і несвідомим, раціональним і чуттєвим, культурним і диким.

Виявлення протилежних полюсів у структурі психічного життя відкрило нові обрії пізнання людини, справивши революційний вплив на світоглядно-естетичний дискурс міжвоєнного періоду. Несвідоме як потужне енергетичне джерело життя і водночас як його руйнівна сила стає предметом зображення в художній творчості, позначившись на особливостях побудови конфлікту, специфіці моделювання персонажів, наративній стратегії. У літературні тексти уводяться різні форми психологічної сповідальності: потоку свідомості, внутрішнього монологу, спогадів, сновидінь тощо. Художні експлікації фройдизму спостережено у прозі В. Винниченка, Вірджинії Вулф, О. Гакслі, Д. Г. Лоуренса, Дороті Річардсон, В. Петрова-Домонтовича, В. Підмогильного, Є. Плужника та ін.

Натомість у постфройдистських теоріях Р. Мея, А. Х. Маслоу, Е. Фромма, К. Г. Юнга та ін. відчутне намагання повернути любові її сакральний статус, нівельований, з одного боку, сексуальним детермінізмом у З. Фрейда, з другого, відчаєм і егоїзмом у Ж.-П. Сартра. Так, переконаний у психічній бісексуальності індивіда, К. Г. Юнг пропонує теорію, згідно з якою чоловік і жінка не протиставляються, як у З. Фрейда, одне одному, а поєднуються «глибинним внутрішнім зв'язком» [Зборовська, 2003, с. 138]. У любовному єднанні сумірність Тіні та Анімусу в жінці корелює з Тінню та Анімою в чоловіка, витворюючи цілісний союз за принципом психічної компенсації, що відбиває споконвічний потяг протилежних первнів до гармонії.

У гуманістичному психоаналізі Еріха Фромма потреба в сексуальному задоволенні замінюється «загальнолюдською потребою в любові» [Зборовська, 2003, с. 17]. Щастям для вченого є творчість, яка залежить від майстерності творити своє життя в любові. Ця установка поширюється на сім'ю, клан, суспільство, зрештою, усе

людство. Основне завдання любові визначається в екзистенційно-антропологічному ключі як долання самотності й набуття єдності. Учений розрізняє поняття єдності й симбіотичного зв'язку. Якщо перше – це справжня любов, то друге – злиття за прикладом матері й дитини, яка перебуває в утробі. Симбіотичний зв'язок має дві форми – пасивну (мазохізм) та активну (садизм), уgruntовані на домінуванні одного над іншим. Справжня любов – це передусім зріла любов, яка передбачає єдність на основі «збереження цілісності особистості, її індивідуальності» [Фромм, 1998, с. 190]. А джерело щастя, за Е. Фроммом, – у самій людині, яка, спираючись на досвід минулого, націлена на майбутнє.

Долаючи однобічність фрейдизму, К. Г. Юнг, Е. Фромм та ін. відкривали нові перспективи гуманізації людства перед загрозою власного знищення. Прояви людиноцентричної інтерпретації любові яскраво простежуються у творчості Д. Г. Лоуренса, який у своїх есе «Психоаналіз і неусвідомлене» («Psychoanalysis and the Unconscious», 1921), «Фантазії на тему про неусвідомлене» («Fantasia of the Unconscious», 1922) та ін. вступив у полеміку з метрами психоаналізу, протиставляючи їм власну релігію «плоті і крові». У її основі – ідея циркуляції вітального магнетизму, яка ґрунтується на вселенському зближенні і відштовхуванні протилежностей [Lawrence, 2004, p. 66]. У космологічній концепції Д. Г. Лоуренса любовне єднання чоловіка і жінки як полярних первнів – це фундаментальна основа людського буття, що відповідає сутності самої природи. Автор не раз артикулює цю ідею в історії своїх персонажів Руперта Біркіна, Урсули («Закохані жінки» – «Women in Love»), Мелорза й Констанції («Коханець леді Чатерлей» – «Lady Chatterley's Lover») та ін.

Попри певні розходження, дослідники феномену любові інтерпретують її передусім проривом внутрішнього «Я», трансценденцією, у якій відбувається поєднання «Я» і «Ти». Поняття трансценденції тісно пов'язане з екзистенцією, однак перше є більш фундаментальним, яке характеризує людину «як представника людського роду чи будь-якого товариства, лише потім як індивіда,

уплетеного в соціальне життя» [Омарбекова, 2012, с. 93]. М. Гайдеггер розглядає трансценденцію в аспекті розімкнутості буття, якому відкривається наявне, уможливаючи вивільнення останнього «як такого, що йде назустріч» [Хайдеггер, 2001, с. 90]. Модус відкритості ототожнюється зі сприйнятливістю як вивільненням суцього у сприйнятті. Таким чином, розпізнавання себе в іншому та іншого в собі, згідно з М. Гайдеггером, відкриває можливість, у якій існування Іншого набуває смислу, стає точкою опертя. Для К. Ясперса трансценденція – це всеохопність, осяжність, вихід за власні межі. Учений акцентує на вищості трансценденції щодо екзистенції, яка без трансценденції «не може пересвідчитися сама в собі» [Ясперс, 2012а, с. 77].

Трансцендентна здатність любові в кожному випадку залежить від рівня самоусвідомлення індивіда, його внутрішньої готовності подолати обмеженість буття, детермінованого об'єктивним світом. У зв'язку з цим, продуктивним є розгляд різних моделей любовної взаємодії в українській та британській прозі міжвоєнних десятиліть у площині парадигматичних опозицій раціонального і ірраціонального, нормативного і ненормативного, кореляція яких у психологічній структурі персонажа є показником його екзистенції. Та чи та домінанта маркує приналежність характеру до певного психологічного типу з набором стійких і змінних ознак, варіювання яких у конкретному випадку зумовлене авторською стратегією інтерпретації персонажа.

Існує чимало класифікацій психологічних типів за різними критеріями: сексуальної зрілості – оральні/анальні, фалічні/генітальні (З. Фройд); рівнем соціальної активності – керівник, паразит, ескапіст, соціально-активний тип (А. Адлер); способом долаття внутрішньої тривоги – поступливий (конформіст), агресивний і владний, відсторонений (ескапіст) (К. Горні); станом Его – батько, син, дорослий (Е. Берн); ціннісними орієнтаціями – теоретичний, соціальний, економічний, естетичний, соціальний (Е. Шпрангер); за соціальним критерієм, який визначається способом життя та



особливостями взаємодії із зовнішнім світом – плідні/неплідні. Останні, у відповідності до домінантної орієнтації особи, можуть належати до рецептивного типу, типу експлуататора, накопичувача чи ринкового. За способом втечі від свободи Е. Фромм, зокрема, розрізняє садиста-мазохіста, руйнівника, конформіста-автомата.

Найбільш затребуваною в літературно-мистецькому дискурсі ХХ століття є класифікація К. Г. Юнга, здійснена за принципом екстраверсії / інтроверсії і доповнена чотирма психічними функціями, а саме інтуїції, відчуття, мислення, почуття. Функції поділяються на чуттєві (інтуїція, відчуття) і раціональні (мислення, почуття), утворюючи бінарні опозиції, кожен з елементів якої намагається «загальмувати» іншого. У результаті, класифікація К. Г. Юнга налічує 8 психологічних типів, сформованих згідно з домінуванням певної функції. Екстра- чи інтровертність знаходиться у взаємодії з іншими елементами структури психіки, зокрема свідомим і несвідомим, індивідуальним і колективним, рівень сумірності яких визначає своєрідність «оживлення» та актуалізації тих чи тих архетипів як вроджених структур [Столяренко, 212, с. 22]. Це своєю чергою визначає здатність індивіда проникнути в глибини буття та досягнути самості.

Теорія особистості К. Г. Юнга є спробою регуляції і компенсації давнього, «як сам початок культури» [Юнг, 1998, с. 176], антагонізму між духовним і матеріальним, у якому актуалізуються ідейно-естетичні концепції Нового часу. Яскравими літературними проєкціями полярних первнів у людині є образи Вертера і Фауста Й. В. Гете. У першого – конфлікт раціонального і чуттєвого, у другого – матеріального і духовного. Показовим К. Г. Юнг вважає трактат Ф. Шиллера «Про наївну й сентиментальну поезію», де мова йде про два типи поетів (наївного й сентиментального), один із яких «сам є природою» (перевага відчуттів), інший «шукає природу» (перевага інтуїції) [Юнг, 1998, с. 174]. Такі розмисли підводять Ф. Шиллера до виокремлення двох протилежних психологічних типів – ідеаліста і раціоналіста – за принципом сумірності суб'єктивного і об'єктивного

у процесі світосприйняття. Розглядаючи ці типи кризь призму власної теорії екстра-/ інтровертності, К. Г. Юнг проводить аналогії між ідеалістом та інтровертом і раціоналістом та екстравертом. Якщо ідеаліст (інтроверт) піднімається над об'єктом, йому властиві рефлексивність, потяг до пізнання, моральний ригоризм, то раціоналіст (екстраверт) пов'язаний з об'єктом, для нього характерними є тверезість мислення та одноманітність у вираженні почуттів. Відповідно у першого переважає психологічна функція інтуїції, у другого – відчуттів.

Натомість Ф. Ніцше, здійснюючи поділ на аполлонівський (культурне, духовне, стан сну) і діонісійський (природне, дике, стан сп'яніння) первні в людині, пропонує своє тлумачення психологічних типів, які К. Г. Юнг зараховує до естетичних категорій. Це, зокрема, інтуїтивний (аполлонівський) та сенситивний (діонісійський) [Юнг, 1998, с. 188]. Якщо класифікація Фрідріха Шиллера з певними уточненнями відповідає Юнгівським установкам екстравертності та інтровертності, то у виокремлених Ф. Ніцше аполлонівському і діонісійському типах швейцарець спостерігає наявність як екстравертності, так інтровертності, проте з різними психологічними функціями.

Важливість запропонованого К. Г. Юнгом підходу полягає в його універсальності та всеохопності, що створює умови для досягнення любовного конфлікту кризь призму взаємодії в людині особистого і загальнолюдського, зовнішнього і внутрішнього, раціонального та ірраціонального тощо.

У залежності від типу особистості різними є гострота й насичення конфлікту між свідомим і несвідомим індивіда у стані любовної пристрасті. Інтроверти більше зосереджені на внутрішніх проявах душі у процесі індивідуалізації. Натомість екстраверти орієнтуються на зовнішні соціально-етичні й моральні норми. Пристрасть, яка суперечить ustalеним нормам, підштовхує і перших, і других до переосмислення себе і навколишньої дійсності. Однак для інтровертів цей процес є більш органічним, його вирішення

залежить від низки чинників, найбільш дієвими серед яких є дитинство, спогади, етнокультурні традиції. Але і для екстравертів, і для інтровертів пристрась супроводжується втратою себе, а відтак новим віднайденням.

Відзначимо, що представники екзистенцфілософії не поділяли думки психоаналітиків щодо ролі несвідомого, вважаючи сам поділ на свідоме і несвідоме однобічним, таким, що не охоплює людське буття в його цілісності. Несвідоме в потрактуванні екзистенціалістів набуває значимості лише тоді, коли стає феноменом буття. Найбільш чітко вказана позиція аргументується К. Ясперсом, на формування філософських поглядів якого відчутний вплив справив його досвід психіатра й психолога. За словами німецького вченого, несвідоме стає буттям для нас «лише завдяки тому, що воно або усвідомлюється як воно саме, або стає предметом свідомості, а значить приймає деяке явище, яке вперше уможливорює його буття для свідомості, як предмета у свідомості» [Ясперс, 2012б, с. 29]. Отже, визначальним критерієм екзистенційності індивіда, згідно з наведеною тезою, є наповнення рефлексій, які є усвідомленням несвідомого.

Кохання як сильне почуття стає каталізатором процесу усвідомлення несвідомого, виводячи людину зі стану сну-забуття, що яскраво проілюстровано в романах «Недуга» (1928) Євгена Плузника та «Закохані жінки» («Women in Love», 1920) Девіда Герберта Лоуренса. Моделі любовної взаємодії, засновані на дихотоміях раціональне / ірраціональне, тілесне / духовне, імплементовано в образах опозиційних пар персонажів Орловець / Сквирський, Біркін / Кріч. Дія розгортається навколо дискусій, породжених конфліктом протагоністів із собою та іншими, до якого залучається широке коло дійових осіб – репрезентантів письменницьких позицій. За спостереженнями О. Пустовалова, у романі Д. Г. Лоуренса набуває виразності авторська концепція особистості, заснована на ідеї про брехливість життя, підкореного установкам «суспільного механізму та істинності долі, яка йде за покликом внутрішнього “Я”» [Пустовалов, 2009, с. 74]. Подібний підхід прочитуємо і в романі

Є. Плужника «Недуга», сюжетні ходи якого – це об'єктивація різних моделей буття, поєднаних в одне ціле екзистенційним пошуком головного персонажа в ситуації вибору.

З перших сторінок твору українського автора стає зрозуміло, що його головний герой, Іван Семенович Орловець, належить до категорій сконцентрованих на професійній і кар'єрній самореалізації осіб. Навіть про існування його дружини Наталки стає відомо лише згодом. Перед читачем постає упокорений суспільним механізмом ретельний виконавець службових обов'язків, який живе *«звичайним, спокійним і рівним»* життям [Плужник, 1992, с. 42] у ритмі ділових, *«розміряних днів»* [Плужник, 1992, с. 36], у бутті якого немає місця сильним почуттям. Пом'якшене «Орловець» як похідне від лексеми «орел» засвідчує невідповідність зовнішньої функції персонажа його внутрішній сутності, схильній до чуттєвості. Указаний антропонім можна розглядати і як незрілість, а то й здрібніння особистості чоловіка через невіднайдіння ним власної ідентичності.

Показовим у романі Є. Плужника є ініційований Куницею похід в оперу, який викликає в Івана Семеновича відчуття розгубленості й дискомфорту. Театр для нього – чужий і навіть ворожий простір, який асоціюється, згідно з пролетарською ідеологією, з міщанством, аморальністю і, як не парадоксально, бездуховністю. Серед розкоші одягу й тіл Орловець відчувається *«білою вороною»*: він ніяковіє, зустрівши свого заступника Звірятина, злиться на Куницю і прагне якомога швидше опинитися у звичному просторі своєї кімнати, де зможе розчинитись, не потребуючи ні розваг, ні відпочинку. Не дивно, що кімната Орловця постає топосом порожнечі й сірості без будь-яких маркерів мислення і повноцінного життя. Присутність персонажа як буття-в-собі об'єктивується в образах канапи, стелі, сигаретного диму, каламутного вікна, семантика яких вказує на знеособлення чоловіка, його віддаленість від себе й інших, у тому числі й дружини, яка поруч з іншими предметами перетворилась на обов'язковий елемент домашнього інтер'єру

Сімейне життя Орловця нашоує на асоціації з подружніми стосунками Кліфорда й Констанції з роману «Коханець леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса. Автор порівнює маєток Регбі, де проживають Кліфорд і Констанція, із кролятнею, акцентуючи на фізіології, а не на почуттях, які утримують героїв разом, але, як доводить далі сюжет роману, не робить їхній шлюб ні міцним, ні одухотвореним. Доречними тут є слова С. К'єркегора про те, що «як тільки чуттєве в шлюбі нейтралізовано, сам шлюб починає здаватися моральним; виникає, однак, питання, чи не є така нейтралізація настільки ж аморальною, як вона є неестетичною» [К'єркегор, 2011, с. 498]. Отож, і в Є. Плужника, і в Д. Г. Лоуренса бачимо одну з характерних для тогочасної української та британської дійсності модель подружніх взаємин, у яких чуттєвість поступається раціоналізму й діловитості, що сприймається наслідком загальної зорієнтованості на механізацію та індустріалізацію як важливих чинників суспільної розбудови й політичної стабільності, але при цьому згубної практики для «Я» особистості.

Уособленням механічної свідомості в романі Д. Г. Лоуренса «Закохані жінки» є Джеральд Кріч – власник великої вугільної компанії. У його зовнішності, позначеній маркерами яскравої краси, сонячної світлості та енергійності, втілено екстер'єр героя аполлонівського типу, крізь який, однак, проступає темне «діонісійське» – обережність (*guarded look*), холодність і зловісна скутість, засвідчуючи «*потиугу неприборканого норову*» [тут і надалі переклад мій – І. Д.] // «*the lurking danger of his un subdued temper*» [Lawrence: *Women in Love*, p. 15]. Останнє сигналізує про владність і діловиту хватку чоловіка, домінування холодної волі над почуттями, тваринного над людським – риси, які притаманні людям ринкового типу (Е. Фромм). Недаремно Гудрун порівнює його з вовком, архетип якого містить ознаки хижості, озлобленості, а водночас і самотності, дикого пориву до свободи й незалежності. Принагідно згадати тут Гаррі Галлера з роману Г. Гессе «Степовий вовк» («*Der Steppenwolf*», 1927), тваринна («вовча») сутність якого конфліктує з об'єктивним

порядком речей, спонукуючи до самопізнання, а відтак набуття цілісності через усамітнення. Натомість в образі Кріча бачимо ситуацію «псевдосамості» як ухиляння від себе, відвернення від внутрішнього «Я». Очевидна роздвоєність персонажа, у якому темне, тваринне маскується за легкістю й невимушеністю як презентацією своєї успішності у світі. Небезпечність такої ситуації описана Ф. Ніцше. Вона полягає в тому, що людина – «найбезпорадніший і найхоровитіший», за визначенням філософа, звір, який, «збочивши з битого шляху інстинктів», блукає в «найзгубніших манівцях» [Ніцше, 1993, с. 342]. У результаті такого відхилення відбувається саморуїнування особистості.

Прикметно, що запорукою цілісності Джеральда Кріча, як і Орловця, є робота і створення матеріальних цінностей. Це ті принципи, заради яких він живе, наснажуючись конкретною метою: *«Для чого я живу? – він повторив. Думаю, я живу, щоб працювати, щось виробляти, у цьому відношенні я є цілеспрямована людина»* // *«What do I live for?» he repeated. ‘I suppose I live to work, to produce something, in so far as I am a purposive being»* [Lawrence: Women in Love, p. 74]. Подібно до українського персонажа, молодий бізнесмен керується встановленими суспільством нормами, які вважає обов’язковими. Їхнє дотримання надає йому впевненості та доцільності, уберегає від спонтанності, забезпечує спокій і тверезість мислення. Суспільство розцінюється Джеральдом у дусі утилітаризму як злагоджений механізм, де кожен працює заради загального блага.

Попри різницю суспільних моделей, апологетами яких є Орловець і Кріч, в основі обох формацій – однаковий принцип механічного підкорення внутрішнього зовнішньому, чуттєвого – раціональному. Саме він забезпечує єдність і непорушність функціонування державницької машини. Взаємини чоловіка і жінки в такому середовищі уподібнюються до виробничого процесу з відповідним набором функцій. У боротьбі за матерію людина й сама поступово перетворюється на автомат з атрофованими чуттями, що демонструють персонажі аналізованих творів. Так, в Орловця

Є. Плужника щирі почуття до дружини, якщо й були, то залишилися в далекому минулому і видаються зайвими, трансформуючись у так зване «комуністичне товаришування». Духовно спустошений Джеральд Д. Г. Лоуренса, який здебільшого знаходив забуття в тілесних оргіях із повіями, у своїх поривах до успіху цілковито втрачає інтерес до представниць протилежної статі, фізична близькість із якими більше не приносить йому задоволення. Скептик і раціоналіст, він не вірить у силу справжнього кохання, здатного на перетворення. Отже, саме безперешкодне задоволення лібідо призводить героя до «порожнечі» (З. Фройд), до емоційного й морального спустошення.

Пристрасть, яка зненацька охоплює персонажів, руйнує звичні стереотипи, приводячи до змін у їхній свідомості. І Орловець, і Кріч опиняються в ситуації помежів'я, коли постає питання вибору між справжнім і несправжнім буттям. Показово, що об'єктом уваги обох чоловіків є сильні й незалежні жінки, наділені яскравою зовнішністю і мистецьким талантом. У романі Є. Плужника це актриса Ірина Завадська, у Д. Г. Лоуренса – скульпторка Гудрун. Перед нами образи емансипованих жінок, здатних вийти за рамки визначеного їм «патріархальними стереотипами статевого призначення і отримати духовну свободу» [Гноева: Любовний дискурс], а, отже, кинути виклик усталеному розумінню жінки для домашнього вжитку. Сексуальний потяг обмежених суспільними нормами чоловіків (а саме такими є Орловець і Кріч) до сповненого чутливості жіночого ества є проявом компенсації сенситивності, витісненої раціоналізмом. У зображеній авторами ситуації підтверджуються спостереження М. Бердяєва про неповноцінність статі, що породжує тугу за повнотою, «яка ніколи не досягається» [Бердяєв, 1995, с. 32]. Так, Орловець, споглядаючи гру Завадської, не може відвести погляду від її граційного тіла, а передусім красивих ніг. Так само і Джеральд захоплюється тілом Гудрун, яке дихало умиротворенням, *«було ніжним, красивим і податливим»* // *«How silky and rich and soft her body must be»* [Lawrence: Women in Love, p. 350].

Ноги Ірини Едуардівни, споглядання яких розворушує нереалізовані Орловцем бажання минулого, спричинюють його внутрішній конфлікт як протистояння нормативного свідомого стихійному несвідомому, що об'єктивується в мотиві роздвоєння: *«Один – урівноважений, той, звичайний, товариш Орловець, до якого всі і він сам звикли [...]»*, другий – *«розгублений і знесилений»*, який *«плутав думки, згадки й слова, а рот кривив у болісну посмішку»* [Плужник, 1992, с. 72]. Свій стан Іван Семенович називає безглуздя, хворобою, прагне повернутися в норму, стати *«звичайним, спокійним і рівним, – коли ясно тобі все й зрозуміло»* [Плужник, 1992, с. 42]. Те, що він називає пристрасть *«хворобою»*, свідчить про загальне негативне ставлення до сексу як чогось низького й, вочевидь, зайвого для *«будівника соціалізму»*. Водночас виказує і нарцистичну схильність Орловця, який займає керівну посаду, тож не може віддаватися інстинктам. Відповідно, щоб набути цілісності, перемогти *«темні інстинкти»* [Плужник, 1992, с. 109], Іван Семенович за звичкою апелює до розуму, однак інтуїція підказує, що таємниця пристрасті ховається *«десь за глибинами його волі й свідомості»* [Плужник, 1992, с. 140], тому її неможливо розгадати. Нестримна пристрасть виявляється рушійною силою процесу самопізнання, зриваючи маску пристойності та оприявнюючи потаємні думки персонажа. У стані чуттєвого пориву чоловік здійснює вчинки, які йому самому видаються дивними, так, ніби він грає чужу роль. Насправді, чуттєвість, витіснена раціоналізованим «Я» у сферу несвідомого, є свідченням пробудження справжнього Орловця. Його екзистенційні розмисли – це експлікація тут-буття, яке себе виявляє, бо присутність, як пише М. Гайдеггер, *«розуміє себе завжди зі своєї екзистенції, можливості бути самим собою чи не самим собою»* [Хайдеггер, 2003, с. 27]. Саме у смисловому полі рефлексій та роздумів персонажа, поданих у момент їх народження і раптових змін, актуалізується онтологічно-екзистенційний дискурс тексту Є. Плужника.



Екзистенціали тривоги, нудьги, втоми, самотності, жалю тощо, які превалюють у рефлексіях Івана Семеновича, засвідчують глибинні трансформації у свідомості героя, який збагнув *«тепер щось нове, наслідками для нього незмірне»* [Плужник, 1992, с. 51]. Чи не вперше Орловець побачив одноманітність свого життя, його бідність і неясність: *«стільки років, мов та машина, день повз день...»* [Плужник, 1992, с. 70]. Показовими є його сумніви щодо важливості суспільних інтересів, які не приносять особистого щастя. У розмові з Куницею Іван Семенович із болем вигукує: *«Так ви думаєте, що, як будете ви всякі літаки та Дніпрельстани, так ви вже все можете? Да? Так чого ж тоді в особистому житті кожного у вас гниль, гідота, пліснява?»* [Плужник, 1992, с. 77]. Вивищуючи людський чинник, керівник заводу Орловець, який досі цікавився лише анкетними даними співробітників, замислюється над питаннями внутрішнього життя інших: що вони за люди, чим живуть, що люблять, що думають. Відкриття Орловця дисонують із позицією його примітивного оточення, зокрема, Куниці, який переконаний, що життя *«жодної філософії не потребує»* [Плужник, 1992, с. 76], чи заступника Звірятина, призвичаєного брата *«від життя не тільки більше, а й кращого»* [Плужник, 1992, с. 40], брата *«все, що воно дає, вириваючи те, чого воно не хоче дати...»* [Плужник, 1992, с. 90].

Проявом якісних змін у свідомості Орловця є його інтерес до особистості інженера Сквирського, зокрема до ідеї розбудови життя, яка наснажує і його власні рефлексії, наповнені роздумами про важливість влаштування індивідуального буття. У процесі самозаглиблення та пошуків чоловік відкриває справжню сутність любовної драми між Заводською та Сквирським, де йому відводиться роль третього зайвого. Прізвисько «Орлик», яке закріплюється з легкої руки Ірини Едуардівни, вказує на її сприйнятті Івана Семеновича радше другом, аніж пристрасним коханцем. Усвідомлення Орловцем своєї чужості оточенню Завадської означає розуміння ним несправжності власного буття, а, отже, досягнення самототожності. Пристрасть таким чином виявляється

оздоровлюючим засобом, який повертає його до своєї загубленої в намаганні стати одним із мільйонів слухняних «гвинтиків» системи самості.

Отож, пройшовши через біль самотності та внутрішніх борінь, Орловець виліковується не від любові-недуги, як це може здатися на перший погляд, а від себе колишнього, – зливої з оточенням сірої людини, яка була сама собі невідома («ні се ні те», як сказав Звірятин [Плужник, 1992, с. 90]). Стан героя визначає модус екзистенційної стурбованості тут-буття, виказуючи трансцендентну здатність розкриття можливостей. М. Бердяєв підкреслює: «Подолання самотності – це завжди трансцендування «Я», трансцендування в мислення, трансцендування в емоції» [Бердяєв, 1994, с. 279]. Набувши автентичності, внутрішньої свободи, Орловець приймає свій стан як даність, у якій проявляється його несхоже до інших, внутрішньо-неповторне «Я». У результаті, він перероджується в мислителя, який «шукає шляху до людей, намагається розуміти абсурдність буття як невлаштованість людини в світі, переживає самотність як постійну ознаку людського існування, усвідомлює її як неминучість». Самотність у свідомості Орловця постає феноменом, який позначений модусом відкритості, є «себе-в-самому-собі-показуванням» (М. Гайдеггер). Зовнішній світ перестає бути ворожим: чоловіка більше не лякає слово «самотність», тепер він *«може спокійно подивитись у нього, як і у всяке інше, бо не боїться він і того, що у всякім слові ховається»* [Плужник, 1992, с. 181]. Очевидна інтенційність мислення персонажа, якому відкривається глибинна сутність явищ, досі прихованих за кліше й стереотипами, що віддаляли його і від самого себе, і від навколишньої дійсності.

М. Бердяєв розмежовує трансцендування до об'єкта й загального і трансцендування до внутрішнього існування. Щодо Орловця, то мова радше йде про подолання замкнутості через об'єктивацію і соціологізацію, які мають позитивне значення, однак ведуть до нівелювання «Я». Ідея подальшої реалізації Іваном Семеновичем себе нового в умовах тогочасної дійсності виглядає

доволі сумнівною. Тож цілком можливою є версія повернення до попереднього стану з превалюванням суспільного над особистісним, про що пише Н. Гноєва [Гноєва: Любовний дискурс]. У будь-якому випадку, відкритий фінал із множинністю інтерпретацій може набувати цілком протилежних і несподіваних смислів. Важливим є сам процес долання героєм обмеженості та набуття власної ідентичності, поштовхом до чого стає пристрасть.

Подібні зміни відбуваються і з Джеральдом Крічем у романі Д. Г. Лоуренса. Якщо раніше він відкидав саму ідею побудови життя з жінкою, вважав її безглуздою, то, потрапивши в полон чар Гудрун, радикально змінює свої погляди. У розмові з Біркіним називає шлюб кінцевою метою для кожної людини, останньою соломинкою («to enter into the married state, in one's own personal instance, is final» [Lawrence: Women in Love, p. 522]), здатною допомогти втриматися у сповненому суперечностей світі, зробити його більш терпимим. При цьому Джеральд бачить своє майбутнє лише з Гудрун – єдиною жінкою, яка стає центром його життя. З нею він набуває цілісності й довершеності, яких йому досі бракувало. Пристрасть до Гудрун відтісняє матеріальне (думки про шахти), яке домінувало в його свідомості. Мета Джеральда – *«ідеальний, таємний шлюб»* // «absolute, mystic marriage» [Lawrence: Women in Love, p. 525]. Однак, випавши із суспільного процесу, з яким був тісно пов'язаний, він позбувається власного оперття. Як і у випадку з Орловцем, воля – єдине, що утримувало його у світі, – перестає діяти. При цьому, якщо український персонаж у подібній ситуації вдається до діалогу з об'єктом пристрасті, Кріч проявляє брутальну наполегливість і навіть агресивність. Взаємини закоханих не трансформуються в джерело комунікації, що призводить до втрати автентичності і внутрішньої свободи, а відтак загрожує свободі іншого «Я» в особі Гудрун. Показовою є сцена, коли Джеральд ревнує жінку навіть до гір, які заворожують її своєю красою.

Перед ним постає вибір – або віддатися пристрасті, що може призвести до втрати коханої, або повернутися до себе самого, набути

цілісності, відповідно дати право вільного вибору жінці. Це було б істинним рішенням, яке К. Ясперс називає боротьбою за екзистенцію – «власну та Іншого» [Ясперс, 2012а, с. 69]. Однак перспектива самотності лякає Джеральда, і він, на відміну від Орловця, відкидає таке рішення. Очевидна неспроможність героя подолати обмеженість власного еґо та набути свободи у самотворенні. Його страх уподібнюється до розпачу дитини, яка, захопившись грою, загубила опікуна. Втрачаючи Гудрун, яка віддає перевагу іншому, колишній бізнесмен втрачає і себе та не знаходить сили для переродження, що означає відмову від турботи, а, отже, духовну смерть. М. Гайдеггер називає таку ситуацію падінням, злиттям зі світом речей, «присутністю, яка в собі заплутується» [Хайдеггер, 2003, с. 206]. Власне, сцена падіння Джеральда зі сніжного схилу – це експлікація наведеної тези. Смерть стає логічним завершенням людини, яка так і не набула зрілості, не змогла розпізнати себе в іншому та іншого в собі. Як наслідок, відбувається її трансформація в мертву матерію, що красномовно артикульовано в тексті в образному порівнянні мертвого Кріча з каменем на дні озера. У такий спосіб Д. Г. Лоуренс доводить ідею неістинності буття, заснованого на раціоналізмі й волі.

Як бачимо, і український, і англійський автори акцентують на приреченості стосунків, в основі яких – лише тілесна пристрасть. Остання, за спостереженнями Н. Хамітова, «виступає нерозвиненою любов'ю, первинним буттям любові», відтак тільки торкається еросу як «сфери душевного спілкування між статями» [Хамітов, 2003, с. 275]. На подібну модель взаємин надибуємо також у романах В. Підмогильного («Місто»), В. Петрова-Домонтовича («Дівчина з ведмедиком»), В. С. Моема («Розмальована вуаль» – «The Painted Veil», «Театр» – «Theatre», «Місяць і мідяки» – «The Moon and Sixpence»), Р. Олдінгтона («Смерть героя» – «Death of a Hero») та ін. Позначена трагічністю, вона призводить до відчуження, руйнування гармонії зі світом, а то й смерті персонажа. Так, усвідомлення приреченості стосунків стає причиною самогубства Зоськи («Місто» В. Підмогильного) і Бланш («Місяць і мідяки»), добровільної смерті

Волтера («Розмальована вуаль»), самозречення Джорджа («Смерть героя») тощо. Водночас подолання рабської залежності від пристрасті може бути актом ініціації, який підштовхує героїв до переродження і духовного зростання, що ілюструють образи Кітті («Розмальована вуаль»), Джулії («Театр») та ін. У наведених ситуаціях, на відміну від потягу як сублимації статевого інстинкту, змальована любов-пристрасть, яка підкоряється вибірковості, виводячи «чоловіка чи жінку у граничне буття» [Філософія, 2003, с. 274]. При цьому, і одне, і інше є актом поєднання «не з особистістю, а її фізичним вираженням» [Філософія, 2003, с. 274], що відрізняє їх від еротичної любові.

Прояви Еросу, у якому пристрасть поєднується з дружбою і є творчим поривом, спостережено в стосунках Володимир Сквирський / Ірина Завадська («Недуга» Є. Плужника) та Руперт Біркін / Урсула Бренгуен («Закохані жінки» Д. Г. Лоуренса). В образах чоловіків як репрезентантів авторського «Я» втілено візії ідеалу нової людини, вільної у своїх бажаннях та помислах, здатної протистояти умовностям зовнішнього світу. На відміну від раціональних і «унормованих» Івана Семеновича й Джеральда Кріча, в образах їхніх двійників проглядається діонісійський первінь, актуалізований в чуттєвій безпосередності й стихійності, нестримному життєвому пориві й водночас потягові до руйнування, передчутті неминучості кінця. Обидва є ідеологами, які свідомі власних переконань та індивідуального вибору. Схильність до аналізу та самоаналізу корелює з описаними К. Г. Юнгом інтровертними типами, які «орієнтуються не на об'єкт і на об'єктивне дане, а на суб'єктивні чинники» [Юнг, 1998, с. 455]. Мислення інтроверта, як підкреслює вчений, «висуває питання й теорії, воно відкриває перспективи й скеровує погляд всередину [...]» [Юнг, 1998, с. 463]. Відповідно до наведеної К. Г. Юнгом моделі, для Сквирського та Біркіна найбільшою цінністю є виклад суб'єктивних ідей, яким, однак, властива абстрактність і символічність, віддаленість від зовнішньої фактури. Їхні висловлювання рясніють теоріями, в основі яких –

власне розуміння буття, пройняте вселенською турботою за долю людства та кожного індивіда.

Показовими в цьому сенсі є роздуми й рефлексії Сквирського про людину як будівничого власного життя, які він не раз виголошує в розмовах з іншими персонажами. Так, звертаючись до Орловця, інженер із властивою йому пристрасною декларує: *«Треба вчитися жити! О, наука життя! Яка це складна, прекрасна й, на жаль, невідома наука! [...] Люди вміють будувати собі житло, але будувати своє життя...»* [Плужник, 1992, с. 58]; *«а хіба ж збудувати особисте життя – це так просто, що ні ради, ані науки не потребує?»* [Плужник, 1992, с. 61]; *«Бо не сліпець ти, а будівничий! І знай завжди: раз живеш і недовго – отже, будуй тільки те, що справді тобі потрібне...»* [Плужник, 1992, с. 64] тощо. Наведені пасажі можна розцінювати в руслі соціалістичної ідеології, на що, зокрема, вказує Н. Гноева в розвідці «Любовний дискурс українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття». Однак таке трактування не зовсім відповідає концепції персонажа, в образі якого репрезентовано тип філософа-самітника, до того ж схильного до пияцтва, що жодним чином не вписується в модель будівника соціалізму. В образі інженера впізнається радше сковородинівський шукач щастя, модифікований реаліями ХХ століття. Невеличке, заповнене книгами помешкання, у якому проєктується внутрішній світ героя, засвідчує його високі духовні пориви, спраглисть до пізнання. Останнє зближує Володимира Сквирського з екзистенційними героями В. Підмогильного (прикметним є образ Вигорського з роману «Місто», прототипом якого, як відомо, був Є. Плужник), В. Петрова-Домоноговича, М. Хвильового, М. Івченка, М. де Унамуно, Д. Г. Лоуренса, А. Мальро, Г. Гессе, Ж.-П. Сартра, А. Камю та ін., домінантною ознакою яких є пошук сенсу буття.

Висловлені інженером Сквирським ідеї відсилають до представників «філософії життя» (А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, В. Дільтея та ін.), праці яких були добре відомі українській

мистецько-інтелектуальній еліті кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ століття, до якої належав і Є. Плужник. Концепція проживання як будування є магістральною у фундаментальній онтології М. Гайдегера. Так, у статті з промовистою назвою «Будувати, проживати, мислити» («Bauen, Leben, Denken») німецький вчений, розглядаючи будування в екзистенційно-онтологічній площині як пошук «втраченої сутності проживання», акцентує на необхідності «вчитись проживати» [Гайдегер, 1998]. Очевидна суголосність висловлювань Сквирського із цією тезою М. Гайдегера. Персонаж Є. Плужника транслює авторську думку, яка корелює з інтересом екзистенціалістської філософії до людини як творця власного буття.

В екзистенційному руслі розгортаються розмисли Руперта Біркіна Д. Г. Лоуренса. Як і Сквирський у Є. Плужника, він говорить про оновлення життя, яке можливе через його пізнання, осмислення, а відтак повну відмову від старого та повернення до першоджерел: *«Щоб почати жити»*, людина має *«навчитися відмовлятися від життя»* // *«You've got to learn not-to-be, before you can come into being»* [Lawrence: Women in Love, p. 57–58]. Лише таким чином можна зберегти автентичність і цілісність в єдності духу, тіла й інтелекту. У сентенціях Біркіна прочитується космологічна концепція Д. Г. Лоуренса, згідно з якою внутрішні помисли людини корелюють «з природним порядком речей у Всесвіті» [Пустовалов, 2009, с. 75], тож є істинними, на відміну від тих, які насаджують ззовні. А відтак їхнє осмислення можливе лише на рівні інтуїції. Про це, зокрема, говорить Біркін, підкреслюючи первинність спонтанності й чуттєвості в процесі пізнання світу. Саме вони, зі слів героя, є джерелом *«потаємного знання, яке не піддається розумному пізнанню [...] воно дозволяє нам зрозуміти себе. Воно вбиває нас попередніх й одночасно відроджує в іншій якості»* // *«It is a fulfilment – the great dark knowledge you can't have in your head – the dark involuntary being. It is death to one's self – but it is the coming into being of another»* [Lawrence: Women in Love, p. 57]. Натомість розум і воля

трактуються як такі, що сковують людину, перетворюють її на раба марносластва й самовдоволення.

Переконання персонажів щодо вибору та відповідальності кожного за долю інших є визначальними в їхньому розумінні кохання. І Сквирський, і Біркін ідеалізують це почуття, надають йому онтологічного значення основ буття, центру світобудови. У поглядах чоловіків простежується трансцендентно-релігійне тлумачення любові силою, що «приходить ніби з іншого світу і є проривом у цьому світі, вона належить безкінечній суб'єктивності, світу свободи» [Бердяев, 1995, с. 41]. Так, для Володимира Сквирського любов – це «*„святая святых“*», *поезія, екстаз, щось ірреальне, до чого ні з міркою, ні з дослідом не підійти*» [Плужник, 1992, с. 62]. Руперт Біркін називає кохання до жінки єдиним і «*найголовнішим заняттям*» // «*a single pure activity*» [Lawrence: *Women in Love*, p. 76], альтернативою у приреченій на загибель дійсності, де помер Бог, тож, окрім любові, у ній нічого не залишилося. Для Д. Г. Лоуренса, як і для Ф. Ніцше, світ без чуттєвості – це Ніщо, порожнеча, де індивід перетворюється на суб'єкт, бездушну річ. Любов дозволяє людині вийти на вищий рівень самопізнання завдяки осягненню Іншого. У прагненнях Біркіна до «*досконалого єднання з жінкою*» // «*perfect union with a woman*», яке він називає «*шлюбом у вищому його прояві*» // «*sort of ultimate marriage*» [Lawrence: *Women in Love*, p. 78], актуалізовано лоуренсівський ідеал андрогінності любові з урівноваженням жіночого і чоловічого, духовного і тілесного, духу і матерії як закладених самою природою сутностей, які формують одна одну. Саме в діалозі чоловіка і жінки письменник бачить основу життя і джерело творчості.

Трактування любові як союзу двох рівноправних особистостей відповідає гуманістичній концепції любові-єднання Е. Фромма, згідно з якою «любов допомагає людині подолати самотність і відчуження й разом з тим дозволяє залишатися собою, зберігати цілісність» [Фромм, 1998, с. 190]. Цю особливість вчений називає парадоксом любові. Промовистими в цьому сенсі є висловлювання



Володимира Сквирського й Руперта Біркіна, для яких кохання – це передусім єднання особистостей. Сквирський, зокрема, підкреслює: «Шукати в жінці людину – це єсть кохання: в нім різність статей тільки підкреслює одність єства» [Плужник, 1992, с. 129]. Біркін, своєю чергою, говорить про любовний союз, «в якому чоловік був би особистістю, і жінка була б особистістю, які б зумовлювали свободу одне одного, урівноважували б одне одного, як два полюси одного магніту, як два ангели чи два демони» // «where man had being and woman had being, two pure beings, each constituting the freedom of the other, balancing each other like two poles of one force, like two angels, or two demons» [Lawrence: Women in Love, p. 191]. Така позиція розходиться з поглядами інших персонажів, зокрема Орловця, Звірятина в Є. Плужника чи Кріча й Лерке в Д. Г. Лоуренса, яких захоплює фізичний бік любові-пристрасті. Не дивно, що саме на героях, у яких інтелектуальне і духовне гармонізуються з природним і тілесним, зупиняють свій вибір Ірина Завадська й Урсула Бренгуен.

Однак стосунки Володимира Сквирського та Руперта Біркіна з жінками також не набувають зрілості як найвищої форми любові (Е. Фромм). У цих персонажах спостережена певна непослідовність і суперечливість, розходження слів і вчинків, що характерно для рефлексивного типу любові, в основі якого – конфлікт віри і знань. Так, інженер, палко відстоюючи свободу особистості, ставить Ірину Едуардівну в ситуацію вибору між ним і творчістю. Пропозицію відмовитися від театру та відправитися за ним на Урал Сквирський обґрунтовує коротким – «там нема опери» [Плужник, 1992, с. 131], що наштовхує на різнотлумачення. З одного боку, таке рішення можна розцінювати як прояв владних амбіцій чоловіка, який не готовий ділити жінку зі сценою та публікою. З другого – як намір Сквирського повністю відмежуватися від міщанського середовища, до якого належала Завадська, і долучитися до формування нової пролетарської сім'ї. Утім, більш вірогідною видається версія розбудови інженером особистого щастя в єдності з Іншим, яка корелює зі світоглядно-філософськими візіями Сквирського. Образ

Уралу в такому прочитанні набуває символічної конотації, асоціюючись із природністю й органічністю, натомість «опера» – зі штучним і несправжнім буттям, яке віддаляє індивіда від його власної сутності.

Руперт, своєю чергою, взявши шлюб з Урсулою, остерігається обмежень, які накладають сімейні пута. Його бажання опинитися на безлюдному острові, *«де нема нічого, крім тварин і рослин»* // *«with only the creatures and the trees»* [Lawrence: *Women in Love*, p. 152], виказує екзистенційну тривогу чоловіка. Перед ним відкривається привабливість його самотності як свободи, яку він протиставляє щоденному буттю, однією з форм якого і є сімейний побут. З другого боку, Біркін відчуває гостру потребу в чоловічій дружбі, здатній компенсувати обмеженість гетерогенного союзу, а відтак надати йому завершеності й повноти. У стосунках чоловіка з чоловіком Д. Г. Лоуренс, суголосно з Платоном, бачить вищий, духовний союз, неможливий із жінкою (так, смерть полковника в його романі *«Коханець леді Чатерлей»* стає однією із найбільш трагічних подій в житті протагоніста Мелорза). На подібні думки натрапляємо й у В. Петрова-Домонтовича в його романі *«Доктор Серафікус»*, де Корвин, розповідаючи про духовну дружбу з Комахою – доктором Серафікусом, називає цей період своєї юності серафічним, тобто безплотним. Коли В. Петров-Домонтович лише натякає на одностатеві відносини, Руперт у Д. Г. Лоуренса говорить про них доволі відверто, наповнюючи свої спогади ностальгійними конотаціями. Така установка автора засвідчує його сумніви щодо можливостей реалізації індивіда в духовно-тілесному єднанні з особою протилежної статі. Це мав на увазі дослідник творчості англійського письменника Е. Біл, називаючи роман *«Закохані жінки»* книгою *«втечі від життя»*, перевероту і смерті [Цит. за: Антонова, 2011, с. 20]. Підтвердженням концепції Д. Г. Лоуренса є його розмисли, викладені в есе *«Психоаналіз і несвідоме»* (*«Psychoanalysis and the Unconscious»*), де він, зокрема, пише: *«Як не намагайся змінити сексуальну полярність статей, напрями струмів між*

чоловіком і жінкою, різниця між ними все одно залишається. Позірне взаєморозуміння в дружньому спілкуванні між чоловіком і жінкою – це ілюзія, яка, врешті-решт, руйнується» // «And though you reverse the sexual polarity, the flow between the sexes, still the difference is the same. The apparent mutual understanding, incompanionship between a man and a woman, is always an illusion, and always breaks down in the end» [Lawrence: 2004, p. 195–196].

Модель цілісної любові-еросу, репрезентована Д. Г. Лоуренсом у «Коханці леді Чатерлей» в історії стосунків Мелорза й Констанції, є радше утопічним проєктом, поданням бажаного за дійсне. Те, що закохані не бачать свого майбутнього в суспільному середовищі, засвідчує ескапічну позицію автора, притаманну письменникам міжвоєнної доби. У втечі від соціальної дійсності знаходять вихід і молоді люди в романах «Всі люди – вороги» («All Men are Enemies»), «Суций рай» («Very Heaven») Р. Олдінгтона, «Жовтий Кром» («Yellow Crome»), «Танок блазнів» («Antic Nau»), «Сліпий в Газі» («Eyeless in Gaza») О. Гакслі, «Місяць і мідяки» («The Moon and Sixpence») В. С. Моема, «Жменя праху» («A Handful of Dust»), «Занепад і руйнування» («Decline and Fall») І. Во та ін. Ознаки такої тенденції проступають і в романі Є. Плужника «Недуга» в образах Сквирського й Завадської.

Надмірна перевага раціонального чи чуттєвого в структурі особистості може набувати гротескних форм, зводячи любовні стосунки до абсурду. Показовим у цьому сенсі є образ Комахи в романі В. Петрова-Домонтовича «Доктор Серафікус». Цей типовий книжник-інтелектуал живе «в полоні абстракцій і схем» [Агеєва, 2006, с. 169], до яких потрапляють і еротичні почуття. Відчуженість від реального світу та зосередженість на самоаналізі позбавляють його емоційно-творчої здатності, у результаті чого кохання перетворюється на суцільну муку. Певна спорідненість із Комахою прочитується в образі Деніса Стоуна в романі «Жовтий Кром» О. Гакслі. Занурений у слова, молодий письменник, як і Комаха, не може подолати внутрішній страх, щоб освідчитися в коханні до

красуні Анни, тож залишається наодинці зі своїми думками й книжними фразами. У своїй інфантильності й наївності персонажі уподібнюються до Орфея, якого, зі слів С. К'єркегора, обдурили боги, бо він був «боязкий серцем, а не хоробрий, обдурили, тому що він був кіфадером» [К'єркегор, 2010, с. 23]. Ерос – це дія, прорив, сукупність проектів, за допомогою яких вдається реалізувати любовне почуття в життя, натомість безкінечні рефлексії, не підкріплені діями, його вбивають. Таким чином, розвінчуючи ідею раціонального, письменники акцентують на неавтентичності й абсурдності людського існування, не здатного вийти за власні межі та розпізнати себе в іншому.

Отже, у ході дослідження виявлено, що спільним аспектом аналізованих романів є зображення амбівалентності любові, яка означає долання відчуженості, водночас сама є полоном, створюючи обмеження та екзистенційні кризи. Останнє закорінене в кінечності цього почуття, його трагічності, що є передумовою екзистенційного пробудження персонажів, виходу на вищий рівень самоусвідомлення. Трансцендентна здатність любові в кожному випадку залежить від внутрішньої готовності індивіда подолати обмеженість буття, детермінованого об'єктивним світом. Спостережено, що для героїв із домінуванням раціонального начала (Орловець, Звірятин, Кріч) властива любов-пристрасть, позначена однобічністю й незрілістю стосунків, які приречені на поразку, натомість їхні антиподи (Сквирський, Біркін) прагнуть до цілісності любові-еросу в єдності тілесного й духовного.

#### **4.3. Екзистенціал «смерть» у світлі танатологічного досвіду персонажів як суб'єктивних / абстрактних мислителів у прозі М. Могилянського, В. Підмогильного, В. Вулф, В. С. Моема та ін.**

Смерть завжди перебувала в центрі уваги людства, адже без розуміння смерті неможливе розуміння життя. Звідси – особлива увага вчених і митців різних епох та напрямів до проблем людської кінечності. Недаремно саме зі смертю А. Шопенгауер пов'язує

виникнення філософського дискурсу. Мислитель підкреслює: «Навряд чи люди стали би філософствувати, якби не було смерті» [Шопенгауер, 1993, с. 477]. Попри те, що перші намагання осмислити смерть сягають сивої давнини, танатологія як наука виникла лише в другій половині ХІХ столітті в контексті природничих дисциплін. Раціональний підхід в основі таких досліджень виявив неспроможність пояснити таємницю тлінності життя суто біологічними категоріями. Стало зрозуміло, що питання смерті виходить за межі людської логіки, тому вимагає залучення гуманітаристики з її увагою до сфер ірраціонального. Поступово танатологія трансформується в міждисциплінарну галузь. Свій внесок у її розвиток здійснили представники психоаналізу (Е. Кюблер-Росс, А. Маслоу, Р. Мей, В. Франкл, З. Фройд, Е. Фромм, К. Г. Юнг), історіософії (Ф. Ар'єс, М. Вовель, А. Гагарін), культурології (А. Демичев, Гарт Ніббріг, Л. Левченко), соціології (Дж. Райлі, Е. Дюркгайм, Т. Денисова, В. Козачинська, В. Куценко, М. Шенкао), літературознавства (В. Казак, В. Кіссель, Р. Красильников, Ю. Лотман, М. Нестелєєв, П. Новикова, О. Ганзен-Леве) та інших гуманітарних наук.

У некласичній філософії стає відчутною тенденція до рефлексивного осмислення смерті як феномену людського буття. До такого її розуміння вдавалися ще античні мислителі Піфагор, Сократ, Платон, Епікур, Цицерон, Сенека та ін. Пізніше – Августин Блаженний, М. Лютер, М. Монтень, Б. Паскаль, І. Кант, Г. Сковорода, Г. Гегель та ін. Однак уперше ідея смерті як смислотвірного конструкта особистості виразно зазвучала в теоретичних напрацюваннях С. К'єркегора, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше. Саме ніцшеанська ідея «смерті Бога», зазначає П. Новикова, стала вихідною тезою екзистенціалізму, «у якій смерть постає як самоочевидна абсолютна реальність будь-яких людських починань» [Новикова, 2005]. Це увиразнено у працях М. де Унамуно, М. Бердяєва, М. Гайдеггера, К. Ясперса, О. Больнова, Г. Марселя, Ж.-П. Сартра, А. Камю та ін. Найбільша цінність смерті,

з погляду філософії існування, полягає в тому, що вона змушує людину замислитися над змістом власного життя, а, отже, повернутися обличчям до власної екзистенції. О. Больнов підкреслює: «Смерть для екзистенцфілософії повинна була, відповідно до внутрішньої необхідності, посісти в розумінні людини центральне місце як виняткова обставина, яка зумовлює напруженість особистого буття в його остаточній нестерпності» [Больнов: Философия экзистенциализма]. Таким чином, предметом філософії буття є не факт смерті (смертності загалом), а переживання «мого унікального кінця» [Куценко, 2013, с. 36].

Танатологічний дискурс, актуалізований у теоретичному доробку екзистенціалістів, склав основу модерністської парадигми, у центрі якої – онтологічний конфлікт індивіда і ворожого йому світу. Загострення цього протистояння перед лицем смерті – предмет художнього осмислення в літературі міжвоєнних десятиліть. Яскравим виявом індивідуального підходу до висвітлення теми смерті стали різножанрові твори письменників різних національних літератур – Е. Гемінгвея, Г. Гессе, Ф. Кафки, Р. Музіля, Ю. О'Ніла, Ф.-С. Фіцджеральда В. Фолкнера, Е.-М. Ремарка, Р.-М. Рільке, Й. Рота, Дж. Стейнбека, С. Цвайга та ін. Українське та британське письменство цього періоду пронизане танатологічними мотивами, у яких знаходить вираження трагічна концепція повоєнної дійсності. Це твори українських прозаїків Б. Антоненка-Давидовича, Д. Бузька, Г. Михайличенка, М. Могилянського, В. Петрова-Домонтовича, В. Підмогильного, О. Слісаренка, О. Турянського, М. Хвильового, Г. Шкурупія, Ю. Яновського, британських авторів В. Вулф, О. Гакслі, Дж. Джойса, Т.-С. Еліота, Д. Г. Лоуренса, Дж. Конрада, В. С. Моема, Р. Олдінгтона, Ф. М. Форда та ін. У їхній прозі смерть постає феноменом суб'єктивної свідомості персонажів – виразників авторського розуміння світу і себе у світі. Відтак концепт смерті набуває значення антропологічного коду, у якому розкриваються індивідуальні та універсальні риси людської екзистенції, що, своєю чергою, засвідчує значимість цього концепту в ідейно-смісловій

структурі творів, а отже – спонукає до його поглибленого і всебічного вивчення.

В українському літературознавстві кінця ХХ – початку ХХІ ст. проблема смерті знайшла різноаспектне висвітлення у працях В. Даниленка, Є. Іщенка, Г. Кудрі, Є. Лепьохіна, М. Нестелеєва, І. Нечиталюк, Н. Панової, І. Томбулатової, О. Харлан, Г. Хоменко, І. Цюп'як та ін. Специфіку художнього втілення танатологічних мотивів у творах англійських письменників аналізували С. Бенефіл, О. Галактіонова, С. Гаррет, М. Мур, Н. Петрова, М. Рагачевська, Л. Руотоло, Г. Сторл, А. Фрідман та ін. Проте компаративної студії, присвяченої дослідженню української та британської художньої інтерпретації смерті в літературі міжвоєнтя, немає. Відтак запропонований у цьому підрозділі матеріал є актуальним з огляду на важливість порівняльного аналізу типологічного осмислення смерті екзистенціалом людського буття. Об'єктами дослідження стали тексти В. Підмогильного, М. Могілянського, В. С. Моема, В. Вулф та ін. У науково-дослідницькому фокусі – рефлексії їхніх персонажів як суб'єктивних мислителів, які транлюють авторські світоглядно-філософські інтенції. Увагу зосереджено на концептах «суб'єктивний мислитель», «абстрактний мислитель», «власна смерть», «смерть іншого», «вина», «вибір», «відповідальність» тощо. Теоретико-методологічною основою дослідження є праці С. К'єркегора (2005; 2010; 2011), М. Бердяєва (1995), М. Гайдеггера (1993; 2003), К. Ясперса (2012), Ж.-П. Сартра (2001), А. Камю (1995) та ін., у яких, попри розбіжності трактування, смерть визначається базовим екзистенціалом людського буття.

У теологічній концепції С. К'єркегора феномен смерті невіддільний від духовності як звільнення. Усвідомлення людиною власної кінечності мислитель називає «хворобою до смерті» [К'єркегор, 2010, с. 287–299], маючи на увазі стан духовного страждання. Головним симптомом цієї хвороби є відчай, зумовлений визнанням поразки, марноти власного життя. Долання відчаю можливе лише в акті віри, духовному зціленні «Я». Покладаючись на

волю Бога, індивід здобуває перемогу, звільняється від страху перед смертю. Таким чином, смерть, породжуючи відчай, набуває аксіологічної сутності. Але водночас і породжує процес спокути, спасіння у праведності, що веде до якісного оновлення особи, її переходу в іншу інтенсивність життя.

І для М. Гайдеггера, і для К. Ясперса смерть – це передусім шлях до осягнення себе і світу. М. Гайдеггер ставить її в центр інтерпретації реальності. У його розумінні смерть є частиною цілісності тут-буття (Dasein) як буття-до-смерті, яке лежить у площині часовості. Лише час, на його думку, відкриває смисл буття, межею якого є смерть. Буття-до-смерті позначене модусом автентичного існування, де відбувається розімкнення буття, що запитує і шукає. Ніщо, яке виходить із потаємності, розкриває можливості власного буття як ще не завершеного проєкту. Тому смерть, згідно з М. Гайдеггером, «вимагає осмислення як найбільш своя, безвідносна, необхідна, вірна можливість» [Хайдеггер, 2003, с. 284]. Індивід, наснажений думкою про власну тлінність, ставиться до життя як до унікального шансу відбутися тут і тепер, глибше усвідомлюючи відповідальність за кожен мить життя. У такому прочитанні смерть виступає «каталізатором людської суб'єктивності» [Куценко, 2013, с. 36], засвідчуючи автентичність людського буття. Для несправжнього існування притаманне ухиляння від смерті, сприйняття її чимось далеким і нереальним, що є проявом нерозуміння світу, віддалення від власної суб'єктності та уподібнення до позбавлених мислення речей.

На відміну від М. Гайдеггера, К. Ясперс наголошує на трансцендентному аспекті людського існування, яке виходить за межі суто фізичної сутності в часі й просторі шляхом осмислення безкінечного. Смерть для вченого – це складник людської екзистенції як такої, що усвідомлює свою кінецьність і приймає неминучість смерті. Якщо у вимірі гайдеггерівського тут-буття як частини світу смерть означає кінець буття, то екзистенція, за К. Ясперсом, не належить до об'єктивної дійсності, не підлягає її правилам, а є



вічною. Підкреслимо, що безсмертність інтерпретується вченим у метафізичному ключі – як спосіб буття. Саме в трансцендентності – вічність екзистенції, можливість реалізувати себе тут і тепер.

К. Ясперс розрізняє два аспекти смерті: як об'єктивного чинника екзистенції і як межової ситуації, або події смерті і екзистенції смерті. Перша означає біологічну смерть інших як факт повсякденності, що не впливає на спосіб буття індивіда. Безпосередня зустріч зі своєю смертю чи смертю близької людини є передумовою межової ситуації для відкриття екзистенції. Якщо реакція на факт смерті в усіх випадках незмінна, то ставлення до смерті – межової ситуації – у кожній конкретній ситуації різне, залежить від індивідуального осмислення факту смерті, яке «мінється упродовж життя з кожним стрибком нового віднайдення». Оскільки смерть, як висновує К. Ясперс, «мінється разом зі мною», вона є такою, «яким у цей момент є я сам як екзистенція» [Ясперс, 2012а, с. 178–179]. Філософ у такий спосіб акцентує на історичній зумовленості індивідуальної екзистенції смерті, на відміну від М. Гайдеггера, для якого основу історичності складає кінечність тут-буття, замкнена в межах власної темпоральності. При цьому і К. Ясперс, і М. Гайдеггер трактують смерть фундаментальною частиною життя, позитивним феноменом, наділеним високим онтологічним статусом.

Для французьких філософів Ж.-П. Сартра й А. Камю смерть є абсурдом, пов'язаним не з модусом майбутнього, як у М. Гайдеггера чи К. Ясперса, а минулого. Тому не стосується людських проєктів, «ніколи не є тим, що надає значення життю; навпаки, смерть – це те, що в принципі відбирає в життя всяке значення» [Сартр, 2001, с. 733]. «Абсурдний характер» смерті, за Ж.-П. Сартром, полягає «у відчуженні мого буття – можливості, що вже не є моєю можливістю, а можливістю іншого. Вона не залежить від нашої волі, позбавляє вибору, замикає самість у бутті-для-інших – для смерті немає жодного місця в бутті, що є для-себе» [Сартр, 2001, с. 734]. Розглядаючи смерть у площині дорефлексивного мислення, філософ зараховує її до зовнішньої і фактичної межі «моєї суб'єктивності»

[Сартр, 2001, с. 734]. У бутті-для-себе не може бути місця для своєї смерті, вона стає такою лише тоді, «коли я ставлю себе в перспективі суб'єктивності» [Сартр, 2001, с. 727]. Відповідно, наголошує Ж.-П. Сартр, «не смерть надає моєму для-себе самості, вона не існує в суб'єктивності як можливість», а навпаки, «смерть – це перемога буття-в-собі над буттям для-себе; з нею приходить кінець людській суб'єктивності» [Сартр, 2001, с. 734]. Розуміння смерті власною можливістю, із цього погляду, є проявом несправжнього, тобто ілюзорного буття, яке виключає свободу вибору себе. Водночас, на думку Ж.-П. Сартра, ігнорування факту смерті теж неприпустиме, оскільки перешкоджає розкриттю людського буття. Смерть як об'єкт мислення вільної свідомості, межі якої визначаються нею самою, звільняється від нав'язаних їй атрибутів. Цей процес уподібнюється до «відмови або втечі, яка завжди лишається можливою, всупереч самій собі, є вільним прийняттям того, від чого тікають» [Сартр, 2001, с. 722]. Смерть – це неминучий зворотний бік кожного проєкту індивіда як вільного смертного, а не вільного, щоб умерти. Таким чином, осмислення смерті для Ж.-П. Сартра означає її подолання через витіснення за межі свідомості, бо «лише моя свобода може обмежити мою свободу» [Сартр, 2001, с. 714]. Так феномен смерті втрачає своє місце в реальній дійсності, переноситься в площину минулого, відкриваючи потенційні можливості людини, «яка існує лише настільки, наскільки сама себе здійснює» [Сартр, 2001, с. 330].

Натомість А. Камю ставить смерть у центр свідомості, розглядаючи невіддільно і від абсурду, і від бунту як базових критеріїв людської свободи. Власну концепцію філософ формує в контексті переосмислення ніцшеанського нігілізму, тривоги С. К'єркегора, нудоти Ж.-П. Сартра тощо. Абсурд у розумінні А. Камю – це вибір, народжений із сумніву, «це гранична напруга, яка підтримується всіма його [індивіда – І. Д.] силами в абсолютній самотності» [Камю, 1990а, с. 54]. Вона штовхає людину на пошуки, виводячи її зі стану застигlosti. Проживаючи абсурд, людина набуває ясності мислення, з яким приходить усвідомлення смерті єдиною

реальністю, кінцем гри. Занурення в реальність «без надії» означає звільнення від «короткозорості закоханого», від самообману та ілюзій, «що зникають перед обличчям смерті». Так, переконаний А. Камю, народжується бунт – впевненість і рішучість, у яких «відновлюється велич існування» [Камю, 1990а, с. 53]. Бунтуючи проти смерті, індивід бунтує проти абсурду, проти власної природи, а мужність жити у приреченому світі означає свободу, яка полягає в постійній боротьбі за себе «тут і тепер».

Характерне для екзистенціалістських концепцій розуміння смерті як власної кінечності, «смерті в житті», є предметом художнього переосмислення в обраних для аналізу творах українських та англійських письменників міжвоєнної доби. Дослідження проблеми смерті як екзистенційного феномену потребує розгляду екзистенціалістських характеристик стану персонажів у момент переживання ними смерті. Це вина, страх, жах, нудьга, тривога, самотність тощо. Вони є текстовими репрезентантами, у яких експлікується танатологічний досвід митців. Суб'єктами переживання смерті є насамперед персонажі, наділені філософським мисленням, у роздумах яких реалізується туга за повнотою життя, за гармонією, недосяжними в об'єктивному світі. Усвідомлення власної кінечності – важливий чинник їхнього становлення як особистостей, яким відкривається увесь трагізм пронизаного смертю людського буття, бо лише для особистості, згідно з висновками М. Бердяєва, «смерть трагічна [...] для всього безособистісного цієї трагедії не існує» [Бердяєв, 1995, с. 32]. Мова йде передусім про рівень мислення індивіда. Саме цей критерій безпосередньо пов'язаний з тим, наскільки людина «глибоко здійснює рефлексію над смертю» [Слепокуров, 2016, с. 183].

С. К'єркегор оперує поняттям «суб'єктивний мислитель». У його тлумаченні це «одночасно існуючий індивід і мислитель», тобто особа, яка не абстрагується від існування, а шляхом його осмислення залишається в ньому [К'єркегор, 2005, с. 380]. Важливим критерієм приналежності чи неприналежності до означеного типу є ставлення

людини до власної кінечності. У цьому підрозділі нашого дослідження проблема екзистенції персонажів як суб'єктивних мислителів розглядатиметься саме у площині оприявлення в індивідуальній свідомості феноменів «власна смерть» і «смерть іншого», «смерть-для-себе» і «смерть-для-іншого».

У повісті В. Підмогильного «Остап Шаптала» усвідомлення головним персонажем абсурдності світу настає в результаті переживання смерті рідної сестри. Втрата Олюсі, в архетипі якої вгадуються риси Аніми, означає для нього втрату самої, що призводить до переоцінки ним власного буття у світі. Цікаво, що на подібну ситуацію натрапляємо в п'єсі А. Камю «Калігула» («Caligula», 1944), де смерть Друзілли, сестри й коханої римського імператора Калігули, стає межовою ситуацією, коли героєві відкривається тотальна абсурдність буття. Те саме відбувається з Остапом В. Підмогильного, у свідомості якого власне життя і навколишня дійсність раптом постають у всій нікчемності й безглуздості. Особливо це увиразнюється в сцені Великодньої заутрені: метушня натовпу прочан дисонує з Остаповим станом, у якому відчай, смуток, страх поєднуються з почуттям провини перед сестрою за власне життя. Великдень як символ просвітлення й відродження набуває в тексті протилежної конотації і в такий спосіб употужнює абсурдність ситуації. Описуючи обряд освячення, автор акцентує на маркерах похмурості, темноти й сірості. Такими ж кольорами забарвлюється і свідомість Остапа: сіра й вогка церква, напівосвітлені ікони, запалені свічки утворили «полохливе коло», від дзвонів повітря зробилось *«важким і маснуватим»*, люди сунулись *«чорною хвилею»* тощо.

Сцена відчаю в декораціях головного християнського свята сприймається «перевернутою» ремінісценцією відомої сцени трагедії Й.-В. Гете «Фауст» («Faust. Eine Tragödie»), де великодні дзвони стають вісниками життя, відвертаючи Фауста від самогубства. І тоді вчений іде до людей, простота й наївність яких надихає його на подальші пошуки. Але в абсурдному світі все по-іншому: чужий і

байдужий, він не залишає жодної надії на підтримку. Опиняючись сам на сам із порожнечою світу, індивід змушений покладатися лише на себе. Самотність – логічний висновок абсурдного буття.

Для Остапа Шаптали, пригніченого боргом перед сестрою, самотність стає єдиним порятунком і розрадою: *«Шаптала відчув свою самотність, і свідомість її залила йому душу теплом»* [Підмогильний, 1991, с. 110], *«Почуття самотності, як кішечка, прийшло до нього, почало ластитись та зогрівати тіло»* [Підмогильний, 1991, с. 122]. Усвідомлення персонажем власної покинутості знаменує просвітлення як нове народження, де немає страху смерті. Холодна й безглузда, смерть у свідомості хлопця набуває обрисів бажаної і необхідної, символічно асоціюючись із першим подихом, від якого в нього *«задзвеніло серце та враз все тіло налялось снагою та затріпотіло»* [Підмогильний, 1991, с. 123]. Смерть Олюсі відтепер стає його смертю-мрією, скарбом душі, маніфестуючи перемогу духовного над матеріальним, духу над плоттю. Зовнішній світ вабить Остапа настільки, наскільки в ньому проглядається блаженство потойбічного. Він уявляє себе вічним блукальцем, який наснажується виною невиплаченого боргу.

Останнє орієнтує на тлумачення К. Ясперсом вини, яка апелює до совісті. Якщо смерть і страждання як межові ситуації, на думку філософа, існують без участі індивідуального «Я», то боротьба й вина є тоді пограничними, коли «я викликаю їх своїм сприянням; я активно створюю їх» [Ясперс, 2012а, с. 236]. Крізь призму ясперівського висновку про діяльність, яка витікає із совісті, поведінка персонажа повісті В. Підмогильного сприймається екзистенційною ситуацією. Оскільки совість, стверджує К. Ясперс, не долає провини, а «як певний не порядок, який перебуває в явищі буття, є вічно неспокійним жалом совісті» [Ясперс, 2012а, с. 276], то ухиляння від нього веде до породження нової вини або самознищення. Настирливі намагання Остапа пожертвувати собою заради інших, зокрема Ласі, є його спробою загладити вину перед Олюсею, символічно – пом'якшити біль від «жала». При цьому

очевидна ілюзорність намірів персонажа, який, наділяючи іншу жінку рисами сестри, існує у світі псевдопонять. Тілесні домагання дівчини повертають Остапа до справжнього життя, яке відкривається у всій своїй потворності, руйнуючи витворений уявою образ померлої. Усвідомлення неможливості очиститися та набути себе нового призводять до самоізоляції героя, відмови і від себе, і від Інших. Така позиція рівнозначна самознищенню, вмиранню заживо, свідченням чого є втрата Остапом суб'єктності. Він перетворюється на в'язня – слухняного виконавця волі Інших, зокрема баби Одарки, яка є прикладом деперсоналізованої сутності. Як екзистенційний герой Остап виявляє абсурд, але не готовий до бунту й боротьби, тому його життя уподібнюється до «вмирання заживо» [Ясперс, 2012а, с. 275], що говорить про незрілість позбавленого рішучості чоловіка.

У світлі к'єркегорівського розуміння суб'єктивного мислителя Остап нагадує зосередженого на собі містика. У праці «Або – Або» («Enten-Eller», 1843), говорячи про віддаленість такого індивіда від життя, С. К'єркегор наголошує: «Помилка містика в тому, що він у цьому виборі не стає конкретним для самого себе, як і для Бога; він вибирає самого себе абстрактно, а це означає, що йому бракує проникливості». Прирікаючи себе на ізоляцію, містик не перебуває «в єдиній і абсолютній непереривності з дійсністю, якій належить» [К'єркегор, 2011, с. 723–724]. А це означає несвободу, адже єдиним способом зрозуміти Бога, за С. К'єркегором, – це уміти «присвоювати собі у свободі все, що трапляється, – все радісне, як і сумне» [К'єркегор, 2011, с. 726]. У повісті В. Підмогильного спостережено певну схематизацію духовного сходження героя з використанням елементів іронічності, на що, зокрема, звертає увагу у своєму дослідженні М. Нестелеєв [Нестелеєв, 2013, с. 204]. Погоджуємося також із думкою Ю. Коваліва, який вбачає в персонажах твору репрезентацію авторських інтенцій зобразити «дегуманізовану цивілізацію з утраченими комунікативними полями, що заповнювалися “порожніми знаками”» [Ковалів, 2017, с. 299]. Ідеться про загострене розуміння абсурду утилітарної дійсності з її

нівелюванням людської самоцінності й неповторності. Звідси відчуженість і самотність Остапа Шаптали, бажання смерті якого є єдиним способом зберегти власну ідентичність.

Цікавим є зіставлення персонажа В. Підмогильного з героїнею роману В. С. Моема «Розмальована вуаль» («The Painted Veil», 1925) Кітті, яка, опинившись у ситуації закинутості, на відміну від Остапа, прагне вийти за межі власного «Я» через осягнення себе в Іншому. Кітті постає в певному сенсі антиподом до типу суб'єктивного мислителя, яким видається Остап Шаптала. Вона амбітна й духовно обмежена жінка, зосереджена на задоволенні матеріальних потреб. Почуваючи відразу до власного чоловіка, бактеріолога Волтера, Кітті знаходить втіху в обіймах примітивного й посереднього красеня Чарля, який бачить у ній передусім привабливу іграшку. Тривіальна ситуація подружньої зради є сюжетним підґрунтям для актуалізації процесу сходження від падіння до прозріння та внутрішнього переродження героїні, поворотним моментом у якому, як і в повісті В. Підмогильного, є усвідомлення власної вини за смерть Іншого. Відповідною постає побудова твору як руху знизу вгору, від плоті до духу. У В. С. Моема цей рух оприявлено в опозиційних топосах – Англії, пройнятої лицемірством, зрадами, підступом, та охопленого холерою китайського містечка, де панує смерть, увиразнюючи всю нікчемність людських пристрастей. Як і Остап, який знаходиться поміж селом і містом, Кітті опиняється на пограниччі європейського і азійського, західного і східного світів, позначених протилежними аксіологічними маркерами.

Втрата власного простору призводить до дуалістичного роздвоєння героїні, у свідомості якої минуле раптом постає в усій ілюзорності, а майбутнє лякає своєю невідомістю. Якщо в повісті В. Підмогильного цей аспект увиразнено в сцені Великодня, то в романі В. С. Моема – у вранішніх видивах Кітті, що відкриваються їй з висоти будиночка Мей-тан-фу: чарівний палац, який жінка розгледіла крізь гущу світанкового туману, насправді виявляється масивною міською стіною, за якою *«лежало місто в смертельних*

*обіймах моровиці»* [Моем, 2016, с. 88] // «lay the city in the dread grip of the pestilence» [Maughm, 1934, p. 110]. Прикметно, що в обох творах ці сцени відбуваються на світанку, у символічний час можливого духовного пробудження персонажів, їхнього просвітлення в екзистенції. Контраст між видінням і реальністю – це експлікація ілюзорної сутності героїв, які, немов зачаровані, жили під покровом розмальованої вуалі, не замислюючись про смерть. Не дивно, що в перші дні перебування Кітті в китайському містечку, сприймаючи смерть зі слів інших, вона ставиться до неї як до факту. Тому страх, який охоплює жінку при одній думці про холеру, має виразні ознаки егоїстичної боязні за власне життя, про яку пише М. Гайдеггер, розрізняючи боязнь і жах: «Жах в корені відрізняється від боязні. Ми боїмося завжди того чи того конкретного суцього, яке нам у тому чи тому певному сенсі загрожує. Страх перед чимось стосується завжди теж якихось певних речей. Оскільки боязні й страху притаманна ця окресленість причини і предмета, боязливий і полохливий міцно пов'язані з речами, серед яких перебувають. У прагненні врятуватися від чогось – від ось цього – вони губляться і щодо іншого, тобто в цілому “втрачають голову”» [Хайдеггер, 1993, с. 20–21].

Ізоляція Кітті, її віддаленість від осередку епідемії означає відвернення від смерті, тобто перебування в стані забуття. Зачумленою, отже, виявляється її свідомість, позбавлена досвіду смерті, без якого неможливо досягнути ясності мислення, тобто «подолати все низьке в собі» [Камю, 1990а, с. 22]. Натомість наближення до смерті означає просвітлення, у якому відкривається здатність, за визначенням А. Камю, «розрізнити справжнє від брехливого» [Камю, 1990а, с. 31]. Показовою в цьому сенсі є сцена з мертвим жебраком, вигляд якого викликає в Кітті відчуття, наближене до екзистенційного страху. Замість того, щоб відвести погляд, вона стояла й дивилася, що можна розцінювати першим кроком до внутрішнього «бажання ясності» [Камю, 1990а, с. 32]. Ридання, які притлумлюють Кітті в цей момент, – це експлікація усвідомлення героїнею трагічної приреченості людського життя та



осягнення власного буття-до-смерті. На такому тлі, як підкреслює О. Больнов, «застигає і тьмяніє будь-яке строкате й барвисте життя» [Больнов: Философия экзистенциализма, с. 48]. Тож наступний крок, на який зважується Кітті, – відвідати монастир – засвідчує її рух «вгору».

Візит у духовний храм як акт ініціації знаменує початок входження героїні в нову стадію розвитку, що супроводжується, згідно з С. К'єркегором, втратою блаженства «невідання невинності» [К'єркегор, 2010, с. 161]. У рефлексіях жінки все частіше проступають елементи філософсько-екзистенційного розуміння смерті як головної події людського буття, у порівнянні з якою все інше здається дріб'язком. Це усвідомлення демонструють роздуми Кітті, породжені спогляданням річки, повільний, але неухильний плін якої асоціюється із самим життям, де люди – це краплі води, що пливуть «безіменним потоком уперед, до моря» [Моем, 2016, с. 137] // «a nameless flood, to the sea» [Maughm, 1934, p. 172]. Знаковим у цьому контексті є символ моря, у якому генерується ідея вічності, виходу за межі тут і тепер. Героїня сприймає смерть не як небуття, а як кінець життя. Це перегукується з концепцією К. Ясперса, який пов'язує смерть із трансценденційним аспектом самості як потенційним стрибком від своєї кінечності: «Незбагненне, але все-таки усвідомлюване нею безкінечне дозволяє людині вийти за межі її кінечності завдяки тому, що вона її розуміє» [Ясперс, 1991, с. 450].

Досягнення вищого рівня розвитку душі стає можливим для Кітті завдяки комунікативному досвіду з Іншими, власне зі смиренністю і мужністю в боротьбі зі смертю черниць. Саме вони відкривають перед жінкою справжнього Волтера – людини й лікаря, про дивовижні риси якого вона навіть не здогадувалася. Зворушена добротою й великодушністю чоловіка, Кітті усвідомлює нікчемність себе попередньої – ніби «*все життя прожила біля качинового ставка й раптом побачила море*» [Моем, 2016, с. 139] // «lived all his life by a duck-pond and suddenly is shown the sea» [Maughm, 1934, p. 176]. Сором, який вона переживає, – це голос совісті, що спонукує до

рішучих дій. Жертовне служіння Кітті в монастирі, подібно до Остапового піклування про Ласю, сприймається актом волевиявлення, зініційованим бажанням спокутувати гріх «невідання» та повернути довіру ображеного чоловіка. Досвід щоденної смерті й піклування, набутий у Божому храмі, дає Кітті надію на долання стіни відчуження між нею і Волтером, а відтак розбудову стосунків на основі взаємної довіри й поваги. Саме тому на запитання Волтера про батька дитини, яку вона носить під серцем, Кітті після певних вагань чесно відповідає «Не знаю», не усвідомлюючи, однак, глибини його пристрасті, що не допускає жодної альтернативи. Невідповідність її уявлень із Волтеровими прихованими бажаннями лише поглиблює внутрішню ізоляцію чоловіка.

Раптова смерть Волтера, яку можна вважати прихованим самогубством, унеможливорює спокутування жінкою власної провини. Момент істини актуалізується в сцені її каяття перед вмираючим. Кітті не лише усвідомила, а й засвоїла уроки вини. Проявом екзистенції як зрілості є її намагання домогтися примирення Волтера із собою, щоб таким чином полегшити його відхід у потойбіччя. Подібно до Шаптали, який рятує від самогубства Ласю, даруючи їй нове життя, Кітті прагне врятувати душу Волтера, звільнюючи її від тягара отруйної образи й ненависті. Такі інтенції героїні є проявом осягнення себе в Іншому, що стає можливим завдяки досвіду смерті, бо смерть – це передусім проєкція свідомості індивіда, вона є такою, «якою є моя екзистенція в цей момент» [Ясперс, 2012а, с. 179]. Справжнім потрясінням для Кітті стають сльози Волтера, викликані словом «Любий» («Darling»), яким вона вперше його називає, не вкладаючи ніякого інтимного змісту в це слово. Переконана в його ненависті, Кітті й не здогадувалась про істинні почуття Волтера. Лише тепер їй відкривається його внутрішня сутність як чоловіка, спраглої жіночої любові, а вже потім милосердя. Причина його смерті – не наука, як усі вважали, а розбите серце. Сльози на запалих

щоках Вольтера символізують і біль нереалізованого кохання, і каяття з приводу власної одержимості помстою.

Перед Кітті, яка залишається наодинці зі своїм сумлінням, відкривається абсолютна порожнеча самотності й водночас свободи бути собою. У надрах власної покинутості народжується інша людина, для якої світ набуває якісно нових вартостей, конкретизуючись у єдності етичного та естетичного. Найбільша краса для Кітті тепер *«у гарно прожитому житті»* [Моем, 2016, с. 178] // *«is the beauty which now and then men create of the chaos»* [Maughm, 1934, p. 227]. Порівняння життя з досконалим витвором мистецтва виказує в ній суб'єктивного мислителя, як його розумів С. К'єркегор. Зі слів філософа, *«суб'єктивний мислитель – це зовсім не учений, а митець. Існувати – це мистецтво»* [К'єркегор, 2005, с. 380].

Показовою є сцена повернення Кітті в Гонконг. Уже знайомі ландшафти сприймаються нею в цілковито іншому світлі. Це засвідчує, що Кітті по-новому відкриває для себе простір шляхом його екзистенційного проживання, бо простори, як висновує М. Гайдеггер, *«відкриваються через те, що людина починає у них проживати»* [Гайдеггер, 1998]. Кожен із пейзажів, на тлі яких розгортаються рефлексії жінки, вона бачила *«наче здвоєним, скругленим, як у стереоскопі, бо все, що вона бачила, додавалося до її спогадів про те, що вона бачила лише кілька коротких тижнів перед тим, коли їхала тією ж самою дорогою, тільки у зворотному напрямку»* [Моем, 2016, с. 186]; *«as it were in duplicate, rounded as though in a stereoscope, with an added significance because to everything she saw was added the recollection of what she had seen when but a few short weeks before she had taken the same journey in the contrary direction»* [Maughm, 1934, p. 239].

Подорож Кітті річкою можна розглядати як шлях до себе через духовне очищення й оновлення, а відтак набуття гармонії на новій основі в єдності тіла і душі, естетичного і етичного. Водночас у символі річки як плину життя генерується ідея вічного повернення, коли прожите ввижається сном чи театральною виставою, де кожен

грає відведену йому роль. Смерть у такій проєкції – це своєрідне народження. На відміну від Остапа, який знаходить примирення у спогляданні, Кітті прагне повноти життя в гармонії зі світом. Сповідувана Воддінгтоном філософія Дао, відгомін якої відчутний і в повісті В. Підмогильного [Див.: Нестелеєв, 2013, с. 201], – це шлях у нікуди, тому вона його відкидає. Їй імponує дорога черниць, які у своїй християнській смиренності демонструють душевну рівновагу в освяченій Богом діяльності. Із цих позицій усі негаразди, які довелося пережити Кітті, і передусім смерть Волтера, розцінюється нею важливим досвідом набуття себе нової в духовному поступі. Результатом внутрішнього очищення жінки є її возз'єднання з батьком, що зумовлено, за висновками К. Седової, «почуттям провини перед Волтером» [Седова, 2012, с. 331]. Це відрізняє її від Остапа Шаптали, який, занурюючись у себе, зрікається родичів. Статус бездомності вказує на незрілість персонажа, який і надалі шукає власного простору. Разом із тим, у намірах Кітті вирушити з батьком на Багами прочитується мотив втечі, оприявлений і в повісті В. Підмогильного. Однак, якщо в українського автора гармонія внутрішнього «Я» Остапа протиставлена абсурду бездуховної дійсності, то в романі В. С. Моема зрілість героїні увиразнюється в парадигматичній площині дихотомій Схід/Захід, природа/цивілізація, позначених опозиційною семантикою профанного і сакрального, Чужого і Свого. Завдяки набутому в охопленому холерою Китаї досвіду смерті, Кітті відкривається вся велич древніх цивілізацій як сакральних топосів. На їхньому тлі західні вартості, уособленням яких є Англія і Лондон, виявляють свою потворність і вульгарність. Тому світський ландшафт британської столиці, до вищого світу якого ще зовсім недавно так хотіла належати Кітті, тепер «нічого не значить», є місцем, де «нічим дихати» [Моем, 2016, с. 219] // «means nothing to me any more. I couldn't breathe here» [Maughm, 1934, p. 239]. Натомість Схід постає ідилічним хронотопом. В обох творах смислове наповнення мотиву втечі вказує на розчарування героїв у навколишній дійсності та пошуки ними тих світів, де їхнє внутрішнє

«Я» зможе отримати свободу для самореалізації. Отож, Остапове усамітнення, як і мандри Кітті, «пов'язані з відчуттям потреби інтроєктного очищення» [Солецький, 2018, с. 149], що є виявом пошуку себе, власного шляху.

Цікавим у контексті аналізованої проблеми є образ Волтера. Якщо Кітті втілює екзистенційну ідею смерті як свободи вибору себе, то Волтер – ухиляння від смерті, яке є наслідком страху перед відповідальністю. Його лікарська практика є прикладом падіння в щоденне існування, розчинення у світі речей, які допомагають зняти напругу, забутися. Іntenції героя позбавлені ціннісних мотивацій, спрямованих на «буття-для-іншого», тому його протиборство з холерою – це радше форма втечі від себе, де сублимується потяг до смерті, викликаний відчаєм від усвідомлення власної слабкості. Це відчай, коли, за С. К'єркегором, не бажають бути собою, відмовляючись від власного «Я». Учений називає таких людей герметиками, а їхнє мовчання – тупцюванням на місці [К'єркегор, 2010, с. 341]. Воно і створює найбільший ризик самогубства як наслідку переваги тимчасового над вічним, що засвідчує обмеженість індивіда, неусвідомлення ним власних можливостей. Як мотив «Розмальованої вуалі» це оприявнюється в історії Волтера: у психоаналітичному дискурсі його поведінка імплікує бажання смерті іншого, яке «трансформується в агресію проти власної особистості» [Нестелєєв, 2013, с. 10]. Наведену тезу ілюструють слова «*A om той нес помер*» [Моем, 2016, с. 173] // «*The dog it was that died*» [Maughm, 1934, p. 221] з «Елегії на смерть скаженого пса» («*An Elegy on the Death of a Dad Dog*», 1766) О. Голдсмита, які Волтер ледь чуто промовляє в останні миті життя. Його власні наміри покарати зрадливу Кітті перед обличчям смерті усвідомлюються як шаленство. Подібно до хворого собаки, який, вкусивши людину, гине, Волтер стає жертвою власної озлобленості. На цьому тлі його боротьба з холерою втрачає пафос стоїчного долання смерті як екзистенції, бо у її виборі, за С. К'єркегором, не так важливим є сам вибір, «скільки

енергія, серйозність і пафос, з якими людина вибирає» [Кьєркегор, 2011, с. 642].

Модус несправжності, що характеризує тут-буття Волтера, увиразнюється в зіставленні з Ріє – протагоністом роману А. Камю «Чума» («La Peste»). Головна риса персонажа французького екзистенціаліста – це ясність розуму й чесність. Його самовіддана боротьба з епідемією чуми символізує боротьбу зі світовим злом як «зачумленістю», тобто вузькістю мислення. Із цих позицій лікарська чесність Волтера викликає певний сумнів, оскільки ризик, на який він іде, не наснажений усвідомленням морального вибору. У його основі – пристрасть, яка не виходить за рамки тут і тепер. Маємо приклад зречення, в якому немає долання смерті шляхом її осмислення. А. Камю розрізняє самогубство як «добровільний вихід із життя» і «смерть без зречення» [Камю, 1990а, с. 53]. Остання є актом свідомості й бунту. Із таких позицій Волтер – це самогубець, тоді як Ріє – приречений на страту. По суті мова йде про екзистенційну людину і пересічного індивіда. Над обома нависає серйозна небезпека заразитися небезпечною інфекцією, однак Волтер при цьому наснажений бажанням смерті та помсти, а Ріє – любов'ю до життя і професійною відповідальністю. У цьому й полягає, на думку А. Камю, бунт як чесність і прозорість, бо «бути чесним – означає робити свою справу» [Камю, 1990б, с. 234].

Близьким до Волтера й Ріє є образ лікаря Дмитра Каліна в романі М. Могилянського «Честь», який зводить рахунки з життям, відчуваючи провину за невдало проведену операцію з фатальним кінцем. У канву роману письменник уводить образ автора, який дистанціюється від персонажа, закодовуючи в такий спосіб різночитання «етичної проблеми людської екзистенції» [Ковалів, 2017, с. 37]. У порівнянні з оповідачем Калін доволі схематичний. Він успішний, талановитий, вимогливий до себе й інших, для нього головне в житті – це праця і сумлінне виконання обов'язку. Подібно до Ріє, Калін у своїх вчинках керується лише власним розумінням честі як моральним імперативом, запорукою духовно-морального

здоров'я суспільства і кожного індивіда. Пафосні висловлювання персонажа, наповнені непримиренністю до недбалості, недисциплінованості, нечесності, перегукуються радше з доктриною будівника соціалістичної держави, аніж камюсівською ідеєю бунту, боротьби зі злом, яким по суті і є така держава. До цього додається аскетизм лікаря, у житті якого немає місця для чуттєвих переживань, що ставить під сумнів глибину розуміння ним самого себе. Порожнечею і казарменним холодом віє від його адорацій із приводу працьовитості німецьких вчених, для яких *«праця – це політика»* [Могилянський, 2015, с. 85].

Зауважимо, що характеротвірна парадигма з вираженою домінантою раціо – поширене явище в українському й британському письменстві міжвоєнних десятиліть, сфокусованих на досягненні суперечностей між зовнішнім і внутрішнім, суспільним і особистим, розумом і серцем. Досить згадати Івана Орловця («Недуга» Є. Плужника), Іполита Михайловича («Дівчина з ведмедиком»), доктора Серафікуса («Доктор Серафікус») В. Петрова-Домонтовича, Юрка Славенка («Повість без назви» В. Підмогильного), містера Делловея («Місіс Деллоуей» – «Mrs. Dalloway» В. Вулф), містера Рамзі («До маяка» – «To the Lighthouse» В. Вулф), Кліфорда («Коханець леді Чатерлей» – «Lady Chatterley's Lover», Д. Г. Лоуренса), Джеральда Кріча («Закохані жінки» – «Women in Love», Д. Г. Лоуренса) та ін. Таким постає і Волтер Фейн із «Розмальованої вуалі» В. С. Моема, який добре знається на мікроскопічних елементах органічного світу, проте безсилий досягнути науку людських взаємин.

Разом із тим, у внутрішніх монологіях Дмитра Каліна проступають сумніви й вагання як свідчення його екзистенційної стурбованості. У сухому раціоналістові й догматикові бачимо мислителя, пройнятого трагізмом і невлаштованістю буття. Щоденний досвід зіткнення зі смертю викликає, з одного боку, відчуття жалю до людей, марноти їхнього буття-у-світі (*«нещасні люди! Треба їх жаліти. Не з своєї волі з'явилися вони до життя і от*

вимушені нести його великі болі, його нудоту» [Могилянський, 2015, с. 15]), а з другого – його охоплює нудьга з приводу порожнечі («порожності серед повноти») власного життя, від якого він нічого незвичного вже не чекає, адже те «основне, головне», що має складати зміст пристойного некролога, «вже написано» [Могилянський, 2015, с. 33]. У словах лікаря – ключ до розуміння його сутності як людини, життєві установки якої регламентуються показником успішності в соціумі, фіксацією рейтингу. На відміну від к'єркегорівської «хвороби-до-смерті» чи гайдегерівського «буття-до-смерті», маємо приклад «буття-до-некрологу», яке не передбачає внутрішнього зросту, виходу на новий рівень самоусвідомлення, а спрямоване, зі слів О. Гомілко, на «збереження свого соціального тіла». Мова йде про честь «як культурну вимогу смерті у правовому суспільстві» [Гомілко, 2001, с. 186].

Відтак, замість вибору себе, Калін, як і Волтер В. С. Моема, втікає у заклопотаність зовнішнього світу. Проте, якщо персонаж англійського роману робить це через втрату еротичного об'єкта (Кітті), то Калін, навпаки – через почуття до Інни Сергіївни, які на тлі своєї професійної поразки він розцінює проявом малодушності й слабкості. Страждаючи від ураженого самолюбства, обидва персонажі керуються власними амбіціями. Фактично, лікар чувається винним не через жаль до померлого, а через втрату впевненості у власній непохитності. Честь, яка для Каліна є гарантом якісно виконаної суспільної функції, зазнає поразки. О. Гомілко висновує: «Руйнація соціального тіла в умовах правового суспільства часом більш страшна для людини, ніж фізична смерть, тому дух честі переважає навіть наймогутніший людський інстинкт – жагу до життя, засадну вітальну потребу самозбереження» [Гомілко, 2001, с. 186]. Переживання Дмитром Андрійовичем потрясіння, викликаного усвідомленням невдачі, можна розцінювати як експлікацію гайдегерівської зустрічі з Ніщо, у якому чоловікові відкривається його істинне «Я», але він від нього відмовляється, віддаючи перевагу небуттю.



На підтекстовому рівні в романі прочитується екзистенційна тривога автора щодо можливості реалізації людини в суспільному середовищі, де нівелюються такі базові вартості, як совість, честь, порядність, чесність, відповідальність тощо. Концепція честі, за слушним зауваженням М. Нестелеєва, «не могла розвинути у радянському дискурсі, оснований на аморальних фальсифікаціях, провокаціях і доносах» [Нестелеєв, 2013, с. 87], що мотивує ймовірну причину самогубства героя як виразника авторських інтенцій. Рішучі дії, спрямовані на збереження самості, в умовах тоталітарної системи були апріорі приреченими. Людина, яка досягла власного самоусвідомлення, змушена була або пристосовуватися до дійсності, при цьому йти наперекір внутрішнім переконанням, або шукати вихід у втечі, у тім числі й самогубстві – одній із форм протистояння абсурду.

Більш відкрито вказана теза артикулюється в «Повісті без назви» (1933–1934) В. Підмогильного в сентенціях Пащенко. З відомих причин цей персонаж виступає в негативному ключі людиноненависника й песиміста [Див.: Мельник, 2003, с. 349]. При цьому, у його висловлюваннях звучать ідеї, які хвилювали самого письменника і перебували в центрі тогочасної європейської філософсько-світоглядної думки. Сповідь Пащенко нагадує філософський трактат, схожий на одкровення Гаррі Галлера, лікаря Ріє, Антуана Рокантена – героїв, які відчули на собі увесь гніт ворожого світу. Межовою ситуацією, яка призводить до переоцінки власного буття-у-світі, для Пащенко, як і для Остапа, стає трагічна загибель сестри під колесами трамвая. Переживаючи екзистенційний жах, герой «Повісті без назви» приходять до усвідомлення марності й випадковості людського існування, а водночас і чужості світу, координати якого не збігаються з координатами людини.

Разом зі смертю сестри Пащенкові відкривається вся «нікчемність і злидні людського розуму» [Підмогильний, 2016, с. 78], зосередженого на продукуванні фальшивих ідеалів і завдань. Найбільш трагічним для нього є те, що людське вдавання, ця

*«калюжа самоомани [...] увійшла в кров і плоть»*, стала системою. За власне прозріння герої розплачується самотністю, потрапляючи в статус зайвої людини, що *«випала з загального руху»* [Підмогильний, 2016, с. 80–81]. Конфлікт, який відбувається у свідомості Пащенка, А. Камю пізніше назве почуттям абсурдності. Суть його – у розладі між людиною і її життям, між *«актором і декораціями»*. Він настає, коли *«всесвіт раптово позбувається як ілюзій, так і пізнання, а людина стає в ньому сторонньою»*, втрачаючи *«пам'ять про минулу вітчизну й надію на землю обіцяну»* [Камю, 1990а, с. 26]. Аналогічними міркуваннями автор наділяє Пащенка, переконаного, що *«ніякої обітваної землі немає, тільки та земля, до якої ви прикуті. Чорна й брудна»* [Підмогильний, 2016, с. 84]. Він називає себе людиною з *«немилосердним зором»*, маючи на увазі, як і герої А. Камю, абсолютну чесність, звільнення *«від усіх забобонів, якими отруюється людство»* [Підмогильний, 2016, с. 81].

Наслідками пробудження, як пише А. Камю, можуть бути або самогубство, або *«відновлення ходу життя»* [Камю, 1990а, с. 30]. Розуміючи непоборність системи вдавання, Пащенко йде на добровільну смерть. У його рішенні відсутнє зречення, більше того, лише тепер чоловік переживає всю повноту життя як буття-до-смерті. Усвідомлення її повільного, невідступного наближення з кожною викуреною цигаркою – це експлікація ось-буття, яке, осягаючи свій початок і кінець, набуває цілісності, а відтак інтенсивності справжнього існування. Пащенко зізнається: *«Все, пережите й затаєне в мені, я сказав би, все, замкнуте в мені, почало уявлятися часом так яскраво, що голова моя туманилася»* [Підмогильний, 2016, с. 88]. Саме це мав на увазі С. К'єркегор, коли з приводу самогубства писав: *«Ми зовсім не вихваляємо самогубство, але, звичайно, вітаємо жагу»* [К'єркегор, 2005, с. 334]. Ідеться про мислення до смерті як долання смерті, а, отже, набуття повної свободи через розрив із системою. На відміну від персонажів-самогубців Каліна й Волтера, які керуються честолюбними амбіціями, Пащенко у своїх намірах звести рахунки з життям наснажується ідеєю протесту проти

абсурдного світу. Це свідчить про нього як про екзистенційного мислителя, який поєднує абстрагування з екзистуванням. Думаючи про вічне, він сам знаходиться в процесі становлення. Правда, і в образі Пашенка спостережена доля екзистенційної обмеженості – «плануючи» власну смерть, він нехтує тим, що вона може настати раніше. Спостерігаємо ситуацію, коли буття-до-смерті набуває ознак неусвідомленого відвернення від неї, чого не можна сказати, до прикладу, про лікаря Ріє, готового прийняти смерть щомиті.

Розрізняючи екзистенційного та абстрактного мислителя, С. К'єркегор говорить про два різні підходи до пояснення світу – перший прагне представити абстрактне через конкретне, а другий, навпаки – конкретне через абстрактне. Відповідно, якщо суб'єктивний мислитель – це індивід, який мислить, то абстрактний – це мислитель, який розуміє все, окрім себе самого [К'єркегор, 2005, с. 382], тому справжня сутність світу залишається для нього недосяжною. З погляду цієї тези цікавим є образ містера Рамзі в романі «До маяка» («To the Lighthouse», 1927) Вірджинії Вулф. Відомий у наукових колах філософ, який у свої двадцять п'ять мав великі перспективи, одружившись, був змушений закинути дослідницьку діяльність. Думка про власну нереалізованість упродовж років не дає йому спокою, є предметом постійних переживань і душевних мук. Порівнюючи життя з алфавітом, у якому кожна наступна буква – це показник широти філософського мислення, чоловік із гіркотою усвідомлює, що дійшов лише до букви «Р». Він є тим, ким є – містером Рамзі, невдахою, не здатного осягнути наступну літеру. Йому бракує сил, сміливості й оптимізму, тому буква «Я», ця абсолютна вершина, яка підкоряється лише геніям, видається недосяжною. Пов'язуючи в дусі раціоналізму наукові досягнення з вольовими зусиллями, Рамзі далекий від новofілософських візій, згідно з якими шлях до таємниць буття лежить через осмислення власного «Я».

Символічна семантика алфавіту виказує «буквений» тип мислення філософа, у судженнях якого зовнішні чинники

превалюють над внутрішніми, кількісні – над якісними. Прочитується аналогічна до зображеної в романі М. Могілянського ситуація руйнування «соціального тіла», коли втрата престижу, минулих заслуг, шани є рівнозначною смерті. Не дивно, що свій статус одруженого чоловіка й багатодітного батька містер Рамзі вважає особистою поразкою. Сімейне життя для нього – це долина смерті, де він приречений на забуття, духовне вмирання. Відтак, подібно до лікаря, для якого межею є некролог, філософ живиться думкою про можливість увіковічнити себе у власних працях. Питання, чи будуть нащадки читати його книги і *«як довго палатиме вогонь його слави»* [Вулф, 1917, с. 40] // *«And his fame lasts how long?»* [Woolf, 1927, р. 30] – предмет постійних рефлексій чоловіка. Очевидна різниця з мисленням Пащенко, який визначає для себе пріоритет бути, а не мати, тож прагне осягнути світ, *«відчутти себе світом»* [Підмогильний, 2016, с. 85]. Виходячи з таких міркувань, він, на противагу містерові Рамзі, відкидає ідею закарбувати власні роздуми на папері, вважаючи безглуздом претензії бундючних і самозакоханих письменників *«увічнити себе, залишити себе в пам'яті нащадків»* [Підмогильний, 2016, с. 88].

Переконання Пащенко перегукуються з поглядами С. К'єркегора, зокрема його тлумачень безсмертя: *«Насправді питання про безсмертя – це зовсім не наукове питання; це питання, яке стосується внутрішнього, це питання, яке суб'єкт повинен задати собі самому, стаючи суб'єктивним»* [К'єркегор, 2005, с. 189]. Мислитель акцентує на інтенсифікації й надвисокому розвитку суб'єктивності, яку спостерігаємо в Пащенко та якої бракує містеру Рамзі. Якщо персонаж українського автора осягає ідею марноти світу у процесі осмислення конкретних речей навколо себе, то містер Рамзі – усвідомлюючи абстрактну істину, що *«сам лише камінець, копнутий ногою, переживе Шекспіра»* [Вулф, 2017, с. 41] // *«The very stone one kicks with one's boot will outlast Shakespeare»* [Woolf, 1927, р. 31]. Прагнучи слави, містер Рамзі у свої шістдесят так і не зрозумів, що шлях до вічного лежить у площині власного «Я».

Відкидаючи суб'єктивний чинник, він перетворюється на егоїста, самозакохану й обмежену людину, яка вважає «*що світу настане кінець, бо у нього болить мізинець*» [Вулф, 2017, с. 53] // «if his little finger ached the whole world must come to an end» [Woolf, 1927, p. 39].

Жаль до себе, однак, не заважає містеру Рамзі уявити себе ватажком – яструбом у «своїй зграї». Асоціація із сильним, вольовим і водночас хижим птахом засвідчує авторитарність чоловіка, у якому увиразнені риси сімейного тирана. Насадження своєї волі Іншим як акт самоствердження є психологічною компенсацією власної нереалізованості в соціумі. Очевидна однобічність пристосування (А. Адлер називає таку форму «надкомпенсацією»), виражена в догматизмі й раціоналізмі чоловіка. У тексті вказаний аспект артикулюється категоричною фразою «*Наказу дурнішого ми ще не чули*» [Вулф, 2017, с. 29] // «Some one had blundered» [Woolf, 1927, p. 21], сказаною містером Рамзі у відповідь на пропозицію дружини відправитися наступного дня до маяка. Він впевнений, що «*завтра не буде гарної погоди*» [Вулф, 2017, с. 4] // «it won't be fine» [Woolf, 1927, p. 4], тож не допускає жодних заперечень, позбавляючи домочадців, а передусім місіс Рамзі, найменших надій.

Відмова від подорожі до маяка – символу досягнення самоідентичності – указує на ухиляння героя від самого себе й Інших як частини буття-у-світі. Володіючи філософськими знаннями, містер Рамзі не здатний зрозуміти своє найближче оточення, зокрема дружину й дітей, відчуті їхні бажання й потреби, що красномовно ілюструють слова місіс Рамзі: «*Прагнути істини і так вражаюче не зважати на почуття інших*» [Вулф, 2017, с. 36] // «To pursue truth with such astonishing lack of consideration for other people's feelings» [Woolf, 1927, p. 28]. Нерозуміння інших – це ознака нерозуміння себе. Семантика руйнування, яка проступає у фразі, виходить за межі конкретної сім'ї, сигналізуючи про глобальну проблему втрати ціннісних орієнтирів як причини катастрофи: якщо не маяк, то смерть і забуття. Воєнні лихоліття, таким чином, постають у творі логічним наслідком буття, позбавленого розуміння. Водночас саме смерть

допомагає персонажам досягнути себе. Так, містерові Рамзі потрібно було пережити смерть дружини, двох дітей, сумні роки війни, щоб десять років по тому прийняти рішення вирушити до маяка. Символічно – піднятися до вершини екзистенції.

Втрата рідних людей є «*відкриттям*» (revelation) для чоловіка, йому стає зрозумілою його внутрішня сутність. Цікаво, що аналогічну ситуацію зображено в романі Вірджинії Вулф «Місіс Делловей», де головна героїня, осмислюючи самогубство Септімуса Сміта, осягає власне життя [Див.: Friedman, 2003, p. 83]. Філософсько-символічних ознак шляху до смерті як духовного прозріння набуває і подорож містера Рамзі морем у романі «До маяка». Маяк у творі постає образним утіленням ідеї повернення до основ буття. Не можна не погодитися з висновками Н. Петрової, яка пише: «Образ самотнього маяка – це сутність людської особистості, це те, до чого людина повинна прагнути, тому й подорож до маяка, яка все ж таки здійснюється героями в кінці роману, є настільки важливою» [Петрова, 2016, с. 237]. Усвідомлення героєм неблаганності життя поєднується з розумінням справжнього щастя, яке йому вдалося чи ще вдасться відчути. Емоційний стан 70-літнього містера Рамзі, який «*по-молодечому безтурботно вискочив на скелю*» [Вулф, 2017, с. 237] // «sprang, lightly like a young man» [Woolf, 1927, p. 174], є експлікацією повноти буття і внутрішньої цілісності – того вічного й незбагненого, що здатне подолати смерть, затьмарити найбільші досягнення світової науки.

Отож, у ході дослідження виявлено, що концепт «смерть» є важливим смисловим конструктом, в якому розкриваються індивідуальні та універсальні риси людської екзистенції. У творах українських та британських письменників міжвоєнної смерті як базовий екзистенціал людського буття актуалізується в рефлексіях персонажів, наділених рисами екзистенційних мислителів. Для Остапа Шаптали, Пащенка, Кітті, містера Рамзі зустріч зі смертю Іншого стає межовою ситуацією, у якій відкривається їхнє буття-до-смерті. Усвідомлення ними власної кінечності є важливим чинником

духовного очищення та оновлення. В образах Дмитра Каліна та Волтера Фейна, натомість, ілюстровано ситуацію ухиляння від смерті. Їхня лікарська практика – приклад падіння в щоденне існування без свободи вибору. Спільним для них як речників авторських візій є переживання відчуженості й самотності у ворожому світі. Однак, якщо у творах українських авторів стан розчарування і відчаю персонажів спричинений імперським зазіханням більшовицького режиму на автентичність українства, то тривога персонажів англійських романів спровокована усвідомленням руйнування традиційних гуманістичних вартостей – базових орієнтирів на шляху досягнення власного буття.

### **Висновки до четвертого розділу**

Типологічне вивчення екзистенційних ситуацій у творах українських та англійських письменників періоду міжвоєнної війни виявило різні модуси й рівні усвідомлення самотності їх персонажами-митцями. Найчастіше це життєвий принцип і свідомий вибір, екзистенціал, у якому експлікується внутрішня самотність як форма існування і джерело творчості. Вибір персонажами-митцями самотності означає трансценденцію в мисленні, а отже вихід на новий рівень самоусвідомлення. Його художнім утіленням стають мотиви й образи із семантикою переходу. Так, Радченко вирішує написати роман про людей, а Вигорський вирушає в омріяну тривалу мандрівку в пошуках власної автентичності («Місто» В. Підмогильного), Стрікленд («Місяць і мідяки» В. С. Моема) повністю присвячує себе творчості на віддаленому від цивілізації острові, Джордж («Смерть героя» Р. Олдінгтона) відкриває для себе альтернативний світ – світ краси навколишньої природи, То-Ма-Кі («Майстер корабля» Ю. Яновського) знаходить істину-осіяння у фіксації творчого дерзання молодості.

У проаналізованих творах українських і британських письменників концепт самотності має різні оприявлення. Для Степана Радченка («Місто» В. Підмогильного) і Джорджа

Вінтерборна («Смерть героя» Р. Олдінгтона) – це самотність-відчуження в результаті кризи внутрішнього «Я», дисгармонії особистості і світу. Для Вигорського («Місто» В. Підмогильного) і Стрікленда («Місяць і мідяки» В. С. Моема) питомими є прояви культурної самотності (усамітнення) в чужому культурно-часовому контексті. То-Ма-Кі («Майстер корабля» Ю. Яновського) та оповідач у романі В. С. Моема «Місяць і мідяки» переживають самотність як відповідальність перед іншими за істинність творчого вибору. Їхніми образами-антагоністами є псевдомитці (Кліфорд Чатерлей у Д. Г. Лоуренса, Безпалько у В. Підмогильного, Дірк у В. С. Моема), які втікають від самотності у простір емпіричного існування, зводячи мистецтво до предметно-побутового рівня. До типу квазі- чи псевдомитця близький образ Філіпа Куорлза («Контрапункт» О. Гакслі), який, знаходячи втіху в колекціонуванні ідей, сприймає життя лише сюжетом художніх творів. Доведено, що екзистенційна самотність персонажів у творах англійських письменників оприявнюється здебільшого в дискурсі декадентського заперечення дійсності. Натомість для персонажів-митців у романах українських авторів характерний пошук національно-культурної ідентичності, оскільки вони є активними учасниками соціокультурних процесів у своєму суспільстві. А відтак для них актуальним є збереження власної суб'єктності в діалогічних стосунках «Я – «Інший».

Окрім мистецтва, ще однією сферою прориву внутрішнього «Я», де відбувається акт трансценденції, поєднання «Я» з «Ти», в аналізованих творах доби міжвоєнної постає чуттєва сфера. Саме кохання як найвища цінність індивідуального буття опиняється в опозиції до негативних явищ об'єктивної дійсності та проявів людської обмеженості. Така конфліктна парадигма є типовою для модерністського типу культури ХХ століття, де чільне місце належить проблемі автентичності людського існування. В українській і британській літературах міжвоєнних десятиліть любовна тематика як вираження новітнього мистецтва набуває якісних трансформацій, актуалізуючись в антагоністичній площині раціонального / чуттєвого,



матеріального / духовного, суспільного / особистого тощо. Визначальним в еротичному дискурсі модернізму є особистісний компонент. Онтологічний конфлікт унормованої і неунормованої свідомості особистості проілюстровано в романах Є. Плужника «Недуга» і Д. Г. Лоуренса «Закохані жінки», де відтворені різні моделі поведінки персонажів у стані закоханості. Переживаючи любовну пристрасть, вони опиняються у межовій ситуації, долання якої веде до осягнення власної сутності. Трансцендентна здатність любові в кожному випадку залежить від рівня самоусвідомлення індивіда, його внутрішньої готовності подолати обмеженість буття, детермінованого об'єктивним світом. Якщо персонажі, у свідомості яких домінує раціональний первінь (Орловець, Звірятин, Кріч), віддають перевагу любові-пристрасті, приреченій через незрілість і неповноту стосунків на поразку, то їхні антиподи (Сквирський, Біркін) прагнуть цілісної любові-еросу, де тілесне поєднується з духовним. Але досягнення гармонійних любовних взаємин (у цьому і українські, і англійські письменники солідарні) неможливе, адже на заваді їм постають, з одного боку, об'єктивні гендерні суперечності, а з другого – особливості державно-суспільного механізму, спрямованого на омасовлення людини, нівелювання в ній індивідуально-неповторного.

Аналіз повістей В. Підмогильного «Остап Шаптала» і «Повісті без назви», романів М. Могілянського «Честь», В. С. Моема «Розмальована вуаль» та Вірджинії Вулф «До маяка» підводить до висновків щодо національних і авторських варіантів інтерпретацій такого базового екзистенціалу людського буття, як «смерть». Власні візії цього концепту письменники делегують своїм персонажам, філософські рефлексії яких дозволяють визначити їх «суб'єктивними мислителями». Їхнє ставлення до смерті розцінюється крізь призму диференціації смерті як події і як межової ситуації, або феномену смертності і феномену смерті. Виявлено, що важливою передумовою набуття танатологічного досвіду персонажами творів доби міжвоєнтя є «смерть Іншого», яка породжує почуття вини й водночас спонукає

до активних дій. Для Остапа Шаптали, Пащенко, Кітті, містера Рамзі смерть близьких людей означає межову ситуацію, де відкривається екзистенція власної кінечності як основний чинник їхнього особистісного становлення і набуття свободи. Натомість в образах лікарів Каліна й Волтера, які знаходяться в полоні власних амбіцій, спостережено сприйняття смерті Іншого як об'єктивного факту. Самогубство чоловіків – наслідок відчаю, спричиненого усвідомленням власної слабкості, що призводить до відмови від свого «Я» і є формою ухиляння від смерті. Спільним для персонажів – суб'єктивних мислителів – є стан відчуженості й самотності у ворожому світі. Попри різне наповнення конфлікту, який у текстах українських письменників набуває суспільно-політичних конотацій, а в англійських розгортається в опозиційній площині «природа-цивілізація» («схід-захід»), і там, і там феномен смерті постає важливим критерієм глибини та інтенсивності мислення персонажа, а, отже, його здатності вийти за межі унормованого буття.

## РОЗДІЛ 5. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ БУТТЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ КАТЕГОРІЇ СТАТІ

### 5.1. Гендерний аспект амбівалентності Свого / Чужого (на матеріалі романів «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса)

«Своє» і «Чуже» як центральні концепти культури останнім часом все частіше потрапляють у поле зору дослідників. У сучасній науці існують різні підходи до аналізу проблеми кореляції Свій / Інший (Чужий). В. Подорога виокремлює три найбільш поширені інтерпретаційні вектори, наукової думки ХХ ст., як-от: герменевтичний (В. Дільтей, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер), екзистенціалістсько-феноменологічний (М. Гайдеггер, Е. Гуссерль, Г. Марсель, М. Мерло-Понті, Х. Ортега-і-Гассет, Ж.-П. Сартр) та постструктуралістський (Ж. Лакан, М. Фуко, Р. Барт, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда та ін.) [Подорога, 2010, с. 698–699]. У герменевтичній традиції первинним є мистецтво інтерпретації текстів як набору знаків, розуміння яких допомагає людині осягнути себе та світ. Відповідно Інший у світлі герменевтики – це незрозумілий, позбавлений смислу текст, який не піддається тлумаченню. Постструктуралістський підхід пов'язує проявлення Іншого (дискурс Іншого) зі сферою несвідомого, у якій Інший позбавлений даності, є деперсоніфікованим і відчуженим від себе. У такій іпостасі він виконує роль своєрідного закону, контролюючи спосіб входження індивіда у світ таких «символічних вартостей культури», як знання, традиції, реліквії, сни тощо.

На відміну від герменевтичної та постструктуралістської інтерпретацій, екзистенціалістсько-феноменологічна зосереджується на міжособистісних стосунках, тому Інший тут – це передусім інша людина. За Е. Гуссерлем, Інший є феноменологічною очевидністю присутності у світі, оприявленою через тіло як об'єкт. Він є чужим, незрозумілим, бо наділений індивідуальними психофізичними

властивостями (тілесністю та екзистенційністю), які відмінні від властивостей того, хто безпосередньо сприймає. Феноменологічної значимості, отже, набуває власне ставлення до себе й до Іншого, виражене в слухових, дотикових чи візуальних оприявленнях. Оскільки «Я», відповідно до власного досвіду осягає Інших, твердить Е. Гуссерль, то «Інші беруть участь у формуванні мого “Я”. Те, як я себе знаю, правильне щодо інших людей, яких я набуваю як наявних у моєму об’єктивному світі» [Гуссерль, 2009, с. 94]. Відповідно кожен отримує свій смисл від Інших. Таким чином, доводить мислитель, лише в процесі міжособистісної комунікації можливе самовизначення та самопізнання індивіда.

Як і Е. Гуссерль, М. Гайдеггер розглядає Іншого частиною «мого буття-у-світі», яке є співприсутністю, тож завдяки Іншому можливе моє входження у світ. М. Гайдеггер наголошує: «Світ присутності – це спільний світ. Буття-в є буттям з іншими» [Хайдеггер, 2003, с. 141]. Оскільки буття виявляє власну присутність щодо світу, важливим є не об’єкт, а модус ставлення до нього, який залежить від мого знання та розуміння себе та інших. Саме моїм досвідом детермінуються ті чи ті екзистенціали.

Натомість для Ж.-П. Сартра Інший є апріорі чужим, оскільки заперечує моє «Я», прагне перетворити його в об’єкт. Своїм вторгненням він вносить власні корективи в межі мого існування. «Децентралізуючи витворений мною світ, Інший краде його у мене, а отже, створює небезпеку для реалізації моїх можливостей. У такій боротьбі кожен намагається об’єктивувати Іншого та відстояти власну свободу. Разом з тим, Інший необхідний, бо як посередник “між мною і мною” допомагає мені пізнати себе, осягнути усі структури свого буття» [Сартр, 2001, с. 327]. У такий спосіб буття-для-себе в Ж.-Сартра відсилає до буття-для-іншого – відкриваючи Іншого, я відкриваю й утверджую себе.

Екзистенціальна концепція міжособистісних стосунків лягла в основу феміністичної критики, уперше окресленої у праці «Друга стаття» («Le Deuxième Sexe») Сімони де Бовуар 1949 року. Вивчаючи

парадигму статевих взаємин крізь призму понять Свій / Інший, свободи, вибору тощо, дослідниця обґрунтовує теорію «другої статі», згідно з якою жінці відведено роль Іншої щодо чоловіка. У критичному полі зору С. де Бовуар – традиційно сформоване прагнення чоловіка до самоутвердження за рахунок обмеження, а то й повного нівелювання свободи вибору жінки, у результаті чого вона перетворюється на річ, позбавлену власної суб'єктності. Так виключається можливість її виходу за власні межі через усвідомлення власної «достатності й суверенності» [Бовуар, 1994, с. 42]. За висновками Ніли Зборовської, книга С. де Бовуар «засвідчила рішуче намагання осмислити іншу екзистенційну ситуацію для жінки, в якій та здатна здійснювати трансцендентну [...] функцію сексуальності та виконувати активну культуротворчу роль» [Зборовська, 2003, с. 272], що кардинально відрізнялося від тогочасних візій жінки як предмета пригнічення чи, навпаки, обожнювання.

Розгортання феміністичного дискурсу відбувається в 1970-і роки в концепціях американської (Дж. Батлер, Е. Шовалтер, К. Мілет) та західноєвропейської (Л. Іригерей, Ю. Кристева, Ю. Осінскі, Г. Сіксу) феміністичної критики. Акцентуючи на дихотомії чоловік / жінка, феміністична критика формує нове її осмислення, яке базується на розумінні жінки як суб'єкта культури, всупереч традиційним переконанням про її суто природне призначення. Така стратегія була спрямована на подолання чоловічого домінування в культурі й суспільному житті та утвердження права жінки в цих сферах.

Зростання інтересу до проблем ґендеру в останні десятиліття спостережено і в українському гуманітарному просторі, що засвідчує «зживання статевих стереотипів та ідеологічних кліше посттоталітарної соціальності» [Гапон, 2006, с. 3]. Указана тенденція знайшла своє яскраве відбиття в літературознавчому дискурсі, представленому доробком Віри Агеєвої, Романа Веретельника, Тамари Гундорової, Ніли Зборовської, Соломії Павличко, Софії Філоненко, Наталії Чухим та ін. Розвиваючи концепції американського та західноєвропейського підходів до інтерпретації статі, українські дослідники дають власне

обґрунтування феміністичних і гендерних теорій, зосереджуються на їхньому співвідношенні, застерігають від ототожнення. Гендерні студії одностайно розглядаються як такі, що перебувають в одному полі з феміністичними, водночас є продовженням та подоланням феміністичного літературознавства. Н. Зборовська, зокрема, наголошує: «Маскулінність та фемінність у гендерних дослідженнях не пов'язується з біологічною статтю, а є виявами різних психологічних характеристик, історично сформованих особливостями культури певного суспільного середовища» [Зборовська, 2003, с. 293]. Розрізнення біологічної заданості статі та сконструйованого соціумом феномену гендеру, за спостереженням С. Філоненко, дозволяє «критично переглянути есенціалістські уявлення про “мужність” і “жіночність”, “маскулінність” і “фемінність” (“фемінінність”) як начебто природні, вроджені та порушити питання про технології їх конструювання» [Філоненко, 2011, с. 14]. Таким чином, гендерне літературознавство, відкидаючи встановлені стереотипи, закладає фундамент для рівнозначного тлумачення жіночого і чоловічого письма з акцентуацією на індивідуально-психологічній проблематиці, що дає змогу «відчитувати різні рівні художнього тексту, враховувати різні ціннісні орієнтації» [Основи теорії гендеру, 2004, с. 424].

Увага письменників-чоловіків до образу жінки як суб'єкта соціокультурних процесів у перші десятиліття ХХ ст. відображала загальний інтерес нового мистецтва до проблеми статі. Генрі Джеймс, як засвідчує Наталія Жлуктенко, ще 1899 року серед відчутних змін у духовному житті суспільства назвав «революцію, що відбувалася в статусі й світогляді жінок» [Жлуктенко, 2005, с. 14]. Важливість тези Г. Джеймса полягає в тому, що вона озвучена чоловіком, отже, вказує на факт усвідомлення та визнання жіночої суб'єктності представниками протилежної статі.

Показово, що вже в другій половині ХІХ ст. з'являються художні твори, у центрі яких – Нова Жінка, готова відстояти власне право на свободу й незалежність. Такими є романи «Пані Боварі»

(«Madame Bovary», 1857) Г. Флобера, «Анна Кареніна» (1873) та «Воскресіння» (1899) Л. Толстого, «Тесс із роду Д'Ербервіллів» («Tess of the D'Urbervilles», 1891) Т. Гарді, «Жіночий портрет» («Portrait of a Lady», 1881) Г. Джеймса, його повість «Дейзі Міллер» («Daisy Miller», 1879), роман Дж. Гіссінга «Дивні жінки» («The Odd Women», 1893), п'єси Г. Ібсена, А. Стріндберга, І. Франка та ін. Пізніше жіноча тема актуалізується у творчості молодомузівців, представників «Молодої Польщі», «Молодої Німеччини», драматургії В. Б. Єйтса, Б. Шоу та ін. як складник модерністського дискурсу.

У міжвоєнні роки художній діапазон репрезентування жіночої суб'єктності урізноманітнюється й поглиблюється, що засвідчують різножанрові твори Д. Г. Лоуренса («Закохані жінки» – «Women in Love», 1920; «Пропала дівчина» – «The Lost Girl», 1920; «Коханець леді Чатерлей» – «Lady Chatterley's Lover», 1928), С. Цвайга («Лист незнайомої» – «Brief einer Unbekannten», 1922; «24 години з життя жінки» – «Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau», 1928), М. Арлена («Зелений капелюшок» – «Green Hat», 1924), В. Петрова-Домоноговича («Дівчина з ведмедиком», 1928), М. Хвильового («Сентиментальна історія», 1928), Г. Брасюка («Донна Анна», 1929), В. Підмогильного («Невеличка драма», 1930), Г. Шкурупія («Жанна-батальйонерка», 1930), Р. Олдінгтона («Дочка полковника» – «The Colonel's Daughter», 1932), Р. Роллана («Зачарована душа» – «L'Âme enchantée», 1922–1933), п'єси Ю. О'Ніла («Анна Крісті» – «Anna Christie», 1922), М. Куліша («Маклена Граса», 1933) та ін.

Увага цього підрозділу сфокусована на романах «Невеличка драма» (1930) В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» (1928) Д. Г. Лоуренса, де опозиційна парадигма Свій / Чужий є сутнісним компонентом образно-сислової організації текстів. Творчість В. Підмогильного з погляду феміністичної / гендерної проблематики вже розглядалася в студіях Ю. Бойка, О. Галети, М. Гірняк, Н. Гноєвої, Г. Кудрі, С. Луцій, В. Мельника, Н. Монахової, Н. Пашковської, Ю. Шереха та ін. Певний поступ у цьому напрямку зроблено й у вітчизняному лоуренсознавстві. Зокрема у студіях

Н. Глінки, О. Бандровської, Н. Жлуктенко, Н. Кудрик, В. Панченка, Н. Собецької. У зарубіжному науковому просторі доробок письменника вивчали Г. Гауф, Р. Дрейпер, Г. Єрмакова, Д. Жантієва, Ф. Р. Левіс, Н. Михальська, К. Мілет, Г. Мур, М. Пальцев, Д. Урнов та ін. Однак досі твори українського та англійського авторів не були предметом компаративного вивчення, що зумовлює актуальність предмета нашого дослідження. Його мета – визначити спільні та відмінні риси репрезентації дихотомій Свій / Чужий в романах «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса крізь призму категорії статі. Ключовим спільним компонентом творів є дискурс жіночої екзистенції, у площині якого актуалізуються філософські, морально-етичні, національні концепти, позначені гендерними маркерами.

Дихотомія Свого / Чужого має в текстах В. Підмогильного й Д. Г. Лоуренса яскраво виражену просторову оприявленість, що корелює із загальною тенденцією новітньої літератури, де, зі слів В. Агеєвої, «міняється сама стратегія перебування жінки у довкіллі, вписування її в нові просторові виміри й конструкції» [Агеєва, 2003, с. 80]. Онтологічна визначеність простору, його антропоцентричність вимагає розгляду проблеми у площині різнобічних зв'язків між персонажем та його предметним оточенням. У відповідності до ситуації один і той таки просторовий маркер може набувати протилежного смислового наповнення, відображаючи зміни світогляду персонажа чи виявляючи приховану сутність характеру. Адже в кожного суб'єкта, згідно з Е. Гуссерлем, «своє місце, з якого він бачить наявні речі, тому в кожного різне проявлення речей» [Гуссерль, 2009, с. 94].

Особливе місце в цьому контексті належить головним персонажам, у проєкції світосприйняття яких реалізуються авторські візії Свого / Чужого. Центральними образами романів є Марта Висоцька та Констанція Чатерлей, яких об'єднує прагнення набутти незалежності й внутрішньої свободи, вийти за межі традиційно сформованих гендерних стереотипів. Попри те, що особистості



героїнь формувалися в різних соціальних і культурних середовищах, обидві почувалися в родинному домі комфортно й безпечно. На вихованні жінок позначилося передусім піклування батька. Ця особливість вказує на відхід авторів від традиційного піднесення образу матері, що в контексті модерністського світогляду розцінюється як прояв «боротьби за утвердження індивідуалізму, за вироблення й становлення самодостатньої й відповідальної особистості» [Агеєва, 2003, с. 67]. Саме домінування в житті Марти й Коні батька як духовного центру визначило життєву позицію героїнь, сублімувало їхні уявлення про справжнього чоловіка та в цілому ідеальний простір буття, який асоціюється в обох з малою батьківщиною й дитинством. У Марти – з Каневом і Дніпром, у Коні – з мальовничою територією Сасекса. Дитячі роки в рідному місці зсотують модель ідилічного хронотопу романів, для якого, згідно з висновками М. Бахтіна, характерна «органічна прикріпленість, прирощеність життя і його подій до місця – до рідної країни з усіма її куточками, до рідних гір, рідних долин, рідних полів, ріки й лісу, до рідного дому» [Бахтин, 1975, с. 374]. Смерть Мартиного батька в «Невеличкій драмі» В. Підмогильного та шлюб із Кліфордом і війна в романі «Коханець леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса стають тими руйнівними топосами, у смисловому полі яких формується протилежна ідилічній часопросторова модель, позначена семантикою «чужого місця». Це, своєю чергою, веде до екзистенційного переосмислення героїнями власного статусу, а відтак засвоєння ними нових гендерних ролей.

Концепти Свого / Чужого набувають в аналізованих романах виразних топічних ознак, оприявлених у смисловій опозиції Дім / Антидім. Їхня функціональність у творах корелює з розумінням топосу як аргументу, на що, зокрема, вказує Яніна Абрамовська у статті «Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень». Ототожнюючи поетичний топос із риторичним, авторка підкреслює: «Він містить, як правило, потужний аксіологічний співчинник, якусь цінність протиставляє іншій цінності, схиляючись до чогось,

одночасно від чогось відвертає, створюючи спільноту прихильників, конструює також образ супротивника, хоча б уявний. Тому ми часто спостерігаємо пари топосів, які є протиставними, але водночас комплементарними [Абрамовська, 2008, с. 364]. Досліджуючи топографію чужого, Б. Вальденфельс підкреслює, що простір «слід мислити так, щоб він припускав свої та чужі місця без того, щоб від самого початку звузити чи скасувати відмінність Свого від Чужого» [Вальденфельс, 2004, с. 8]. Важливою вважаємо думку вченого про множинність (гетеротопність) Свого / Чужого, коли Чуже може стати Своїм, а Своє перетворитися на Чуже, ілюстрацією якої можуть слугувати тексти обраних для аналізу романів.

Сюжетно-психологічні колізії «Невеличкої драми» та «Коханця леді Чатерлей» розгортаються в декораціях двох споруд – будинку по вулиці Жилянській у Києві, де винаймає кімнату героїня роману В. Підмогильного Марта, та в маєтку Регбі-хол в одному з центральних графств Англії, куди після заміжжя з родинного дому переїжджає Констанція Чатерлей. Перебування обох героїнь на чужій території створює негативне конотативне поле, репрезентоване в авторських описах будівель зі спільними смисловими маркерами, як от: «сірість», «холодність», «ізолюваність» тощо. Так, місце, де проживає Марта, не може априорі називатися «домом»: усі мешканці будинку орендують у ньому квартири, тож не поєднані родинними зв'язками і знаходяться тут тимчасово. У просторі будинку, таким чином, слід розмежовувати локальний «свій» простір Марти і зовнішній «чужий», до якого належать «інші» – подружжя Іванчуків і німкеня. Важливим у цьому стосунку є опис фасаду будівлі, який дає виразне уявлення про соціальний статус Мартиних сусідів: *«Одноповерховий крихітний будиночок на Жилянській вулиці, де вона жила, стояв із забитим на зиму парадним ходом. Це був захід проти зайвого холоду, бажання зберегти кілька дровин у суворому бюджеті мешканців»* [Підмогильний, 2014, с. 11].

За Ю. Лотманом, парадний хід виступає межею, яка розділяє зовнішній і внутрішній простори, виконуючи функцію «обмеження

проникнення, фільтрації та адаптаційної переробки зовнішнього у внутрішнє» [Лотман, 2000, с. 265]. Блокування «парадного ходу» вказує на периферійність та ізольованість мешканців, їхню віддаленість від центрів суспільного буття. Образ будинку, таким чином, є своєрідною мікромоделлю тогочасної української дійсності, для якої питання національної автентичності все більше відходило на периферію. Символічно, що будинок розміщений на непримітній і вузькій вулиці, яка раніше мала назву Жаданівської на честь активного учасника революції 1905–1907 рр., ідеї якої були спотворені соціально-політичними перебудовами 1920-х років. Акцент на убогості та ошадності жильців, які (іронічно) стали *«дівчині доброю школою самостійного життя»* [Підмогильний, 2014, с. 11], імплікує їхню духовну обмеженість і дріб'язковість. Наприклад, у портретних характеристиках Мартиних сусідів подружжя Іванчуків підкреслюється нікчемна сутність їхнього буття: позбавлений маскулінних ознак *«деградований»* кооператор Давид Семенович нагадує *«лиху, але немічну тварину»* [Підмогильний, 2014, с. 9], а його дружина Тетяна Ничипорівна справляє враження жінки, що *«скрізь приносила застиглість, лад і тиху вигоду»* [Підмогильний, 2014, с. 18]. Цілком очевидно, що соціальна адаптація таких людей зводиться до тваринного інстинкту виживання та очікування свого часу, коли відкриються «парадні двері» їхнього простору. Тоді під маскою високої моральності вони пустять у хід весь арсенал підступності й лицемірства, що й справді стане суворою школою виживання для Марти.

На відміну від інших помешкань будинку, кімната Марти, одухотворена її сутністю, сприймається в позитивному смисловому полі – теплою й такою, що подобається самій дівчині. А відповідно вказує на фізичну й духовну відмежованість локального простору героїні від решти будинку як чужого місця. Концепти тепла й затишку, які контрастують із семантикою холоду й сірості, генерують споконвічно-сакральне розуміння дому як родинного вогнища, підсиленого образом грубки – першоелементу світобудови та

символу рідної домівки, який «оживлює, надихає людське серце й запалює душу» [Королев, 2005, с. 396]. Недаремно Мартине помешкання, попри простоту побуту, «притягує» різних за психологічними типами та соціальною приналежністю чоловіків, які підсвідомо відчують гніт раціональної одноманітності свого буття. У витвореному Мартою просторі (уподібненому одним із залицяльників, інженером Дмитром, до раю [Підмогильний, 2014, с. 101]), вони компенсують брак емоційно-чуттєвої комунікації. Сама ж дівчина, відчуючи прірву між «Я» та іншими, нечасто спілкується із сусідами, заходячи на спільний простір (кухня) лише тоді, коли там порожньо. Якщо для Інших кухня – це функціональна зона, то для Марти – особливе місце, де вона щоранку обтирається холодною водою, намагаючись у такий спосіб замінити звичне для неї купання в Дніпрі біля рідного Канева (умовно – перенести в «чужий» простір «свій»). Очевидна символічність такого обряду, у якому втілено ідею єдності національного й особистого як невіддільних сутностей людини. Їхній розрив означає бездомність, втрату ідентичності, без яких досягнення гармонії неможливе. Тож звичайний вранішній гігієнічній процедурі Марта надає особливого значення неодмінного ритуалу життя, підносить його *«до високої ролі основ особистості»* [Підмогильний, 2014, с. 6–7]. Так героїня намагається вберегти свій родинно-національний простір – осередок традиційних вартостей, породжених *«із давніх забутих дій»* [Підмогильний, 2014, с. 6].

Національна й гендерна ідентичності Марти визначаються в координатах, які відповідають традиційно сформованому уявленню про жіночий ідеал, утілений у галереї образів класичної української літератури – Наталки Полтавки І. Котляревського, Марусі чи Уляни Г. Квітки-Основ'яненка та ін. Зокрема, В. Підмогильний підкреслює вроду дівчини, її моторність, вправність, кмітливість, романтичність, водночас практичність, подекуди суворість: *«була на вдачу моторна і всі життєві дії робила швидко»* [Підмогильний, 2014, с. 5–6], *«риси чіткі й аж ніби суворі, але очі були ніжні, зарозом жартівливі й*

*меланхолійні, однаково настановлені сміятись і плакати»* [Підмогильний, 2014, с. 100] тощо. Власне ці ознаки, у яких фемінне поєднано з маскулінним, чуттєве з раціональним, національне із загальнолюдським, надають Марті автентичності та внутрішньої незалежності. Натомість бажання дівчини бути схожою на героїнь її улюблених любовних романів (алюзія на пані Боварі Г. Флобера) віддаляє від самої себе, перетворює простір її існування на «фортецю чуття» – ненадійно-хитку конструкцію, надто вразливу до стороннього втручання. Цей мотив актуалізується в тексті в образі чорного ходу як однієї з форм пограниччя, що виключає акт фільтрації, створюючи небезпеку руйнування витвореного Мартою власного світу.

Якщо національна й гендерна ролі Марти В. Підмогильного доповнюють одна одну, то в образі шотландки Констанс в романі Д. Г. Лоуренса домінують є її природна сутність, яка опозиціонується цивілізованій зіпсутості англійок. На такому моделюванні образу позначилася концепція природної людини (неоруссоїзму) Д. Г. Лоуренса, артикульована ним у фрейдівському ключі голосом «крові та плоті»: «Моя велика релігія – це віра у кров і плоть, у те, що вони мудріші за інтелект. Наш розум може помилятися, але те, що відчуває, у що вірить і що каже наша кров, – завжди правда» [переклад автора. – І. Д.] // «My great religion is a belief in the blood, the flesh, as being wiser than the intellect. We can go wrong in our minds. But what our blood feels and believes and says, is always true» [The collected letters, 1997, p. 53]. Не дивно, що концепти «крові і плоті» є визначальними в портреті Коні: «[...] *на вигляд була рум'яною сільською дівчиною з м'яким каштановим волоссям, сильним тілом і повільними рухами, сповненими надзвичайної енергії, її великі здивовані очі й ніжний лагідний голос, здавалося, говорили: вона тільки що приїхала з свого рідного села*» [Лоуренс, 1999, с. 7] // «Constance [...] was a ruddy, country-looking girl with soft brown hair and sturdy body, and slow movements, full of unusual energy. She had

big, wondering eyes, and a soft mild voice, and seemed just to have come from her native village» [Lawrence: Lady Chatterley's Lover, p. 3–4].

Попри провінційність зовнішності, формування Констанс як особистості проходило в мистецько-інтелектуальному середовищі, де цінувалась свобода самовираження. Тож у свої п'ятнадцять вона доволі невимушено почувалася в товаристві чоловіків, на одному рівні з ними вела дискусії на табуйовані теми, без упереджень ставилася до вільних статевих стосунків, що в цілому характеризувало поведінку передвоєнного покоління, яке відчуло подих нового часу. Однак європейське суспільство, пройняте патріархальними візіями чоловічої вищості, не було готове до критики гендерних стереотипів. Якщо жінки, захоплені ідеями емансипації, прагнули виразити себе в духовно-інтелектуальній площині – через *«пристрасний обмін словами»* [Лоуренс, 1999, с. 8], *«the impassioned interchange of talk»* [Lawrence: Lady Chatterley's Lover, p. 5], то чоловіки традиційно розглядала жінку сексуальним об'єктом. Вільні зв'язки, які проголошувалися чи не найбільш суттєвим чинником емансипації, насправді ставали осучасненою формою залежності. Гірко усвідомлюючи цей факт, жінки заради рівноправного спілкування з чоловіками приносили себе в жертву, при цьому нерідко відчували відразу до партнера, який у такий спосіб утверджував свою владу. Тому все те, що сталося з Коні та її поколінням після війни, у площині феміністичної критики постає як результат чоловічого домінування, недосконало-агресивного у своїй основі, що власне доведено перебігом подій ХХ століття, сповненого масштабних соціальних конфліктів, терору, геноциду тощо.

Для самої Коні війна, яка *«розтрощила дах над її головою»* [Лоуренс, 1999, с. 5] // *«The war had brought the roof down over her head»* [Lawrence: Lady Chatterley's Lover, p. 2] стала рубіконом між минулим і прийдешнім, призвівши не лише до розлуки з рідним домом – найбільш безпечним і комфортним місцем, а й втрати духовного захисту, свободи бути собою, що рівнозначно втраті себе як особистості й жінки. Тож маєток Чатерлеїв Регбі-хол, у який 1920

року Кліфорд і Констанс повернулися після дворічного лікування чоловіка, постає Антидомом у своєму абсолюті, місцем, де жінці відводилась роль Іншої. Не дивно, що територія Тавершела їй видалася огидною й понурою, кімнати в маєтку гнітючими, іноді Коні здавалося, що вона «*живе в підземному царстві*» [Лоуренс, 1999, с. 19] // «*she felt she was living underground*» [Lawrence: *Lady Chatterley's Lover*, p. 16], звідки немає виходу. Останнє, згідно з тричленною структурою художньої вертикалі, вказує на перебування героїні на найнижчому шаблі світоустрою, позначеному «відсутністю руху, свободи, творчості», де час «застигає у вічній нерухомості» [Коркішко, 2010, с. 393]. Звідси – порожнеча й ізольованість місця, відсутність у ньому гендерно-особистісної ідентичності. Розміщення Регбі-холу на пагорбі ніяк не асоціювалось із центром всесвіту (В. Топоров), а було лише ознакою нездоланної прірви між аристократичною зверхністю господаря та його підлеглими. Сутнісним аспектом дому виступає його приналежність до сімейно-родової традиції. Як уособлення старої Англії він є вмістилищем відбитків попередніх культурних пластів і епох, носієм споконвічних морально-станових принципів. В інтерпретації Д. Г. Лоуренса така спадкоємність позбавлена акту благодатного творення, тому «родове гніздо» Чатерлеїв, як і будинок на вулиці Жиллянській у творі В. Підмогильного, символізують законсервоване буття, яке виключає активну, цілеспрямовану діяльність людини, виводячи її в статус сірої посередності (за М. Гайдеггером – *das Man*).

Показовим у цьому сенсі є образ Кліфорда в романі Д. Г. Лоуренса, у зовнішньо-поведінковій парадигмі якого віддзеркалено просторово-часові та якісно-сміслові характеристики його маєтку. І Кліфордова інвалідність, і візок, у якому він пересувається, і ліс, який йому дістався у спадщину, і повітря навколишніх шахт, яке було для нього «*живлючіше за кисень*» [Лоуренс, 1999, с. 164] // «*was better than oxygen to him*» [Lawrence: *Lady Chatterley's Lover*, p. 156-157], і, врешті, література, яку він творить, – це сконструйовані простором Регбі-холу складники світу

персонажа, які формують концептуальну сутність образу. Фізична ущербність Кліфорда, маркована в тексті такими лексемами, як «мертвотність», «тупість», «твердолобість», «хижість» тощо, символізує механізовану недолугість чоловіків-аристократів, що в гонитві за статками забули про своє призначення «мужчини», перетворилися, як зауважує лісник Мелорз, на «огидні напівтрупи» [Лоуренс, 1999, с. 334] // «ugly an' half dead» [Lawrence: *Lady Chatterley's Lover*, p. 156–157], позбавлені людських ознак. В означеному ключі представлені й лондонські гості Регбі-холу – високолобі інтелектуали, які, традиційно розглядаючи жінку як «другу стать», провадять бурхливі дискусії щодо її ролі в суспільстві, пропонують різні моделі сімейно-статевих взаємин, при цьому їм і на гадку не спадає поцікавитися думкою присутньої в залі Констанції.

Згідно з висновками Ю. Лотмана, «поведінка персонажів у значній мірі пов'язана з простором, у якому вони знаходяться» [Лотман, 1988, с. 278]. Це означає, що персонажі конституюються місцем власного перебування, а простір своєю чергою може багато що розповісти про своїх мешканців. На прикладі Кліфорда й Констанції спостерігаємо ситуацію, коли спільне середовище персонажів «характеризує їх як різних, через те, що і вони сприймають його внутрішньо по-різному, іноді навіть діаметрально протилежно» [Копистянська, 2012, с. 92]. Подібно до Марти В. Підмогильного, яка в думках линула в рідний Канів, леді Чатерлей з теплотою згадувала «свою» Англію – пагорби й долини Сасекса, прозоре й чисте повітря яких не мало нічого спільного з приреченим (на це вказує нюховий маркер розкладу, смерті «сморід») Тавершелем. Роль дружини, яку намагалася виконувати Констанція, насправді зводилася до обов'язків няньки й доглядальниці. Те, що Кліфорда така модель стосунків цілком влаштувала, свідчить про його ущербність, невпевненість у власних чоловічих чеснотах. Саме такі чоловіки, за спостереженнями С. де Бовуар, «демонструють найбільше презирство, нахабність і агресивність щодо жінок» [Бовуар, 1994, с. 37]. Не дивно, що Коні чимраз більше охоплює



відраза до чоловіка та його оточення. Спостерігаємо описану М. Гайдеггером ситуацію «самотності серед багатьох», яку він називає співіснуванням у модусі байдужості й чужості, характерну для посереднього буття [Хайдеггер, 2003, с. 143–144]. У ній відсутній акт піклування як проєктування, здатний подолати стіну відчуження між «Я» та Іншими, а, отже, створити умови для пошуку себе в Іншому. Тому цілком зрозумілими є бажання Коні розімкнути межі застиглого буття. Вихована в незалежній атмосфері серед природних ландшафтів, жінка й сама була вмістилищем життєвої енергетики, яка не вписувалася в методично-похмуру парадигму Регбі-холу, тож згасала, не реалізувавшись. Натомість чужий простір залишався незмінним.

У прагненнях до самоствердження Констанс, як і Марта, витворює «свій» простір, яким стає її кімната на третьому поверсі – єдине веселе й сучасне місце, «де повністю розкривалася її особистість» [Лоуренс, 1999, с. 36] // «the only gay, modern one in the house, the only spot in Wragby where her personality was at all revealed» [Lawrence: *Lady Chatterley's Lover*, p. 33], залишаючись собою, не втрачаючи власної індивідуально-родової ідентичності. Однак надто довге перебування в координатах органічно чужої території призводить до процесів фізичної деформації – колись міцне й привабливе тіло жінки уподібнюється до мертвотної порожнечі Регбі-холу, стає таким же немічним і позбавленим життя. Тобто маєток, виконуючи функцію «нагляду й перекодування особистості, поневолює її» [Агеєва, 2003, с. 84]. Констанс розуміє, що втрачає зв'язок із «предметним і живим світом» [Лоуренс, 1999, с. 29] // «with the substantial and vital world» [Lawrence: *Lady Chatterley's Lover*, p. 26], у тому числі й власним тілом, яке стає чужим. Ні візити гостей Регбі, ні пустопорожні розмови з Кліфордом не здатні заповнити її душевний вакуум, спричинений нереалізованим прагненням бути собою.

У подібному руслі артикульовано екзистенційні роздуми Марти В. Підмогильного. Попри наполегливі намагання добросовісно

виконувати службові обов'язки у махортресті та дотримуватись щоденного розпорядку, її дедалі частіше охоплює відчуття тривоги й смутку. Відвідини залицяльників лише поглиблюють внутрішню кризу дівчини. Для начальника відділу Безпалька, інженера Дмитра, сусіда Іванчука вона – лише тілесно-функціональний елемент їхнього життєвого плану, а її вперті ігнорування сприймаються чоловіками як особиста образа. Іншим є Льова, але через свою покірність і пасивність він не зможе реалізувати жіночі амбіції Марти. Даючи характеристику чоловічим образам роману крізь призму бінарної опозиції дух / тіло, Н. Монахова акцентує на односторонній структурі їхньої особистості. Окрім Льови, який є втіленням чоловічої безтілесності, решта представників сильної статі уособлюють різні види тілесності: Дмитро – соціалізованої, поставленої «на службу суспільству», Іванчук і Безпалько – розмінної монети, а отже влади, яка «дозволяє маніпулювати життям і долею» [Монахова, 2003, с. 386]. Ущербність характеризує чоловіків і в романі Д. Г. Лоуренса. Так, Майкаліс, Чарльз Мей, Гамонд, Томі Дюкс і, зрештою, Кліфорд (на це вказують його дивні стосунки з місіс Болтон), розглядають тілесність як можливість проявити власну перевагу, а, отже, домінувати над жінкою.

Активна за своєю природою внутрішня сутність Марти, яка не приймає існуючої моделі буття, виривається назовні, оприявнюючись фізично у формі нападів душевної нудоти, внутрішньої розлагодженості чи безумного неспокою і збентеження, аж до судом у тілі. Мартину «хворість» В. Підмогильний інтерпретує у психоаналітичному ключі як *«недугу, що таїться в надрах землі й людського тіла [...], що без кінця обертає плодючу вогкість життя»* [Підмогильний, 2014, с. 71]. Аналогічно окреслено симптоматичні прояви в Констанції. М. Гайдеггер визначає такий стан присутністю, яка розуміє власну можливість, адже кожна людина «є її власна можливість, вона не просто має її як властивість, подібно до речі» [Хайдеггер, 2003, с. 59]. Екзистенціали туги, нудьги, смутку, які

характеризують і стан Марти, і стан Констанс, вказують на їхнє самоусвідомлення, а, отже, готовність відкрити себе світові.

Радикальні перетворення в буттєвому просторі Марти й Констанс пов'язані з хронотопом весни, ключовим компонентом якого постає топос кохання. Так, із настанням тепла та появою в житті Марти Юрія Славенка її кімната стає місцем втілення всього, про що вона так довго й наполегливо мріяла, читаючи любовні романи. Відчуження від зовнішнього світу наповнює Мартине непримітне житло незвіданою магією, підносячи до захмарних висот ідеального буття. Дівчині, однак, для повної гармонії не вистачає Канева, де стеги, яри, гори й де все їй рідне. Саме тому їй хочеться *«народитися жінкою там, де була народилася, коло великої ріки, серед великого степу в урочистому святі кохання й природи»* [Підмогильний, 2014, с. 149–150]. Вона із захопленням описує Славенкові їхню майбутню мандрівку до Канева: *«А ввечері візьмемо човна і поїдемо Дніпром. Гребти не будемо, хай нас несе вода... Ти побачиш, як там гарно!»* [Підмогильний, 2014, с. 138]. Однак цього не відбувається, що є свідченням профанності кохання, а, отже, його приреченості.

Варті уваги в цьому контексті емоційно-просторові варіації, пов'язані зі Славенком. Так, під час свого першого візиту до Марти він, побачивши її будинок, не зміг стримати свого розчарування: *«Уявляю, які монстри тут мешкають! Цікава дівчина могла б добрати собі цікавішого приміщення. Ні, Льово, я зовсім перестаю вірити в її високі прикмети»* [Підмогильний, 2014, с. 62]. Оцінюючи людей за соціальним статусом, він свідомо відмежував власний простір від «чужого», яким вважав простір «низів». Натомість із погляду науково-кар'єрної перспективи хлопець позитивно оцінював квартиру професора медицини Маркевича, де йому була відведена окрема кімната. Саме з меркантильних міркувань він погодився на шлюб з донькою професора Ірен, хоча чимало речей в житті Маркевичів, як-от безперервні чаювання чи музичні справи Ірен, його відверто дратували. Покохавши Марту, Славенко переживає зміни у

сприйнятті зовнішнього і внутрішнього просторів: йому все більше подобається скромне помешкання дівчини, він починає проявляти інтерес до поезії, яку раніше вважав непотрібною, натомість візити до Ірен рідшають, а далі й зовсім припиняються. Немилим видається Славенкові й науково-аскетичний простір його власної кімнати, пустота якого дисонувала із затишком Мартиноного помешкання. Закинувши досліди, Славенко повністю поринув у біохімію кохання, продуковану взаємодією різних компонентів. Але оскільки найактивнішим серед них виявився фізіологічний, то механічна сутність персонажа не набула якісного оновлення, а навпаки – стала більш переконливою у своїй потворності.

Для Констанс після знайомства з Олівером Мелорзом так само рідним стає його простір – хатинка в лісі і, зрештою, увесь ліс як сакральне місце. Відкритість до світу, усвідомлення своїх можливостей робить вибір Коні природним і безболісним. Вона рішуче долає межу між штучним існуванням у маєтку і справжнім – у природному просторі лісу. У цьому контексті будинок Мелорза постає втіленням «свого», істинного Дому, характеристики якого употужнюють промовисті тілесно-предметні образи-маркери «домашності»: піч, чайник, молоко, сир тощо. Відтепер Констанс не задовольняє і її власна кімната, яка втрачає смислове наповнення комфортного місця, віддзеркалюючи порожнечу Регбі-холу. Відчуваючи себе частиною нового бажаного простору, жінка готова залишитися тут назавжди і, що особливо важливо, з власної волі.

З погляду гендерної проблематики на увагу заслуговує і той факт, що саме Констанція стає ініціатором стосунків із Мелорзом, який, всіляко відгороджуючись від зовнішнього світу, уникав передусім жінок, оскільки бачив у них загрозу власній свободі. Через сумний досвід подружнього життя із владною Бертою, Мелорз, здавалось, назавжди розчарувався в представницях протилежної статі й загалом у зовнішньому світі. Коні, у якій пробуджується вільна жінка, допомагає лісникові подолати екзистенційний страх, що свідчить про досягнення нею вищого рівня гендерного

самоусвідомлення. Каталізатором зближення двох людей виступає природа з її вічним прагненням до оновлення і відродження, що відповідає авторському розумінню людини як органічної частки природи. Ліс для Коні й Олівера – це природний сховок від втручання ворожого світу, а саме мертвотного Регбі-холу разом із «целулоїдним» Кліфордом, брудних шахт і механізованої цивілізації в цілому.

Саме кохання в романах В. Підмогильного й Д. Г. Лоуренса постає важливим чинником реалізації внутрішнього потенціалу героїв, єдиною можливим порятунком серед хаосу зовнішнього світу, формою щирого спілкування, у якому людина, зливаючись з Іншим, виходить за власні межі. Любов як особлива форма комунікування розкріпачує героїв, робить вільними у вираженні думок. Тож любовно-еротичний дискурс в обох романах, переплітається з інтелектуальним, актуалізуючи візії ідеальних просторів – Дому-родини, Дому-країни, Дому-всесвіту. Цікаво, що ініціатива ведення діалогу в романах належить чоловікам, які за своєю природою є неговіркими. Так, у «Невеличкій драмі» саме закоханий Славенко, в якому Марта, зі слів самого чоловіка, розбудила українця, виголошує органічні для дівчини й такі, що не потребують пояснень, тези. І хоча пізніше він кардинально змінить свою думку, але проартикульоване ним у стані закоханості (символічно – у природному, істинному Я-бутті) було маніфестацією надій і сподівань української інтелектуальної еліти, у тім числі й самого В. Підмогильного. Однак те, що візії України-Дому переплітаються у Славенка з біохімічним дискурсом, надає національній ідеї в його інтерпретації хиткості й ненадійності. Створений при цьому ефект подвійного смислу є своєрідним шифруванням власне авторських сумнівів і тривоги, про які не можна було говорити відверто.

На відміну від В. Підмогильного, який дистанціюється від своїх героїв, даючи читачеві можливість вільної інтерпретації образів і мотивів, Д. Г. Лоуренс доволі прямолінійний у власних маніфестаціях. Об'єктом ненависті лісника як рупора авторських

візій постає і вікторіанська Англія, і її модернізований сучасний варіант. Зокрема, він називає цивілізацію «*мертвим залізним світом*» [Лоуренс, 1999, с. 181] // «the insentient iron world» [Lawrence: *Lady Chatterley's Lover*, p. 173], звинувачуючи в усіх бідах гроші й механізми. Саме вони асоціюються в Мелорза з руйнацією, хворобою і брудом. Оприявлені в тексті різними лексико-семантичними варіаціями, ці концепти сигналізують емоційний стан героя, який наповнений гнівом і відразою до сучасного світу.

Важливо, що в роздумах Коні, які в тексті передують Мелорзовим, прочитуються аналогічні сентенції, засвідчуючи духовну спорідненість різних за соціальною приналежністю людей. У момент їхнього знайомства тіло як носій інформації виконує функцію «ідентифікації» спорідненої душі. Так постає авторська філософія кохання: взаємне «пізнання» тіл веде до глибшого осягнення внутрішнього світу одне одного, бо здоровий дух може бути лише у наповненому життєвим бажанням тілі. Погляди Д. Г. Лоуренса перегукуються із позицією Х. Ортеги-і-Гассета, який відкидає усталену думку про суто візуальну функцію тіла, вважаючи її «ілюзією минулої епохи». В «Етюдах про любов» («*Estudios sobre el amor*») іспанський мислитель наголошує: «Не тільки в людських взаєминах, але й у спілкуванні з будь-якою живою істотою сприйняття фізичного вигляду дає нам одночасно уявлення про його душу або майже душу» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 420]. Що ж до Д. Г. Лоуренса, то така парадигма відповідає його ідеалу духовної і тілесної взаємодії чоловіка та жінки. В есе «Фантазія несвідомого» («*Fantasia of the Unconscious*») він, зокрема, пише: «Ми всі помиляємося, коли говоримо, що немає життєво важливої різниці між статями [...]. Жінки ніколи не можуть відчувати і розуміти так, як чоловіки. І навпаки, чоловіки ніколи не можуть відчувати і розуміти так динамічно, як це роблять жінки» // «We are all wrong when we say there is no vital difference between the sexes [...] Women can never feel or know as men do. And in the reverse men can never feel and know, dynamically, as women do» [Lawrence, 2004, p. 131]. Однак,

переконаний Д. Г. Лоуренс, і ті, і ті таким чином доповнюють одне одного: «чоловіки вчаться в жінок почуттів, жінки в чоловіків – розумового мислення» // «Men learn their feelings from women, women learn their mental consciousness from men» [Lawrence, 2004, p. 131].

Саме таку ідеальну у своїй основі єдність автор зображує в романі «Коханець леді Чатерлей»: завдяки Мелорзу жінка пізнає своє тіло, а чоловік у коханні до Констанс наснажується вірою і надією. Так Д. Г. Лоуренс втілює ідею комунікації як єдиного способу реалізації власних можливостей, що суголосне з гайдегтерівською тезою буття-у-світі як буття-з. Разом із тим, Д. Г. Лоуренс добре розумів утопічність думки про абсолютну гармонію між чоловіком і жінкою, зважаючи, з одного боку, на різьчю відмінність їхнього світоустрою, з другого, – усвідомлюючи наростаючу загрозу з боку сучасного цивілізованого світу, зосередженого на матеріальному. Песимістичні настрої письменника виразилися насамперед у мотивах трагізму буття, невлаштованості людини у світі, які пронизують його роман.

Одним із ключових маркерів семантики руйнування в Д. Г. Лоуренса є образ фотографії, де Мелорз зображений із колишньою дружиною Бертою. І хоча чоловік знищив фотопортрет, друзки потворної коричневої рамки в позолоті залишилися, ніби попереджуючи про можливий захват зовнішнього світу на почуття закоханих. Через скандал, влаштований Бертою, простір лісу для Коні й Мелорза, втрачаючи смислове наповнення Дому-Раю, стає «чужим», ворожим. Після звільнення лісник покидає Тавершел і виїжджає до Лондона. Там, у невеличкій орендованій кімнатці і відбувається його зустріч із Коні, яка має знаменувати новий етап їхніх стосунків, межу між минулим і майбутнім. Простір кімнати емоційно нейтральний, що вказує на символічний перехід для закоханих: перед ними відкривається незвіданий горизонт, вектор і перспективи якого залишаються невідомими – треба знову чекати приходу весни та народження нового життя.

Натомість у романі В. Підмогильного маємо іншу модель духовно-тілесної взаємодії. До знайомства з Мартою Славенко пов'язував своє майбутнє виключно з кар'єрою біохіміка, де жінка розглядалася як об'єкт задоволення сексуальних потреб, які можуть відволікати від наукової роботи. Рішення Славенка одружитися, викликане примітивно-побутовим бажанням стабілізувати життя, зумовило питання соціального статусу майбутньої супутниці. Так у його житті з'явилася Ірен, яка цілком відповідала запитам молодого науковця-кар'єриста. Але несподівані насамперед для самого хлопця почуття до Марти руйнують його звичний плин життя. Щоправда, не надовго: оскільки визначальним у їхніх стосунках виявився фізіологічний фактор, то, спізнавши заборонений плід, Славенко швидко «одужує» від раптової пристрасті й повертається у власний простір науки, розрахунків та Ірен. Символічно – він не тільки залишається на рівні себе колишнього, а й постає з більш виразним раціоналістичним у своїй сутності.

Характерно, що внутрішні метаморфози, які відбуваються зі Славенком, сумірні зі змінами в хронотопі твору, зокрема, він скорочує час побачень із Мартою, все рідше її навідує, а потім припиняє візити, остаточно перебравшись жити до Ірен, тобто у «свій» простір. Показовою є сцена остаточного розриву стосунків Марти і Славенка, яка відбувається з ініціативи дівчини в Андріївській церкві. Марта прагне надати власному рішення відпустити Славенка обрисів героїчної жертвності, не здогадуючись про підступні наміри хлопця. Очевидним є разючий дисонанс між душевним піднесенням дівчини, з одного боку, та прагматичною сутністю Славенка, з другого. У результаті зіткнення протилежних полюсів генерується нове смислове поле, де текст «набуває рис підвищеної умовності» [Лотман, 2002, с. 589] та іронічності. Парадоксальність ситуації посилена топосом «*порожнечі цього відлюдного закутку*» [Підмогильний, 2015, с. 246], який контрастує із символікою церковного храму як сакрального місця і вищою точкою



світобудови, оприявнюючи всю ілюзорність та надуманість Мартиноного світу, а з ним і саму ідею романтичного кохання.

Екзистенційною межею в житті Марти стає усвідомлення істини, що в її коханні *«нічого нового не було»*. Думка, яка немов *«похоронний дзвін»* [Підмогильний, 2015, с. 264] пронизує свідомість дівчини, повертає її до самої себе. Утративши свою магію, вимріяний простір постає перед Мартою *«жалюгідним згарищем»* [Підмогильний, 2015, с. 264], виштовхуючи дівчину за межі своїх координат. Однак саме «згарище» як рівнозначність сутності Ніщо, змушує Марту переосмислити реальний світ: вона усвідомлює всю оманливість ілюзій, а відтак ницість свого прагматичного оточення – Славенка, начальника підвідділу Безпалька, подружжя Іванчуків, інженера Дмитра – функціональних типів, які становили більшість тогочасної дійсності, що асоціювалась із предметно-речовим світом. Прагнення Марти «оживити» довкілля бентежить їхній спокій, зронює сум'яття в їхню сіру буденність, адже ставить під сумнів ті вартості, заради яких вони існують. Тож за першої нагоди вони роблять все, щоб позбутися присутності дівчини.

Подібно до Мелорза й Коні, Марта опиняється на порозі незвіданого, яке має постати перед нею після пробудження зі сну. Важливо, що це пробудження буде. Прощальні слова Льови, як і лист Мелорза, що завершується обнадійливим «на добраніч», означають кінець «невеличкої драми», але не самого життя, новий день в якому ось-ось наступить. Отож, відкрита свідомості персонажів, виходячи за межі тексту, залишається з читачем, спонукуючи до розмислів і дискурсів.

Таким чином, порівняльний аналіз «Невеличкої драми» В. Підмогильного і «Коханця леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса уможливорює висновки щодо типологічних рис амбівалентної семантики Свого / Чужого, зумовленої ідейно-змістовою концепцією персонажів, їхнім моральним та духовно-інтелектуальним рівнем. Гендерний аспект романів актуалізується в образах головних героїнь – Марти та Констанс, які у своєму прагненні набути незалежності

зіштовхуються з опором міщанського оточення, керованим традиційно-патріархальним розумінням статі. Конфліктність ситуації пришвидшує процес долання героїнями гендерних стереотипів та усвідомлення власної суб'єктності, які супроводжують їхній вимушений чи добровільний вихід за межі встановлених координат. В обох творах ідеальним «своїм» простором визначено світ природних почуттів, якому протиставлено механічний простір зовнішньої реальності. Однак, якщо у свідомості українки гендерна рівноправність невіддільна від національної ідентичності, то для Констанції визначальними є тілесно-жіноча й материнська сутності, які є вираженням її природного начала.

## **5.2. Модуси жіночої екзистенції у прозі Ірини Вільде та Вірджинії Вулф**

В українському літературознавстві останніх десятиліть відчутно зріс інтерес до жіночої літератури. Об'єктом критичного осмислення вітчизняних дослідників постають твори і новочасних авторок, і представниць попередніх історико-літературних періодів, донедавна недосліджені або позначені традиційним (тут – маскуліним) інтерпретаційним вектором. Знаковими явищами цього наукового дискурсу стали праці В. Агеєвої, Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської, С. Павличко та ін., які заклали теоретико-методологічні основи феміністичної літературної критики в Україні, ініціюючи прочитання жіночої літератури як полівалентного тексту з питомими інтенціями та концептосферою. За слушним зауваженням В. Агеєвої, «справа не в тому, щоб пришпилювати ярлики кращого і гіршого. Йдеться про те, що врахування специфіки творчого процесу дає змогу проникливіше інтерпретувати текст, виявити глибинні коди і символи» [Агеєва, 1994, с. 17].

Значний теоретичний і практичний досвід феміністичної критики відкриває простір для порівняльних студій, у яких українська жіноча проза розглядається типологічно спорідненим явищем зі світовими зразками. Та попри відчутний поступ у царині

компаративних досліджень загалом, їхній потенціал у студіюванні різноманітних аспектів жіночої літератури ще далеко не вичерпаний, що спонукає до подальших наукових пошуків.

У цьому підрозділі увагу сфокусовано на постатях Ірини Вільде та Вірджинії Вулф – яскравих представниць феміністичної прози в українському та англійському письменстві, творчість яких досі не розглядалася в компаративному аспекті. Передумови для такого дослідження почали складатись у нашій науці лише в 1990-х роках. У добу панування радянської ідеології творчість Ірини Вільде, якій довелося жити й писати в різних суспільно-політичних і культурних середовищах, було поділено на «до 1939 року і після нього». Відтак ранню прозу (збірка «Химерне серце», цикл повістей «Метелики на шпильках»), позначену модерністськими віяннями, перемістили у спецфонд і не перевидавали. А повість 1952 року «Повнолітні діти» побачила світ у суттєвій редакції, здійсненій на догоду кон'юнктурним вимогам часу. Натомість у роки незалежності України доробок Ірини Вільде як «радянської письменниці» опинився на периферії досліджень, тоді як її рання творчість залишалась практично невідомою читачеві. Таку несправедливість, як зауважує О. Баган, можна було виправити, перевидавши всі твори письменниці дорадянського періоду [Баган, 2007, с. 473], що й було частково реалізовано 2007 року з нагоди 100-ї річниці з дня її народження: у книгу «Метелики на шпильках», окрім трьох ранніх повістей, увійшли інтерв'ю авторки, спогади Яреми й Наталки Полотнюків – сина та невістки. Це видання творів Ірини Вільде з передмовою і коментарем О. Багана суттєво доповнило опубліковану раніше Марією Вальо збірку вибраної малої прози письменниці 1990 року під назвою «Незбагненне серце. Новели, публіцистика, літературні статті, листи». Хоча значна кількість оповідань із книги «Химерне серце», як і повість «Вікна наростіж» (1939), і досі залишається недоступною для широкого загалу, оприлюднення бодай частини ранньої прози мисткині стало важливим кроком на шляху її входження в сучасний літературознавчий контекст. Відповідно

активізувався процес критичної рецепції доробку Ірини Вільде у світлі новітніх методологій і практик, важливе місце серед яких належить феміністичним студіям, зокрема працям В. Агеєвої, О. Багана, М. Вальо, Н. Євстаф'євич, І. Захарчук, О. Карабльової, Н. Мафтин, Н. Мацибок-Стародубської, М. Рудницького, Л. Тарнашинської, О. Харлан та ін. Учені солідаризуються щодо витонченого психологізму авторки в передачі «інтимної екзистенції» [Баган, 2007, с. 6], її «уміння проникати в найбільш захищені тайники людської душі» [Вальо, 1999, с. 17], здатності відчувати «сокровенний світ жіночого серця» [Мафтин, 1998, с. 111].

Що ж до художньої спадщини Вірджинії Вулф, зокрема романів «Місіс Деллоуей» («Mrs Dalloway», 1925) і «До маяка» («To the Lighthouse», 1927), то ознайомлення з ними в Україні впродовж тривалого часу відбувалося посередництвом російських перекладів і критичних інтерпретацій. А вивчення творчості англійської письменниці-модерністки в університетських історико-літературних курсах зазвичай зводилося до загальних оглядів з акцентуванням на «недоліках» і «вадах» її «безідейної» прози. Важливим чинником засвоєння і неупередженого дослідження доробку Вірджинії Вулф у вітчизняному соціокультурному просторі стало видання українськомовних версій її творів, серед яких романи («Місіс Деллоуей», «Хвилі», «Флеш», «До маяка»), оповідання, есе («Власний простір», «Жінки та розповідна література», «Три гінеї»), окремі листи й щоденникові записи. На сьогодні вагомо репрезентована і критична рецепція творчості Вірджинії Вулф студіями Н. Жлуктенко, Г. Батюк, Н. Дьоміної, І. Куницької, Н. Любарець, І. Школи та ін., увага яких сфокусована на проблемах інтермедіальності, модерністської естетики, часопросторового континууму творів письменниці тощо. Натомість феміністична концепція її літературного спадку, як і компаративний аспект його дослідження, ще залишається поза увагою учених.

Мета цього підрозділу – виявити модуси екзистенційного буття жінки у прозі Ірини Вільде і Вірджинії Вулф як представниць різних

національних і соціокультурних середовищ доби міжвоєнтя. Об'єктом вивчення обрано цикл повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках» (1936–1939) та роман Вірджинії Вулф «Місіс Деллоуей» (1925) – знакових у творчій біографії української та англійської письменниць відповідно. Методологічною основою розвідки є напрацювання українських та зарубіжних теоретиків у царині порівняльних студій (В. Будний, М. Ільницький, Д. Дюришин, Е. Касперський), феміністичної критики (С. де Бовуар, В. Агеєва, Н. Зборовська), теорії діалогізму (М. Бахтін) та ін.

Передумови такого зіставлення сформовані як схожими літературними рисами, так і суспільними та індивідуально-авторськими. Обидві письменниці перебували в епіцентрі інтелектуально-мистецьких рухів свого часу, що визначило їхній світогляд та естетичні уподобання. Так, Ірина Вільде в 1930-х роках мешкала на Західній Україні, де, попри підневільне становище українства, літературний рух переживав значний підйом завдяки активному пошуку модерних форм моделювання дійсності. На манеру молоді письменниці відчутний вплив справила творчість М. Домбровської, Г. Богушевської, М. Кунцевич, О. Кобилянської, Е. Шемплінської, М. Яцківа, вона схилилася перед поетичним словом О. Олеся, Б. Антоненка-Давидовича, зорієнтованих на західноєвропейські взірці. Своєю чергою Вірджинія Вулф, перебуваючи в силовому полі естетики «Блумсбері», наснажувалася мистецькими концепціями Дж. Мура, Б. Рассела, Р. Фрая, захоплювалася авангардними нововведеннями М. Пруста, Дж. Джойса, Т.-С. Еліота, Д.-Г. Лоуренса, водночас із пієтетом ставилася до витонченої манери Джейн Остен. Власну естетичну програму письменниця сформулювала в статтях «Сучасна художня проза» («Modern Fiction», 1919) та «Містер Беннет і Місіс Браун» («Mr. Bennet and Mrs. Brown», 1924), де вперше в англійській літературі заговорила про необхідність звернення митців до внутрішнього життя людини, порухів її душі – сфери невидимої, проте чи не більш важливої за саму реальність.

На відміну від Вірджинії Вулф, Ірина Вільде не писала маніфестів, однак її творче кредо оприявнюється в ранніх новелах і повістях з їхнім культом почуттів та емоцій, крізь призму яких проартикульовано наповнений мозаїкою кольорів, звуків, запахів зовнішній світ. Таким чином, у творчості обох письменниць помітною є імпресіоністично-психологічна домінанта, підсилена дискурсом жіночого світосприйняття, у площині якого імплементуються феміністичні інтенції. Відтак феміністичний складник творчості Ірини Вільде та Вірджинії Вулф слід розглядати як невіддільний елемент новаторських орієнтирів письменниць, що в цілому відповідало модерністській парадигмі з її концептом свободи самовираження особистості.

Власні погляди на жіноче питання з притаманною відвертістю і незалежністю суджень Ірина Вільде та Вірджинія Вулф не раз оприлюднювали під час відкритих лекцій, у публіцистиці й художній практиці. Так, Ірина Вільде, працюючи в Коломиї у видавництві журналу «Жіноче слово» та його додатку – часописі для дівчат «Світ молоді» [див.: Кліщ, 2006], мала змогу винести на читацький розсуд чимало нарисів, есе, заміток, інтерв'ю, у яких порушувала актуальні проблеми самовизначення жінки, гендерної ідентичності, сімейних стосунків, сексуального виховання тощо. Назви її дописів досить красномовні: «За природне право жінки», «Шлях до щастя в домі», «Чи жінка й любка в одній особі», «Хочу дитину», «Ми й наші хлопці» та ін. При цьому, згідно із загальною концепцією журналу «Жіноче слово», особисте щастя жінки, як і економічна незалежність, розглядалися Іриною Вільде невідривно від питань націотворення та державотворення, що є важливим для розуміння жіночих образів її прози.

На відміну від коротких нарисів Ірини Вільде, феміністичні праці Вірджинії Вулф («Власний простір» – «A Room of One's Own», 1929; «Жіночі професії» – «Professions for Women», 1931; «Три гінеї» – «Three Guineas», 1938 та ін.) характеризуються універсальним охопленням проблематики підневільного статусу жінки і передусім

жінки-письменниці в патріархально маркованому соціумі. Про нерозривність зв'язку для Вірджинії Вулф жіночого питання з питаннями творчої свободи засвідчує такий запис у її щоденнику від 22 серпня 1925 року: «I все ж, я єдина жінка в Англії, вільна писати, як мені хочеться» // Yet I'm the only woman in England free to write what I like [A Writer's Diary, 1953, p. 83]. На думку О. Колотова, письменниця «знаменує собою перехід жінки-автора з позицій підкореної істоти в “чоловічому домі” літератури [...] до рівноправного становища, до “своєї кімнати”» [Колотов, 2000, с. 2]. Таку ж позицію поділяє і Марія Хасієва, яка, відводячи Вірджинії Вулф провідне місце у феміністському дискурсі Англії, наголошує, що в її творчості «відбувається не тільки рецепція та осмислення феміністської програми, викладеної у творах авторів більш раннього періоду (Мері Волстонкрафт, Джона Стюарта Мілля), але й самостійні відкриття у сфері гендерних проблем» [Хасієва, 2013, с. 202]. У цьому сенсі есе Вірджинії Вулф «Власний простір» можна вважати маніфестом європейського фемінізму, положення якого пізніше розвинула у своїй епохальній праці «Друга стаття» («Le Deuxième Sexe», 1949) Сімона де Бовуар.

Спільним для Ірини Вільде та Вірджинії Вулф, як, зрештою, для інших тогочасних представниць жіночого руху (Наталя Забіла, Докія Гуменна, Ольга Дучимінська, Уляна Кравченко, Марійка Підгірянка, Софія Русова, Мілена Рудницька, Катря Гриневичева; Дороті Бростер, Ліліас Гамільтон, Беатріс Гарраден, Мод Каннінгтон, Джін Ріс, Дороті Річардсон, Мей Сінклер, Каролін Сперджен та ін.), є передусім акцентуація на суб'єктності жінки, яка прагне до самоствердження, реалізації внутрішнього потенціалу, права вільного вибору. Найбільш послідовно ці ідеї письменниці імплементували у власних творах: Ірина Вільде в циклі повістей «Метелики на шпильках», а Вірджинія Вулф – у романі «Місіс Деллоуей».

Головні персонажі Дарка Попович («Метелики на шпильках») і Клариса Деллоуей («Місіс Деллоуей»), попри різницю у віці, втілюють вічну жіночність, ідея якої пронизує всю тканину текстів. Спільним

для обох творів є і значний часовий проміжок, у якому розгортається сюжет. Однак принцип репрезентації життєво-психологічного досвіду героїнь різний. Так, для циклу повістей Ірини Вільде характерний лінійно-послідовний виклад, яким фрагментарно охоплено восьмирічний період життя Дарки – від навчання в Чернівецькій жіночій гімназії, коли їй виповнилося 14 років («Метелики на шпильках», «Б'є восьма») до університетських студій 22-річної студентки («Повнолітні діти»). Тоді як у Вірджинії Вулф оповідь обертається навколо одного червневого дня 1923 року, упродовж якого Клариса готується до світської вечірки. Але водночас із цим розгортається глибинний пласт внутрішнього часу, у площині якого, за принципом асоціативної пам'яті, актуалізовано картини минулого, викликані певними зовнішніми чинниками. Звістка про повернення з Індії кохання молодості Клариси Пітера Волша породжує у свідомості вже немолодої жінки спогади 30-річної давнини, наповнені романтикою молодості, любовних переживань, мальовничих пейзажів у віддаленому від міського гамору Бортоні тощо. І саме в потоці рефлексій головної героїні відображено складний простір жіночого буття.

У цьому контексті окремого розгляду потребує питання індивідуального досвіду авторок як творців художнього світу, свідомість яких, зі слів М. Бахтіна, є «свідомістю свідомості» [Бахтин, 1979, с. 15]. У праці «Автор і герой в естетичній діяльності» вчений, зокрема, підкреслює: «Автор не лише бачить і знає все те, що бачить і знає кожен герой окремо та всі герої в сукупності, але й значно більше за них, причому він бачить і знає щось таке, що для них є принципово недоступним [...] Свідомість героя, його почуття і бажання світу – предметна емоційно-вольова установка – з усіх боків, як кільцем, охоплені завершальною свідомістю автора про нього і його світ» [Бахтин, 1979, с. 15]. Так, на проблематиці та загальній тональності аналізованих творів відбилися особисті переживання письменниць: в Ірини Вільде це ностальгія за Буковиною, у Вірджинії Вулф – загострені перебігом важкої пневмонії відчуття



нетривкості буття, які поглибила криза середнього віку, породжуючи гріке усвідомлення факту, що життя кожної миті *«стає коротшим»* [Вулф, 2016, с. 34] // *«the dwindling of time»* [Woolf, 1984, p. 57]. До особистих додавалися і зовнішні чинники, пов'язані в Ірини Вільде з колоніальним статусом українства, а у Вірджинії Вулф – із трагічною атмосферою англійської повоєнної дійсності.

Звідси – домінування у творах обох письменниць меланхолійно-журливого, а подекуди й трагічного переживання щоденного буття, коли, зі слів Ірини Вільде, *«людські серця оточують хвилі неспокою навіть тоді, коли у відношенні до зверхнього світа в тієї людини “все в порядку”»* [Вільде, 2007, с. 13]. Уже на перших сторінках роману Вірджинії Вулф зізнання Клариси в любові до ясного червневого дня переплітаються з тривожним усвідомленням, *«що навіть один день прожити – це дуже небезпечна річ»* [Вулф, 2016, с. 11] // *«that it was very, very dangerous to live even one day»* [Woolf, 1984, p. 37]. Саме в суперечливому єднанні чутливості і раціональності, смутку і радості, потенційних можливостей і фатальної безпомічності оприявнюється гетерогенна природа внутрішнього світу Дарки й Клариси. У цьому контексті віковий ценз нівелюються, натомість визначальним і домінантним постає тремтіння жіночої душі або, як висловилася українська письменниця, *«неспокій людського серця»*, яке *«є саме в собі»* [Вільде, 2007, с. 13]. Так, 14-річна Дарка, яка ще й досі не може розлучитися з улюбленою лялькою, нерідко проймається недитячим смутком, що огортає її душу, викликаючи екзистенційно-тривожні роздуми: *«Чогось мені так сумно... так сумно... мамухо... І чого? Я не знаю сама... Часом розпростерла б руки перед себе й втікала б так кудись...»* [Вільде, 2007, с. 57]. В іншому випадку роздуми Дарки торкаються глибинних процесів збереження людської пам'яті у пліні мінливого життя. Спостерігаючи за веселим святкуванням своїх уродин, вона по-філософськи тривожиться, чи *«всі ці люди будуть такі самі і завтра, як сьогодні?»*, а головне, *«чи Данко не забуде завтра того, що сказав їй сьогодні в саді?»* [Вільде, 2007, с. 85]. Відтак від самих думок усе їй видається далеким, ніби творилося *«не*

*в цей вечір, а колись...»* [Вільде, 2007, с. 86]. А після доленосного поцілунку з Данком, спізнавши *«нову загадку природи»*, із дитячою наївністю висновує, що між її життєвим досвідом і маминим стерлися межі і що *«мама тільки те знає більше [...], що мала діти...»* [Вільде, 2007, с. 229], тож поцілунок вона носить передусім у *«своїй крові»*, що слід розуміти як усвідомлення своєї самості, Себе жінкою.

Своєю чергою 50-річна аристократка Клариса, дружина члена парламенту, нерідко відчувається амбівалентно-невпевненою маленькою дівчинкою з великим життєвим тягарем за плечима: *«дуже молодую; а водночас невимовно старою»* [Вулф, 2016, с. 11] // *«She felt very young; at the same time unspeakably aged»* [Woolf, 1984, p. 37]. У її свідомості з далекого минулого виринає образ дитини, яка, стоячи *«поміж мамою і татом»*, відчувається *«водночас і дорослою жінкою, тримаючи своє життя в руках перед собою»* [Вулф, 2016, с. 47] // *«she was a child [...] between her parents, and at the same time a grown woman [...] holding her life in her arms»* [Woolf, 1984, p. 68]. Дитячо-дорослі розмисли Дарки і Клариси – свідчення екзистенційного пробудження як важливого чинника осягнення власної сутності.

Пройняту екзистенційним неспокоєм жіночу свідомість героїнь актуалізовано в обох творах у смисловому полі образу часу як важливого структуротвірного компонента текстів. Промовистими в цьому сенсі є назви творів – *«Б'є восьма»*, *«Повнолітні діти»* в Ірини Вільде та *«Години»* як початкова назва роману Вірджинії Вулф. Тобто має місце поділ фізичного часу на відрізки, який у *«Метеликах на шпильках»* пов'язаний з перебігом основних подій у житті Дарки (уродини, поїздка на навчання в Чернівці, поверненнями додому на Різдвяні канікули, зустрічі, прогулянки, очікування), у Клариси – з етапами її підготовки до вечірки. Поруч із цим, як зазначалося вище, існує план внутрішнього часу, який оприявнює психологічні переживання героїнь, позначені екзистенційними маркерами. Зокрема, довга відсутність приятелів під час уродин породжує у свідомості Дарки асоціативний образ годинника з янголом смерті, що

*«вибиває своїм смертоносним крилом-вказівкою: пів до восьмої»* [Вільде, 2007, с. 72]; із приходом осені дівчині стає *«сумно без очевидної причини»* [Вільде, 2007, с. 106]; під час візиту до хворої на туберкульоз Наталки Оріховської, якій стає дедалі гірше, Дарці видається, що годинник *«тітікає щораз виразніше»* [Вільде, 2007, с. 385], а в момент зустрічі з Данком після довгої розлуки їй *«дивно малою видалась віддаль часу між ними»* [Вільде, 2007, с. 402]. Дім, який колись так вабив, нагадує дорослій Дарці *«фортецю із глини і спорохнявілого дерева, де застряг час і не рухається більше двадцять років з місця»* [Вільде, 2007, с. 428] тощо.

Важливою в цьому контексті є авторська інтерпретація метафізичного часу з його циклічністю та вічним рухом. У трилогії Ірини Вільде вона об'єктивується у формі відступів та приміток, які утворюють своєрідне обрамлення оповіді, повідомляючи про плинність буття: *«Хтось ляснув батогом, і дні рушили перед себе, як жваві лошаки, залишаючи тільки мутний порошок за своїми копитами [...] Не одну чорну годину припорошив сивий пилок забуття»* [Вільде, 2007, с. 189]; *«Життя оре своїм невблаганним плугом, й нема іншої ради, як іти за цим плугом та ще й приспівувати»* [Вільде, 2007, с. 277]; *«Час – найбезоглядніший лихвар у світі»* [Вільде, 2007, с. 457]. У таких розмислах проступає екзистенція авторки, яка, дистанціюючись від героїні, оцінює події з позицій пройденого нею самою життєвого шляху. Маємо ситуацію «подвійного ефекту», коли, за словами Ю. Лотмана, текст, з одного боку, «удає саму реальність, видає себе як такий, що має самостійне буття, незалежно від автора, як річ серед речей реального світу. З другого, він постійно нагадує, що він – чийсь витвір і щось означає» [Лотман, 2002, с. 591]. На такому тлі стає очевидною умовність і відносність зображуваних подій, адже над усім, у тому числі й над творцем тексту, височіє невблаганний час, перебіг якого не залежить від волі людини.

Авторська концепція часу як філософсько-естетичної категорії актуалізується й у висловлюваннях героїні повісті Ірини Вільде

«Повнолітні діти», засвідчуючи її зрілість, набуття власного досвіду – важливого чинника самоідентифікації. Так, аналізуючи власні спогади, Дарка доходить висновку, що час – це лише підрядне тло *«до того, щоб на ній розгорнути»* певні події [Вільде, 2007, с. 349]. Вона усвідомлює, що визначальними в процесі збереження пам'яті є закарбовані в індивідуальній свідомості яскраві події, які, залишаючи незабутнє враження, спонукають пізніше до оживлення всіх обставин, за яких вони відбувалися. В іншому випадку дівчина висновує: *«У вразливих людей буває це дуже часто: забувають про причину події, забуваються про неї саму, а відчують тільки саме враження, сам його запах – приємний або неприємний»* [Вільде, 2007, с. 229]. У таких спостереженнях героїні прочитуються ідеї інтуїтивістської теорії А. Бергсона, за якими значення мають не факти, а суб'єктивні враження від них, породжені певними асоціаціями. У праці «Вступ до метафізики» («Introduction a la metaphysique», 1903) вчений, зокрема, стверджує: «Існує одна дійсність, яку всі розуміємо зсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше “я”, що триває. Можемо інтелектуально не співпереживати з якоюсь річчю, але певним чином співпереживаємо самих себе [...] наше минуле йде за нами, постійно збільшується над теперішнім, яке забирає дорогою, і свідомість тоді означає пам'ять» [Бергсон, 2002, с. 75]. Таким чином А. Бергсон акцентує на суб'єктивній сутності часу, який виходить за межі конкретних координат.

Саме таке розуміння темпоральності простежено в романі Вірджинії Вулф. Для англійської письменниці час – це передусім форма існування душі, яка струмує крізь нього, поєднуючи в одному потоці зовнішнє і внутрішнє буття. Конкретний час у романі, як і в повісті української авторки, має чітко окреслені координати, позначені биттям годинника на вежі Біг-Бену.

Артикуляція ударів набуває виразних символічних ознак, генеруючи емоційний стан персонажів як суб'єктів сприйняття. Так, через появу Елізабет у момент розмови Клариси з Пітером

створюється незручна ситуація, яка поглиблює сум'яття в душі чоловіка та породжує персоніфікований образ часу з віковою ознакою «юність» як Іншою сутністю, викликаючи бажання якомога швидше покинути будинок Делловеїв: *«Біг-Бен вдарив півгодини і ввірвався між них з незвичною силою, ніби якийсь юнак, міцний і безсторонній, байдужий, і почав туди-сюди розмахувати гантелями»* [Вулф, 2016, с. 52] // «The sound of Big-Ben striking the half-hour struck out between them with extraordinary vigour, as if a young man, strong, indifferent, inconsiderate, were swinging dumb-bells this way and that» [Woolf, 1984, p. 72]. Натомість надії і розчарування душевнохворого Септімуса позначені звуками приреченого у вільному польоті дзвону: *«Була рівно дванадцята година, дванадцята за Біг-Беном, чий передзвін плив за північною частиною Лондона, зливався з передзвоном інших годинників, змішувався з хмаринками й струминками диму, а тоді летів аж ген-ген до чайок»* [Вулф, 2016, с. 101] // «It was precisely twelve o'clock; twelve by Big Ben; whose stroke was wafted over the northern part of London; blent with the clouds and wisps of smoke and died up there among the seagulls [...]» [Woolf, 1984, p. 112]. А прихід додому пунктуального Річарда акцентовано маркерами рішучості та впевненості: *«Із непереборною прямою та гідністю пробив годинник третю годину»* [Вулф, 2016, с. 126] // «For with overpowering directness and dignity the clock struck three» [Woolf, 1984, p. 133]; в іншому випадку плавний, багатослівний і схвильований *«бій годинника, що йшов у кільватері Біг-Бена з повним подолком дрібниць»* // «Volubly, troublously, the late clock sounded, coming in on the wake of Big Ben, with its lap full of trifles», нагадав Кларисі про *«безліч дрібних справ»* [Вулф, 2016, с. 137] // «all sorts of little things besides» [Woolf, 1984, p. 142], які очікують на неї. Фіксований Біг-Беном зовнішній час – лише видима оболонка безмежної сфери внутрішнього часу, що вириває в потоці безперервних спогадів героїв, поєднуючи в одному моменті минуле і теперішнє. І саме у просторі розлитої в часі свідомості відкривається абсолютна прірва екзистенційної самотності місіс Делловей. Гостро переживаючи

минушість життя, жінка з гіркотою усвідомлює, що *«по скибці відсікається від нього щороку, що зменшується залишкова частина, яка все ще спроможна розтягувати і втягувати барви, смаки й звуки буття, як це бувало замолоду»* [Вулф, 2016, с. 34]; *«how year by year her share was sliced; how little the margin that remained was capable any longer of stretching, of absorbing, as in the youthful years, the colours, salts, tones of existence [...]»* [Woolf, 1984, p. 57]. Однак цей простір свідомості Клариси для всіх залишається таємницею – закритим від зовнішнього втручання особистісним простором.

Меланхолійно-ліричні розмисли героїнь обох творів межують із маніфестаціями пристрасної любові до життя, його бурхливої стихії, що подекуди асоціюються з інтимними почуваннями. Такий віталізм можна розцінювати і як форму самозахисту, і як запобіжний засіб, спрямований на збереження внутрішньої гармонії та цілісності. Промовистими в цьому сенсі є слова Дарки в Ірини Вільде, яка обіцяє собі, що, *«хоч на четвертину менше гарна від тетки Тіни, мусить бути завжди дуже щаслива»* [Вільде, 2007, с. 94], в іншому випадку в розмові з Мірошем вона відверто зізнається: *«[...] я не раз не можу погамуватися від радості, що ... просто живу. Знаєте, Мірош, життя – це страшенно цікавий процес»* [Вільде, 2007, с. 347]. У романі Вірджинії Вулф Клариса висловлює аналогічні сентенції: *«Тільки небу одному відомо, чому тобі все це так подобається»* [Вулф, 2016, с. 6] // *«For Heaven only knows why one loves it so»* [Woolf, 1984, p. 34]; *«Нема більшого блаженства [...], ніж, полишивши позаду тріумфи юності, поринути в перебіг життя, нарешті з несподіваним вибухом радості побачити, як устає сонце й минає день»* [Вулф, 2016, с. 198] // *«No pleasure could equal [...] this having done with the triumphs of youth, lost herself in the process of living, to find it, with a shock of delight, as the sun rose, as the day sank»* [Woolf, 1984, p. 192].

Прикметно, що в жіночій свідомості героїнь сакралізуються цілком звичайні речі – квіти, ранішня роса серпанкових ранків, перші сніжинки, невловимі дотики й звуки, чиста білизна, гарне

вбрання, чашка кави тощо. Так, Дарка (тут слід розуміти сама Ірина Вільде), відкриваючи схильність до *«поетизування не настроїв, а самого щоденного життя»*, відносить такий прийом до *«фантастичних елементів»*, який у тексті реалізується через естетське одухотворення матеріального світу. Зокрема, осінь нагадує наречену [Вільде, 2007, с. 151], перший сніг порівнюється з першим поцілунком [Вільде, 2007, с. 209], чорний вечір – із котом [Вільде, 2007, с. 225], обліплені снігом ліхтарі *«скидаються на струнких, засерпанкованих тазою жінок...»* [Вільде, 2007, с. 391] тощо. Таке олюднення предметів чергується з яскравими імпресіоністичними замальовками, у яких зацентровано настроєві тональності, що наповнюють тексти палітрою звуків, запахів, кольорів. За слушним спостереженням Ольги Харлан, вони *«складають своєрідний календар»* [Харлан, 2008, с. 279], адже кожна пора року чи частина дня мають свій особливий ритм та аромат. Однак, якщо в українській трилогії враженневі й емоційно-пейзажні пасажі постають у вигляді вкраплень, переплітаючись із діалогами й побутовими сценами, то в романі англійської авторки увесь текст, немов живий організм, зітканий із моментів буття індивідуальної свідомості, що нагадують різнобарвні етюди та замальовки з постійно змінюваною комбінацією відтінків. Отож, саме життя у сприйнятті Клариси *«зодягнене у вуличні звуки, осяяне сонцем, із гарячим віддихом, шепітне, воно заходилося ворушити шторами»* [Вулф, 2016, с. 130] // *«with robes of sound from the street, sunny, with hot breath, whispering, blowing out the blinds»* [Woolf, 1984, p. 136].

Характерним для емоційно-естетичних переживань Дарки й Клариси є їхнє замилювання чарівністю своїх знайомих і подруг, наділених досконалістю, якої, на їхню думку, їм самим бракувало. Зрештою, вже саме звернення авторок до артикуляції жіночих стосунків, є, зі слів Віри Агеєвої, проявом модерності з її пошуками *«досі не звіданого емоційного досвіду»* [Агеєва, 2003, с. 200]. В обох творах спостерігаємо притаманну модерній літературі (згадаймо Ольгу Кобилянську, Лесю Українку) виняткову *«відкритість,*

одвертість самоаналізу, зображення тих стосунків і почуттів, які патріархальна мораль вважала татуйованими й грішними» [Агеєва, 2003, с. 200]. Цикл повістей Ірини Вільде та роман Вірджинії Вулф ілюструють яскраві взірці «жіночого мовлення як ідеальної комунікативної моделі» [Зборовська, 2003, с. 288]. Саме таке мовлення, яке, за спостереженнями Ніли Зборовської, «повернено до тілесності, звуку, голосу, жесту» [Зборовська, 2003, с. 288], є одним із сутнісних компонентів фемінного дискурсу цих текстів. Так, Дарка не може стримати своїх почуттів, дивлячись на Ориську: «*вона таки гарна... дуже гарна... Вона, як весна*» [Вільде, 2007, с. 30]. Ще з більшим пієтетом виражає своє замилювання Лялею: «*Вона пахне, як квітка по дощі, – не думає, а молиться Дарка, бо вона сама, як квітка*» [Вільде, 2007, с. 34], пізніше Стефкою: «*обличчя Стефи – кольору чайної троянди – таке чисте, що можна було б на ньому вгледіти тінь від крильця комахинки*» [Вільде, 2007, с. 154], «*як вона пахне, вся ця дівчина!*» [Вільде, 2007, с. 174], «*Це янгол, не дівчина*» [Вільде, 2007, с. 206]. Клариса, своєю чергою, «*хотіла б стати смаглявою, як леді Бексборо, із сав'яноюю шкірою і чудовими очима*» [Вулф, 2016, с. 13] // «*She would have been [...] dark like Lady Vexborough, with a skin of crumpled leather and beautiful eyes*» [Woolf, 1984, p. 39], її чарує постать Саллі, «*яка була навдивовижу красунею і то однією з тих, якими вона найбільше захоплювалася, темноволоса, великоока*» [Вулф, 2016, с. 36] // «*It was an extraordinary beauty of the kind she most admired, dark, large-eyed*» [Woolf, 1984, p. 59], а найбільше вражає «*своєю силою обдарованості, силою особистості*» [Вулф, 2016, с. 37] // «*Sally's power was amazing, her gift, her personality*» [Woolf, 1984, p. 60].

У свідомості Дарки й Клариси подруги постають утіленням ідеалу, до якого вони прагнули, визнаючи власні хиби. Саме в інших героїні намагаються знайти себе, що можна розцінювати як відмову від себе. Дарці, зокрема, її ніс видається надто широким, дратують веснянки, зуби здаються кривими [Вільде, 2007, с. 62]. Клариса у власній оцінці – «*худюща, як тріска*», її обличчя «*сміховинно*



*маленьке» з носиком, як «дзьобик у пташки» [Вулф, 2016, с. 13] // «she had a narrow pea-stick figure; a ridiculous little face, beaked like a bird's» [Woolf, 1984, p. 39]. Проявом повернення до себе є розгляд власного відображення в дзеркалі, у результаті чого бажання покращити свій вигляд змінюється на захоплення власною зовнішністю: «Дарка стоїть і дивиться на себе. Дивиться на себе й – чи не сміх людям казати? – не може надивитись... Що ж вона винна, коли їй так подобається ця дівчина в дзеркалі в білій, як піна на тістечках, суконці, з цими кольору гречаного меду косами понад чоло, з цими темно-сірими великими, щасливими очима, з цим здоровим, прирум'яненім, як пшеничний разовий хліб, лицем?» [Вільде, 2007, с. 70]; Клариса: «вона заново поглянула на дзеркало, туалетний столик і всі флакончики, а тоді зібралася в одну точку й побачила (коли подивилася в дзеркало) витончене рожеве обличчя жінки, яка цього вечора влаштовує прийом, обличчя Клариси Делловей, своє власне обличчя [...]. Ось вона – закінчена, гостра, означена» [Вулф, 2016, с. 41] // «seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself [...] That was her self – pointed; dartlike; definite» [Woolf, 1984, p. 62].*

Смислове поле дзеркала як знаку зустрічі із собою символізує етап ініціації героїнь, їхню готовність прийняти себе такими як є, у всій цілісності, що номінується С. де Бовуар цнотливістю: «Цілісність подобається людині не тому, що символізує цнотливість, – вона тотожна власному простору цілісності» [Бовуар, 1994, с. 61]. Дослідниця тлумачить таку ситуацію в екзистенційному аспекті як тенденцію «суб'єкта до відчуження» [Бовуар, 1994, с. 62]. Так, у трилогії української авторки Дарка позначає стіну відчуження фразою «Я мушу бути сама» [Вільде, 2007, с. 454], прагнучи в моменти душевних потрясінь рішуче відгородитися від будь-яких взаємин, щоб уберегти таким чином власну цілісність-незайманість.

У площині грайливо-безпосередньої оповіді «Метеликів на шпильках» складні психологічні лабіринти, оприявлені у формі ненав'язливих деталей, авторських відступів чи внутрішніх монологів, творять новий текст, наповнений глибоким філософським змістом: *«Людська душа, як земля, складається з тисячі шарів, формованим не одним віком, а століттями»* [Вільде, 2007, с. 342]; *«бувають тремтіння жіночої душі з такої матерії, що їх не в силі схопити ні око, ні серце чоловіка»* [Вільде, 2007, с. 420]. На самоті, осмислюючи пережиті ситуації, героїня намагається віднайти точку опертя, а відтак – шляхи примирення із собою і світом, що рівнозначно пошуку себе іншої.

У романі Вірджинії Вулф утіленням власного простору Клариси є її кімната на горищі, де вона може бути не місіс Деллоуей, а Кларисою, зсотоною з несумісних розрізнених частинок, зібраних в один центр *«лишень для світу»* [Вулф, 2016, с. 41] // *«composed so for the world only into one centre»* [Woolf, 1984, p. 63]. І саме у власній кімнаті – цій порожнечі *«в осерді життя»* [Вулф, 2016, с. 34] // *«an emptiness about the heart of life»* [Woolf, 1984, p. 57] – до неї приходить усвідомлення власної самотності-цноти, що *«прилипла до неї, як те простирадло»* [Вулф, 2016, с. 35] // *«which clung to her like a sheet»* [Woolf, 1984, p. 58]. Відчуття смутку й болю, викликані роздумами про власний вік, смерть, самогубство, не виходять за межі її внутрішнього буття. Для зовнішнього світу вона горда й упевнена в собі жінка, зібрана *«в один центр, в один діамант»* [Вулф, 2016, с. 41] // *«one centre, one diamond»* [Woolf, 1984, p. 63], яка йде назустріч життю, творячи навколо себе власний простір. Цілісність, яка досягається нею, як і Даркою, у процесі переживання стану самотності, означає, за Н. Хамітовим, *«руйнацію самототожності та, одночасно, рух до самототожності в її оновленій формі»* [Філософія, 2003, с. 246].

Відкритість до себе та світу є передусім ознакою незалежності героїнь, їхньої зрілості в ситуації вільного вибору, що не раз підкреслено в текстах. Зокрема, Дарка, відзначаючись із дитинства

впертістю (згадати хоча б ситуацію з листівкою), ніколи не йде всупереч своїм переконанням, навіть якщо це загрожує відрахуванням із гімназії – до прикладу, коли вона відмовляється видати директору ініціаторів протестних акцій. Як зауважує В. Агеєва, Дарка «почувається мудрішою й досвідченішою за своїх надто прямолінійних ровесників, які завжди спішають звірити своє життя з якимось загальнообов'язковим зовнішнім кодексом» [Агеєва, 2003, с. 214]. Так само і Клариса Вірджинії Вулф, яку «*всі трохи побоювалися*» [Вулф, 2016, с. 64] // «*Clarissa did frighten people*» [Woolf, 1984, p. 82], зі слів Пітера, «*ніколи не гнеться ні в прямому, ні в переносному значенні цього слова, пряма, як металевий спис, навіть аж занадто пружна*» [Вулф, 2016, с. 82] // «*she never lounged in any sense of the word; she was straight as a dart, a little rigid in fact*» [Woolf, 1984, p. 97]. Чоловік виражає захоплення «*її відвагою, наснагою до спілкування [...], вмінням брати ініціативу у свої руки*» [Вулф, 2016, с. 67] // «*He admired her courage; her social instinct; he admired her power of carrying things through*» [Woolf, 1984, p. 84]. Мова йде передусім про хист жінки бути завжди місис Деллоуей – «*досконалою господинею дому*» («*the perfect hostess*»), у якої все під контролем. Така поведінка героїнь є свідченням їхньої андрогінності, де фемінне поєднано з маскуліним, чуттєве з раціональним, тілесне з духовним.

Ментально-характерологічна парадигма героїнь найбільше увиразнюється в любовному дискурсі – важливому компоненті набуття ними емоційно-психологічного досвіду. Історія Дарчиного захоплення Данком Данилюком розгортається впродовж усієї трилогії, при цьому образ хлопця доволі схематичний і невиразний. Юнак із зовнішністю Аполлона (сині очі, світлий чуб), талантом музиканта, відповідним соціальним статусом (він син директора), нагадує радше фантом-ідеал, витворений уявою дівчини. Це породжує в її душі гаму суперечливих почуттів – від хвилюючих вражень, викликаних першими побаченнями, дотиками та довгоочікуваним поцілунком, до болісних ревностей і душевних мук через незрозумілу їй поведінку хлопця. Поява в житті Дарки іншого –

Стефка – створює ситуацію вибору, що актуалізує екзистенційні та гендерні концепти. Зіставляючи поведінкову парадигму різних за психологічним типом чоловіків, дівчина виявляє свої життєві пріоритети. Так, сприймаючи Стефкову хазяйновитість у патріархальному дискурсі за ознаку чоловічності («*Адже в житті кожного чоловіка є цілий полк справ, важніших від жінки. Ба більше! Зле з тим чоловіком, в якого жінка завжди найважливіша [...]*). *Адже всіх чоловіків на світі обов'язує закон праці [...]*. Чому ж Стефко Підгірський мав би виломлюватись з-під цього міжнародного закону?» [Вільде, 2007, с. 434]), Дарка й сама мимоволі опиняється в полоні стереотипів. Але коли вона стає свідком принизливої поведінки Стефка, то називає його блазнем, що свідчить про пробудження її свідомості, зародження в ній критичного мислення і бунтівних настроїв. Прикметно, що це стається на католицький Святвечір, відзначення якого викликає неоднозначну реакцію мешканців села, що нівелює сакральний складник цього топосу в тексті. Промовистими є Дарчині асоціації в момент відвідин родини Підгірських: у будинок вони зайшли, «*неначе у гріб*», свічки горіли «*жалібним вінком*», пахло «*медом і трупом*» [Вільде, 2007, с. 452], до того ж чоловіки «*з нагоди свята*» вирішують загри в «*тарочка*», тобто в карти – далеко не християнське заняття. Відразу до по-святковому вдягненого Стефка підсилює відчуття фізичного болю від його дотику. Не сприймаючи «*половинності*» [Вільде, 2007, с. 409] ні в чому, Дарка найбільше боїться «*лагідного, смертоносного спокою*» [Вільде, 2007, с. 439], а з ним – духовного паралічу, який перетворить її, як колись повного завзяття Улянича, на позбавлену гендерної ідентичності істоту – «*щось посереднє між людським і тваринним світом*» [Вільде, 2007, с. 432]. Дівчина опиняється одна проти всього світу: на терези, з одного боку, покладено репутацію батьків, долю Стефка, суспільну думку, з другого, – її життя. Дарка вибирає себе, своє майбутнє, а з ним і майбутнє своїх дітей та України. Це остаточно. І не має значення, хто буде її обранцем, важливо, що вона залишиться собою.

На відміну від української героїні, Клариса Деллоуей свого часу віддала перевагу статечному життю з надійним Річардом Деллоуеєм перед повним несподіванок буттям із Пітером Волшем. При цьому спогади 30-річної давнини й досі виринають у свідомості вже зрілої жінки, викликаючи суперечливі емоції. Як і Стефко в Ірини Вільде, для якого добро і зло, чорне і біле *«має свої означені межі»* [Вільде, 2007, с. 409], Річард відзначався розважністю і тверезим поглядом на речі, а за що б не взявся, як іронічно зауважує Пітер, *«то завжди робив з однією і тією ж звичною розсудливістю, без натяку на творчість, без іскорки захоплення, але з певною непоясненою милістю»* [Вулф, 2016, с. 80] // *«Whatever he took up he did in the same matter-of-fact sensible way; without a touch of imagination, without a spark of brilliancy, but with the inexplicable niceness of his type»* [Woolf, 1984, p. 96]. Попри це, жіноча логіка підказувала Кларисі, що саме з таким чоловіком вона зможе зберегти власну незалежність і автентичність. А це для неї є найбільш цінним. Поміркованість і розважливість Річарда гарантували Кларисі безпеку і стабільність, допомагали долати страх перед нездатністю *«прожити життя до кінця, спокійно перейти оту довгу ниву»* [Вулф, 2016, с. 197] // *«to be lived to the end, to be walked with serenely»* [Woolf, 1984, p. 192]. І хоча вона почувається самотньою (*«простирадло розгладжене, ліжка вузьке»* [Вулф, 2016, с. 51] // *«The sheet was stretched and the bed narrow»* [Woolf, 1984, p. 71]), а серце й досі пронизує гострий біль спогадів, жінка ні про що не шкодує, приймаючи життя таким, яке воно є. При цьому її жіночий смуток назавжди залишається з нею, хоча в очах інших вона – *«господиня срібла, полотна й порцеляни»* [Вулф, 2016, с. 42] // *«mistress of silver, of linen, of china»* [Woolf, 1984, p. 64].

Інтерпретуючи подібну ситуацію в ключі феміністичної критики, С. де Бовуар пише, що *«кожній людині, крім бажання утвердитися як особистість, притаманна спокуса втекти від свободи, мовби перекидатися в бездушну річ»*. Дослідниця називає такий шлях хибним, оскільки він *«призводить до пасивності, отупіння, загибелі,*

перетворює людину на знаряддя чужої волі, позбавляє її трансцендентності. Будь-якого поняття вартості». Водночас, вважає авторка «Другої статі», це також «і легкий шлях, бо надає змогу уникнути тривоги і напружень життєвих колізій». У такий спосіб чоловік, утверджуючи вторинність жінки, «тимчасом знаходить у ній таємного спільника» [Бовуар, 1994, с. 32]. Однак Вірджинія Вулф у своєму романі подає приклад свідомого долаття комплексу Іншої, коли жінка, заручившись опікою чоловіка, зберігає власну ідентичність. Своє рішення Клариса аргументує переконанням, що *«у шлюбі має залишитися якась вільність, має бути якась незалежність одне від одного між людьми, які день у день живуть разом під одним дахом»* [Вулф, 2016, с. 10] // *«For in marriage a little licence, a little independence there must be between people living together day in day out in the same house»* [Woolf, 1984, p. 36]. Такі думки перегукуються з інтерпретацією кохання в Ж.-П. Сартра та А. Камю, які акцентували на необхідності збереження свободи внутрішнього «Я» у любовній взаємодії.

Щодо Дарки Ірини Вільде, то питання вибору нею супутника життя залишається відкритим: відмовляючи Стефкові, дівчина в глибині душі погоджується з мамою, що й Данилюк не для неї [Вільде, 2007, с. 460]. Але, отримавши такий досвід, Дарка тепер добре розуміє, яким має бути її майбутній обранець, щоб їхні діти були достатньо вольовими й загартованими для творення нової, сильної, шляхетної раси. Така думка, висловлена у фіналі твору, вказує на високу свідомість Дарки, яка сприймає власне буття-у-світі як духовно-тілесне єднання з Іншим заради загальнонаціонального блага. Особисте, таким чином, є для неї невіддільним від загальнолюдського. У жіночих мріях героїні «Метеликів на шпильках» проєктуються авторські візії вільної і незалежної людини, яка вписується радше в європейську, аніж радянську модель «будівника комунізму». Натомість футурологічні прогнози Вірджинії Вулф, на відміну від української письменниці, не такі оптимістичні, та все ж вона допускає можливість культурного й

духовного поступу людства за умови розкріпачення індивідуальної свідомості, здатної поєднати чоловіче й жіноче.

Таким чином, у результаті дослідження феміністичного дискурсу в циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках» та романі Вірджинії Вулф «Місіс Деллоуей» виявлено їхню спільну імпресіоністично-психологічну стильову домінанту, у межах якої актуалізовано авторські інтенції. Порухення жіночого питання розглядається сутнісним компонентом новаторських орієнтацій письменниць, суголосних із модерністською ідеологією з її концептом свободи самовираження особистості. Феміністичний дискурс «Метеликів на шпильках» Ірини Вільде та «Місіс Деллоуей» Вірджинії Вулф оприявлено в образах головних героїнь, яким, попри різний вік і життєвий досвід, властиве власне жіноче, з домінантою емоційно-чуттєвого, переживання світу, де радість перетікає в раптовий сум, захоплення – у гірке розчарування і відчай. Авторський аналіз внутрішніх світів головних героїнь Ірини Вільде та Вірджинії Вулф розбудовано у тісній взаємодії з хронотопом як важливим компонентом організації «тексту» їхнього життя і тексту творів загалом. Вітаїстичні мотиви «Метеликів на шпильках» Ірини Вільде та «Місіс Деллоуей» Вірджинії Вулф інтерпретуємо формою самозахисту, запропонованою письменницями задля збереження гармонії та цілісності жіночої особистості. Особливо в площині любовно-чуттєвого дискурсу, де й увиразнюється психологічно-поведінкова парадигма образів Дарки і Клариси. Кохання стає важливим етапом у процесі набуття жінками власного досвіду, для яких ключовим є відстоювання автентичності та внутрішньої свободи – обов'язкових чинників здійснення вільного вибору.

### **Висновки до п'ятого розділу**

Художня екзистенційність аналізованих творів обертається навколо гендерних питань, прочитаних крізь призму проблеми «Свій / Чужий». Для «Невеличкої драми» В. Підмогильного і «Коханця леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса типовою є амбівалентна

семантика цієї опозиції. Вона зумовлена ідейно-змістовими концепціями персонажів, мораллю, яку вони сповідують, духовно-інтелектуальним рівнем їхнього розвитку. Гендерний аспект романів В. Підмогильного і Д. Г. Лоуренса актуалізується в образах головних героїнь – Марти («Невеличка драма») і Констанс («Коханець леді Чатерлей»), які у своєму прагненні здобути незалежність зіштовхуються з опором міщанського середовища, де панує традиційно-патріархальне розуміння статі. Конфліктність життєвих обставин, у які потрапляє кожна з героїнь, пришвидшує процес долання ними гендерних стереотипів та усвідомлення власної суб'єктності, а отже ставить перед вибором свого «Я». Екзистенційний характер такої ситуації увиразнює вимушений чи добровільний вихід героїнь за межі встановлених суспільною мораллю чи ідеологією координат.

І для Марти В. Підмогильного, і для Констанс Д. Г. Лоуренса ідеальним, тобто «своїм», стає лише внутрішній простір, у якому панують природні почуття, що протиставляються зовнішньому «чужому» простору механістичної реальності. Стати «своїми» можуть лише ті локуси зовнішнього світу, у координатах якого розгортаються історії кохання головних героїв: кімната Марти («Невеличка драма») і помешкання лісника («Коханець леді Чатерлей»). Водночас у романах зображене відчуження «свого» простору, спричинене втручанням жорстокого зовнішнього «чужого», коли персонажі змушені переосмислити і переоцінити власне буття.

Важливо, що у творі українського автора сакральний як різновид «свого» простору має національно-конкретні (Канів, Дніпро) і типові для романтичної концепції невідання чи незіпсованості (дитинство героїні) обриси. Тоді як у романі англійського прозаїка сакральним стає простір, який асоціюється з укоріненим у біблійну традицію і апробованим у сентименталістській і романтичній літературі топосом незайманої природи. Це засвідчує варіативність авторських моделей світу: з



акцентом на національно-родовому аспекті у В. Підмогильного та космологічному в Д. Г. Лоуренса. Тож у свідомості Марти («Невеличка драма») гендерна рівноправність невіддільна від національної ідентичності, тоді як визначальними для Констанс («Коханець леді Чатерлей») є тілесно-жіноча й материнська сутності як вираження її природного первня.

Дослідження феміністичного дискурсу в циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках» та романі Вірджинії Вулф «Місіс Деллоуей» дозволяє висновувати і щодо художніх особливостей авторського стилю: спільною домінантою для творчої манери обох авторок є імпресіоністичний психологізм. Він увиразнює феміністичні інтенції письменниць, актуалізація яких розглядається невіддільним компонентом їхніх новаторських орієнтацій, суголосних із модерністською ідеєю свободи самовираження особистості. Головні героїні «Метеликів на шпильках» та «Місіс Деллоуей» – Дарка Попович і Клариса Деллоуей – є втіленням авторського розуміння нагальності вирішення жіночого питання в суспільстві. Разом із тим Ірина Вільде і Вірджинія Вулф утверджують не лише тип нової жінки, але й вічної жіночності: попри різний вік і життєвий досвід, героїням властиве суто жіноче, з домінантою емоційно-чуттєвого, екзистенційне переживання світу, де радість перетікає в раптовий сум, захоплення – у гірке розчарування і відчай. При цьому, як і у творах В. Підмогильного і Д. Г. Лоуренса, зображення внутрішніх світів протагоністок Ірини Вільде і Вірджинії Вулф розбудоване в тісній взаємодії з двома типами хронотопу – зовнішнього матеріально-просторового і біографічного.

Формою самозахисту й збереження гармонії та цілісності жіночої особистості і в «Метеликах на шпильках» Ірини Вільде, і в «Місіс Деллоуей» Вірджинії Вулф стає сповідуваний Даркою і Кларисою відповідно вітаїстичний світогляд. Особливо це виявляється в любовно-чуттєвій площині – в екзистенційному просторі увиразнення їхніх психологічно-поведінкових парадигм. Саме кохання стає важливим етапом не лише в процесі набуття

жінками власного досвіду, а й у відстоюванні автентичності та внутрішньої свободи як необхідних умов для реалізації вільного вибору. Цілісність обох героїнь актуалізується в єдності природного, фемінного, з набутих у ході долаття гендерних стереотипів маскулінізм, чуттєвого і раціонального, тілесного і духовного.

## ВИСНОВКИ

Невіддільною частиною світової літератури є художній дискурс екзистенційності. Один із наслідків побутування цього дискурсу – формування специфічного методологічного інструментарію задля його наукового осмислення в аспекті порівняльного літературознавства. Результати проведеного дослідження засвідчують, що саме комплексний підхід до вивчення екзистенційно насажених явищ інтелектуальної прози різних національних письменств є перспективним і дієвим.

Намір системного компаративного аналізу художньої екзистенції творів української і британської літератур доби між двома – Першою і Другою – світовими війнами зумовив наукову методологію, потенціал якої спрямований на розв'язання завдань нашої студії. Зокрема, інструментами з'ясування художньо-ідеологічних особливостей доби міжвоєнної, відповіддю на запити якої стали твори з виразною екзистенційною проблематикою, визначено порівняльно-типологічний (зіставний) підхід. Власне екзистенціальний став дієвим для окреслення ключових концептів екзистенфілософії («буття-у-світі», «вибір», «межова ситуація», «гендерна екзистенція» тощо), імпліцитно чи експліцитно втілених на змістовому і формальному рівнях текстів міжвоєнних десятиліть. Сприйняття парадигми таких творів самодостатнім художнім дискурсом у літературах різної національної традиції спричинило потребу дискурсивного аналізу, тобто відображення екзистенційних феноменів та фіксацію взаємовпливу і взаємозалежності соціальної та індивідуальної екзистенції в інтелектуальній прозі. За допомогою принципів порівняльно-типологічного підходу було здійснено діахронічний аналіз української і британської літературної історії зародження та еволюції інтересу до буттєвої проблематики, зіставлено національну специфіку її художнього оприявлення, схарактеризовано визначальні для певних історико-літературних періодів індивідуально-авторські інтерпретації. Так само і

застосування оптики феноменологічного аналізу дало можливість розглянути витoki мотивів людського існування в історії культури, простежити їх відображення і культурний сенс. А відтак визначити особливості національних варіантів художньої ідентифікації буття через самопізнання, саморозуміння і самоусвідомлення особистості в просторі культури. Для окреслення взаємозв'язку між частиною і цілим оптимальним виявився принцип герменевтичного кола. Його ефективність виявилася під час аналізу різних типів хронотопів у структурі текстів екзистенційної проблематики. Застосування потенціалу психоаналітичного методу лягло в основу осягнення особистісного виміру екзистенційних ситуацій, пов'язаних із чуттєвою сферою, питаннями Еросу і Танатосу, проблемами гендерного характеру.

Систематизувавши праці критичної рецепції української та британської екзистенційної прози міжвоєнної доби у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві, дійшли висновків щодо її поетапного розгортання. Важливо, що ще до маніфестації основних положень екзистенціалізму як одного з визначальних напрямів філософії ХХ ст., помітними явищами і української, і британської літератур 1920–1930-х рр. стали твори з виразною буттєвою проблематикою. Інспірований їхньою появою критичний резонанс окреслив тенденції першого етапу вивчення екзистенційного художнього дискурсу. В українському літературознавстві – це висока оцінка прози В. Підмогильного, В. Петрова-Домонтовича, Є. Плужника як текстів з інтелектуально-психологічною домінантою. Саме твори цих авторів стали маркером художньої екзистенції української літератури «розстріляного Відродження». А критична рецепція їхніх здобутків – виявами незаангажованої аналітики зрілого модернізму, для якої, окрім іншого, характерним було відстоювання нових естетичних принципів як альтернативних рустикально-народницькій традиції.

В аналогічному протиборстві, але з утвердженням модерних принципів мистецтва, на противагу вікторіанським догмам,

здійснювався перший етап критичного осмислення екзистенційного дискурсу британської літератури. Його національною специфікою виявилася обставина, що такі чільні творці прози з виразною буттєвою спрямованістю, як Ф. М. Форд, Вірджинія Вулф, Т. С. Еліот, Д. Г. Лоуренс та ін., були й теоретиками модернізму. Відповідно наукова рецепція їхніх текстів відбувалась разом з авторефлексіями авторів. Англійські критики 1930-х років (Д. Дайчес, Ф. Левіс, В. Фрієрсон, В. Аллен) інтерпретували твори Вірджинії Вулф, Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, Дороти Річардсон та ін. як позначену суб'єктивізмом і психологізмом інтелектуальну прозу.

На відміну від першого етапу, під час другого, що починається з 1930-х і триває до кінця 1980-х рр., об'єктивне поцінування явищ художньої екзистенційності в радянському літературознавстві, як і ознайомлення з текстами творів, стало неможливим. Адже саме інтерес їхніх авторів до буттєвої, а не вульгарно потрактованої соціальної проблематики, сприймався ідеологічною і художньою фрондою постулатам панівного соцреалізму, а письменники – ідейними ворогами. Об'єктивне вивчення їхньої творчості продовжувалось лише в літературознавстві діаспори (праці Ю. Бойка, П. Голубенка, Г. Костюка, Ю. Лавріненка, М. Ласло-Куцюк, О. Тарнавського, Ю. Шевельова, М. Шкандрія та ін.). Тенденцією їхньої критичної рецепції є акцент на ідейно-тематичній і стилістичній спорідненості української екзистенційної прози 1920-х років із європейськими аналогами. Натомість у британській науці про літературу тоді (і особливо в 1970-і рр.) новий погляд на екзистенційно-модерністський аспект літератури доби міжвоєнтя обґрунтовується синхронно з остаточним вивершенням теорії модернізму (дослідження В. Каннінгема, М. Бредбері, П. Фолкнера та ін.).

Третій етап дослідження прози екзистенціалізму і української, і британської літератур має чимало спільного: цей якісно новий етап супроводжується поширенням постмодерністських тенденцій, а відтак можливістю застосувати переваги методологічного

плюралізму. Творчість М. Івченка, М. Могилянського, В. Підмогильного, В. Петрова-Домонтовича, Є. Плужника, О. Слісаренка, М. Хвильового та ін. переходить із розряду «білих плям» нашого літературознавства в об'єкти ретельного дослідницького прочитання, яке супроводжується переконливою аргументацією європейського контексту їхнього художнього доробку. Водночас употужнюється і вивчення вітчизняними науковцями екзистенційних мотивів британського письменства доби міжвоєнтя (праці Н. Жлуктенко, К. Шахової О. Павлової, О. Бандровської, Н. Глінки, Е. Гончаренко, Н. Любарець Г. Батюк, Г. Сабат, Н. Дмитренко та ін.).

Характерно, що у британській критиці на третьому етапі досліджень літератури міжвоєнтя формується думка (студії М. Мур, Л. Руотоло, С. Генк, Г. Сторл, Дж. Вейкфілда, Е. Сімон, В. Рабиновича, С. Фалалеевої, П. Деана, Ф. Лінарес та ін.) щодо ролі Вірджинії Вулф, Дж. Джойса, О. Гакслі, В. С. Моема, Д. Г. Лоуренса та ін. як попередників письменників екзистенціалістського спрямування, зокрема Айріс Мердок, В. Голдінга, К. Вілсона, Л. Даррелла, Доріс Лессінг, Дж. Фаулза. У такий спосіб утверджувалась ідея спадкоємності різних генерацій прозаїків, філософічність, антропоцентризм і психологізм творів яких стали художньо-стилістичними маркерами осягнення ними ідей, суголосних із теоріями М. Гайдегера, А. Камю, Ж.-П. Сартра та ін.

Своєю чергою художній дискурс української і британської прози міжвоєнтя як своєрідна передмова до його активного й масштабного оприявлення в літературі після Другої світової війни був вивершенням тривалої в обох національних традиціях історії осмислення буттєвої проблематики мовою твору. Проведений діахронічний зріз розвитку художньої екзистенційності в українському і британському письменстві виявляє, що особливої актуальності та широкого діапазону тлумачення вона набуває в ті літературні періоди, які припадають на переламні етапи національної, європейської та ширше – світової історії. Ревізія і зміни світоглядних

парадигм, пошуки нових ціннісних орієнтирів, особливо в періоди рубежу Ренесансу / Бароко, Просвітництва / Романтизму, Реалізму / Модернізму, супроводжуються появою творів, автори яких осмислюють світ як межову ситуацію, у якій людині задля збереження чи пошуку власного «Я» необхідно зробити рішучий і зазвичай болісний вибір.

Від давніх текстів з історіями ініціацій героїв до трагедій К. Марло В. Шекспіра, доробку Дж. Донна і творів романтиків В. Вордсворта, С. Колріджа, Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, Дж. Кітса та ін., знахідки яких трансформували письменники-модерністи, – такі «кроки» формування традиції художньої екзистенційності в британському письменстві. В українській літературі кульмінаційною точкою осягнення буттєвої проблематики крізь призму національного світобачення став літературно-філософський доробок Г. Сковороди, орієнтація на положення кордоцентризму якого знайшла свої відгуки і у творчості романтиків Є. Гребінки, М. Петренка, Я. Щоголева, М. Маркевича, В. Забіли, Т. Шевченка, П. Куліша, і у представників раннього модернізму. У такий спосіб, особливо в наснаженій рецепцією новітніх філософських ідей Ф. Ніцше, Дж. Раскіна, В. Дільтея, А. Бергсона, творчості В. Стефаника, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Марка Черемшини, В. Винниченка в Україні; Т. Гарді, О. Вайльда, А. Саймонса, Дж. Конрада та ін. у Великій Британії, було підготовлене підґрунтя для інтелектуальної прози доби міжвоєнтя.

Спільними і для українського, і для британського художніх екзистенційних дискурсів упродовж усієї історії їх формування стала розробка екзистенціалів туги, смерті, самотності, породжених усвідомленням дисгармонії буття. При цьому національний акцент у творах британських письменників творять східні мотиви образу альтернативного «іншосвіття», в українських – власне історичне минуле, звернення до якого употужнювало екзистенційну проблематику питаннями пошуку національної ідентичності. Проте на модерністському етапі художньої екзистенційності паралельно з її

літературним оприявленню відбувалося обґрунтування і теоретичних питань модернізму, де буттєвій проблематиці й образності відводилось місце ключових у цій парадигмі. В інтелектуальній прозі В. Підмогильного, М. Івченка, В. Винниченка, Є. Плужника, М. Хвильового та ін. в українській літературі та Дж. Джойса, Вірджинії Вулф, О. Гакслі, Д. Г. Лоуренса, В. С. Моема, Р. Олдінгтона у британській формувався комплекс питань екзистенціального характеру і тип рефлексуючого героя, який, осмислюючи їх, виходить на новий рівень само – і світоусвідомлення.

Одним із важливих маркерів приналежності того чи того зразка прози доби міжвоєнної до екзистенційної вважаємо його просторово-часову організацію. Дискурсивний аналіз творів крізь призму специфіки їхніх хронотопів уможливив висновки про її зумовленість кількома чинниками: 1) національною традицією художньої екзистенційності; 2) жанровою природою тексту, яка впливає з його ідейно-проблематичного змісту; 3) індивідуально-авторською стильовою манерою. Основними моделями хронотопів у творах українських і британських письменників стали «деформований», позбавлений гармонії простір двох різновидів – замкнутого і колоподібного; хронотоп міста, хронотоп війни та антиутопічний хронотоп.

Перший тип хронотопу («Санаторійна зона» і «Вальдшнепи» М. Хвильового, «Жовтий Кром» і «Танок блазнів» О. Гакслі), маркований мотивами тиші, порожнечі, статичності, театральності, семантика яких генерує ідеї відчуження й приреченості, асоціювався з простором безнадії і безперспективності. Так письменники як представники культурної еліти України висловлювали своє розчарування у проєктах національного і суспільного, а у Британії – морально-духовного оновлення. Абсурдність такого хронотопу – у неможливості руху / змін у ньому, як і перспективи вийти за окреслені межі, що перетворює його на відповідник «чужого» простору.



В опозиції «чужий» / «свій» постає і другий тип екзистенційного хронотопу – урбаністичного («Сентиментальна історія» М. Хвильового, «Смерть героя» Р. Олдінгтона, «Танок блазнів» О. Гакслі). «Чужому» місту як топосу екзистенційних випробувань героя протистоїть в українській прозі «свій» простір села. Натомість у британській прозі топос міста не сприймається «чужим», увага письменників зосереджена на опозиції «чужа» цивілізація – «своя» природа. Але в обох національних варіантах психологічно-інтелектуальної прози переживання героєм «чужого» простору супроводжується екзистенціалами смутку, туги, страху, нудьги. А відтак він опиняється перед вибором: закинутість, падіння чи проєктування як варіантами онтологічно-екзистенційної присутності у просторі міста. Якщо протагоністи «Сентиментальної історії» М. Хвильового, «Смерті героя» Р. Олдінгтона, «Танку блазнів» О. Гакслі відчують закинутість і падіння в щоденне (профанне) існування, то персонажі «Метеликів на шпильках» Ірини Вільде, «Міста» В. Підмогильного, «Місіс Делловей» Вірджинії Вулф проживають модус проєктування: місто стає фундаментом формування їхнього нового досвіду, що призводить до вищого рівня самоусвідомлення. При цьому у творах українських авторів місто набуває рис утопічного топосу, тоді як у британських авторів – трагічного антиутопічного. Це пов'язано з «рудиментарними» ілюзіями української інтелігенції щодо можливості національного відродження, натомість у британських письменників – з утратою віри в духовно-культурний поступ під тиском реалій міжвоєнної дійсності, де мегаполіс сприймається втіленням знеособленого простору зруйнованої Британської імперії.

Трагічний за визначенням хронотоп війни («Карпатська ніч» М. Ірчана і «Смерть героя» Р. Олдінгтона) уособлює абсурдний і тотально ворожий світ, що відповідає ідеям екзистенціалізму. Рисами цього хронотопу є тяглість або «відсутність» часу, розрив зв'язків між індивідуальним і суспільним, втрата життєвих орієнтирів, ностальгія за минулим, загострення тваринних інстинктів,

хаотичність, мінливість, безцільність, приреченість тощо, об'єктивовані у виразно-натуралістичних означниках семантичного поля «війна». Саме на його тлі увиразнюються роздуми протагоністів про знецінення людського життя, деградацію особистості та людства загалом.

В антиутопічних хронотопах українських («Сонячна машина» В. Винниченка) і британських («Прекрасний новий світ» О. Гакслі) письменників акцентовано на низці проблем, які в той чи той спосіб виходять на екзистенційну парадигму внутрішньої / зовнішньої свободи, свободи / необхідності, мислення / буття тощо. Оскільки в умовах тоталітарної держави унеможлиблюється необхідна для становлення особистості програма самореалізації, то протагоністи антиутопій не приймають навколишній світ і його закони насамперед через відсутність свободи. У цьому суголосність позиції головних героїв антиутопій доби міжвоєнної і положень філософів М. Бердяєва, Ж.-П. Сартра, А. Камю щодо свободи як необхідного атрибута кожної людини, її екзистенції. Проте, якщо О. Гакслі переконаний у несумісності такого типу суспільства із самою ідеєю свободи, то В. Винниченко не виключає перспективи досягнення (хай і утопічними шляхами) побудови майбутньої новітньої держави Сонця. Водночас обидва автори проголошують пріоритетними для власного художнього осмислення концепти самопізнання та самоусвідомлення індивіда.

У ролі символічних топосів, де відбувається акт трансценденції, автори екзистенційної прози обирають мистецтво та чуттєву сферу як простір взаємодії-боротьби Еросу і Танатосу. Мистецький простір самопізнання індивіда, позначений виразними автобіографічними мотивами, є чи не найбільш контроверсійним. В інтелектуальній літературі доби міжвоєнної він стає однією з межових (екзистенціальних) ситуацій, адже реалізація / нереалізація персонажем своїх творчих амбіцій породжує усвідомлення власного «Я», себе-у-світі. Окрім того, «супровідним» для персонажа-митця є почуття самотності – один з екзистенціалів, який активно

розроблявся у творах українських і британських письменників («Місто» і «Повість без назви» В. Підмогильного, «Місяць і мідяки» В. С. Моема, «Смерть героя» Р. Олдінгтона, «Майстер корабля» Ю. Яновського). У їхній інтерпретації самотність перетворюється для персонажа-митця на джерело творчості, акт трансценденції та єдино прийнятну форму існування в умовах зароджуваного тоталітарного режиму (у творах українських авторів) або технократичного суспільства (у британській прозі).

Аналіз романів доби міжвоєнної кризи призму буття персонажів у мистецтві уможливило типологію концепту самотності, художні варіанти якого запропонували автори: самотність-відчуження як криза внутрішнього «Я» через усвідомлення дисгармонії особистості і світу (Радченко у «Місті» В. Підмогильного і Джордж у «Смерті героя» Р. Олдінгтона); культурна самотність (усамітнення) в «чужому» часопросторовому контексті (Вигорський у «Місті» В. Підмогильного і Стрікленд у «Місяці і мідяках» В. С. Моема); самотність як відповідальність перед іншими за істинність творчого вибору (То-Ма-Кі у «Майстрі корабля» Ю. Яновського та оповідач у «Місяці і мідяках» В. С. Моема). Переживання самотності стає особливо драматичним у протистоянні протагоністів і квазі- чи псевдомитців (Кліфорд у Д. Г. Лоуренса, Безпалько у В. Підмогильного, Дірк у В. С. Моема), які, на відміну від митців за покликанням, усіляко намагаються уникнути самотності або починають сприймати життя як сюжет художнього твору (приміром, Філіп Куорлз у «Контрапункті» О. Гакслі). При цьому національним акцентом у вирішенні проблем мистецької екзистенції у британській прозі є типове для декадентської естетики заперечення дійсності, протиставлення їй світу Краси. Тоді як персонажі творів українських письменників проймаються також питаннями національно-культурної ідентичності.

Світом, який, як і мистецтво, опозиціонується жорстокій і абсурдній дійсності, стає сфера почуттів персонажів. Кохання утворює опозицію обмеженості міщанського світу, його псевдоморалі

й забобонам. Виявлено, що і в українській («Недуга» Є. Плужника), і в британській («Закохані жінки» Д. Г. Лоуренса) прозі любовна тематика актуалізується в антагоністичній площині раціонального / чуттєвого, матеріального / духовного, суспільного / особистого тощо. Кохання як екзистенційна ситуація дозволяє визначити сутність особистості, тобто її самоусвідомлення, внутрішню готовність подолати обмеженість буття, детермінованого об'єктивним світом. Перевагу коханню-пристрасті віддають персонажі з філістерським типом свідомості (Орловець, Звірятин, Кріч), тоді як рефлексуючі інтелігенти (Сквирський, Біркін) прагнуть віднайти цілісне почуття, у якому гармонійно поєднуються тілесне і духовне. Проживання кохання як процесу самопізнання і самовдосконалення ускладнюється або унеможлиблюється через гендерні стереотипи, які панують в орієнтованому на знеособлення людини й нівеляцію її почуттів суспільстві.

Актом трансценденції для персонажів української і британської екзистенційної прози («Остап Шаптала» і «Повість без назви» В. Підмогильного, «Честь» М. Могилянського, «Розмальована вуаль» В. С. Моема та «До маяка» Вірджинії Вулф) стає також переживання смерті, що перетворює їх на суб'єктивних мислителів. Особливо це проявляється в переживанні ними смерті Іншого, унаслідок якої разом із почуттям вини активізується пошук власної ідентичності. Ступінь і глибина самопізнання корелює з різним сприйняттям смерті – як події (феномен смертності) чи як межової ситуації (феномен смерті). Якщо для лікарів Каліна й Волтера смерть є фактом об'єктивної дійсності, а самогубство – вироком власній слабкості, відмовою від «Я», то для Остапа Шаптала, Пащенка, Кітті, містера Рамзі смерть означає межову ситуацію, де, осмислюючи свою кінечність, вони утверджуються як особистості, насажені ідеєю вільного вибору. Усвідомлення неможливості свободи суспільної в умовах тоталітарної дійсності (в українських авторів) і свободи особистісної у просторі «безплідної цивілізації» (у британській прозі)

поглиблюють відчуття самотності і відчуження у протагоністів – суб'єктивних мислителів.

Відчуття несвободи, що оприявлюється екзистенціалами страху, самотності, відчуження, увиразнюється в опозиції «Свій»/«Чужий» у контексті гендерної проблематики української («Невеличка драма» В. Підмогильного) і британської («Коханець леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса) прози доби міжвоєнтя. Боротьба за власні почуття жінок-героїнь переростає в боротьбу з міщанською мораллю їхнього оточення, яке нав'язує їм свої стереотипні уявлення про гендерні ролі. Це виливається в акт ствердження протагоністками творів власної самості шляхом виходу за межі звичного, але такого, що не став «своїм», простору. Свій прихисток, а відтак – оптимальний для особистісної самореалізації простір, Марта в романі В. Підмогильного і Констанс у Д. Г. Лоуренса шукають у середовищах, де щонайменше відчувається згубний вплив технократії (сакральний простір природи у Д. Г. Лоуренса) чи тоталітарної ідеології (національно марковані топоси українськості у В. Підмогильного). У такий спосіб у «Невеличкій драмі» український автор відстоює тезу про невіддільність питань національної ідентичності і гендерного самоозначення для жінки нового типу. Натомість Д. Г. Лоуренс у своєму романі «Коханець леді Чатерлей» наголошує на єдності для героїні тілесного й материнського – визначальних чинників реалізації жіночої сутності.

Ідея свободи самовираження у прозі доби міжвоєнтя нерозривно пов'язана з проблемою фемінізму. Застосовуючи стильову призму психологічного імпресіонізму, Ірина Вільде в «Метеликах на шпильках» і Вірджинія Вулф у «Місіс Делловей» виформовують і тип нової жінки, і вічної жіночності з притаманним їм вітаїстичним світоглядом. У взаємодії зовнішньо-просторового і біографічного хронотопів увиразнюється внутрішній світ героїнь, найвищою цінністю для яких стає кохання. Саме це почуття є сутнісною умовою для здобуття і внутрішньої свободи, і власної ідентичності, чинники

якої – синтез природного, фемінного з набутим у ході долання гендерних стереотипів маскуліним, чуттєвого і раціонального, тілесного і духовного тощо.

Таким чином, художня екзистенційність українського та британського письменства доби міжвоєнтя репрезентує поліваріантний і поліаспектний літературний дискурс, проблематика якого окреслюється концептами, що корелюють з основними положеннями екзистенцфілософії; знаменує новий етап актуалізації буттєвої проблематики в різних національних літературних традиціях; охоплює широку жанрову парадигму інтелектуальної прози; є естетичним відрухом на нагальні суспільно-політичні, ідеологічні та духовні запити епохи. Говорячи про екзистенцію Особистості у світі, цей художній дискурс набуває в кожній із літератур своїх неповторних і водночас упізнаваних рис.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции: Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм / пер. с итал., коммен. и именной указ. А. Л. Зорина. СПб.: Алетейя, 1998. 506 с.
2. Абелян М. К. Функционирование мифологических мотивов в творчестве Дэйвида Герберта Лоренса: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Краснордар, 2012. 207 с.
3. Абрамовська Я. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 351–370.
4. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. Київ: Факт, 2003. 320 с.
5. Агеєва В. «Зайві люди» у прозі М. Хвильового // Слово і Час. 1990. № 10. С. 3–7.
6. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ: Факт, 2006. 432 с.
7. Агеєва В. Романний експеримент Юрія Яновського // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. Київ: Факт, 2002. 344 с.
8. Агеєва В. Філософія жіночого існування // Сімона де Бовуар. Друга стаття: у 2 т. Київ: Основи, 1994. Т. 1. С. 5–21.
9. Акулова Н. Між тілом і духом: до проблеми онтологічної сутності людини в прозі Михайла Івченка // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 449–457.
10. Аллен У. Традиция и мечта: Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. Пер. с англ. В. Харитоновна и А. Мулярчика. Москва: Прогресс, 1970. 423 с.
11. Анджапаридзе Г. Печальный контрапункт светлого завтра... [предисловие] // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. Москва: Пушкинская библиотека, АСТ, 2002. С. 5–28. URL: [http://www.lib.ru/INOFANT/NAKSLI/hucksley0\\_1.txt](http://www.lib.ru/INOFANT/NAKSLI/hucksley0_1.txt).
12. Андреева И. О «крылатом Эросе» // Лоренс Д. Любовник леди Чаттерлей. Москва: TERRA-TERRA, 1991. С. XII–XX.
13. Андреев Л. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выражать. Москва: Гелеос, 2005. 320 с.

14. Антипова И. Проблема назначения искусства в творчестве Ричарда Олдингтона // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. Новополоцк, 2012. № 2. С. 49–53
15. Антонова К. Междисциплинарный подход к научному исследованию (на примере исследования влияния Первой мировой войны на литературу английского модернизма). Региональные аспекты управления, экономики и права северо-западного федерального округа России: межвузовский сборник научных трудов. Санкт-Петербург, 2014. URL: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_29258579\\_13093697.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_29258579_13093697.pdf)
16. Антонова К. Художественный мир прозы Д. Г. Лоуренса: Интермедиаальный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2011. 25 с.
17. Аристотель. Сочинения в четырех томах. Ред. Ф. Асмус. Москва: Мысль, 1976. Т. 1. 550 с.
18. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Москва: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. 520 с.
19. Бабкина М. Эволюция автобиографического героя в творчестве О. Хаксли в аспекте автоинтертекстуальности // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 1(160). С. 223–232.
20. Баган О. Коли серце, як на долоні (Кілька штрихів до ранньої творчості Ірини Вільде). Коментар // Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: повісті. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. С. 3–12; 473–475.
21. Бандровська О. Гендерні конфігурації в романній творчості Д. Г. Лоуренса // Іноземна філологія. Львів, 2004. Вип. 126. Ч. 1. С. 11–19.
22. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 444 с.
23. Бандровська О. Поняття “English/British” у визначенні літературної традиції Великої Британії: історичний аспект // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23. С. 138–144.
24. Баран Г. Роман-пантопія В. Винниченка «Сонячна машина»: проблематика, особливості поетики. Дрогобич: Вимір, 2001. 194 с.
25. Батюк Г. О. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2009. 22 с.



26. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
27. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
28. Бежнар Г. Екзистенційний дискурс у творчості В. Винниченка // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. праць / Гол. ред. В. В. Лях. Вип. 40. Київ: Український центр духовної культури, 2004. С. 74–85.
29. Бежнар Г. Екзистенційні мотиви в творчій спадщині В. Винниченка: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.05. Київ, 2004. 19 с.
30. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків: Фоліо, 2003. 459 с.
31. Бергсон А. Вступ до метафізики (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: Слово. Знак. Дискурс / за ред. Марії Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 73–85.
32. Бердяев Н. Новое средневековье: размышление о судьбе России и Европы. Берлин: Обелиск, 1924. 142 с.
33. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической метафізики // Царство Духа и царство Кесаря / Сост. и послесл. П. В. Алексеева; Подгот. текста и прим. Р. К. Медведевой. Москва: Республика, 1995. С. 4–163 .
34. Бердяев Н. Философия свободного духа. Москва: Республика, 1994. 480 с.
35. Бердяев Н. Царство Духа и царство Кесаря / Сост. и послесл. П. В. Алексеева; Подгот. текста и прим. Р. К. Медведевой. Москва: Республика, 1995. 383 с.
36. Беспалова Е., Синельникова Г. «Потерянное поколение» и война // Культура народов Причерноморья. 2008. № 44. С. 100–102.
37. Бехта І. Дискурс наратора в англomовній прозі. Київ: Грамота, 2004. 304 с.
38. Бичко А. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. Київ: Український Центр духовної культури, 2000. 186 с.
39. Бычко И. В лабиринтах свободы. Москва: Политиздат, 1976. 158 с.
40. Бичко І. Свобода. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін.; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори); І. О. Покаржевська (художнє оформлення). Київ: Абрис, 2002. С. 570–571.

41. Бібік В., Вишнівський Р. Фундаментальні цінності в системі внутрішнього хронотопу роману В. Підмогильного «Невеличка драма» // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. Лінгвістичні науки. 2012. № 15. С. 8–15.
42. Бігун О. *Vizantinum6 pro et contra*. (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка): монографія. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. 412 с.
43. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Донецьк: ДонНУ, 2004. 445 с.
44. Блауберг И. Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Москва: Московський клуб, 1992. Т. 1. С. 6–44.
45. Бледних Т. Екзистенційний дискурс поезії Василя Стуса // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8: Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). 2017. Вип. 8. С. 40–45.
46. Бовуар С. де. Друга стаття: у 2 т. Київ: Основи, 1994. Т. 1. 390 с.
47. Богачевська-Хом'як М. Білим по білому: жінки в громадському житті України 1894–1939. Київ: Либідь, 1995. 424 с.
48. Богданова О. «Міський текст» у прозі М. Хвильового та А. Дьобліна: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Бердянськ, 2015. 19 с.
49. Бойко Ю. «Невеличка драма» В. Підмогильного на тлі дійсності 20-х років // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. Київ: Факт, 2003. С. 383–390.
50. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1022100>
51. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму // Слово і час. 2003. № 6. С. 64–69.
52. Борзенко О. Сентименталізм і становлення нової української літератури // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2006. № 727. Сер.: Філологія. Вип. 47. С. 197–200
53. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-их років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2003. 19 с.
54. Бредбері М. Британський роман Нового часу. [пер. з англ. В. Дмитрука]. Київ: Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.

55. Бредбери М. Три ессе: Вирджиния Вулф // Иностранная литература. 2002. № 12. С. 255–271.
56. Бубер М. Два образа веры. Москва: Республика, 1995. 464 с.
57. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
58. Буренина О. Предисловие. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. Москва: Языки славянской культуры: 2004. С. 7–72.
59. Бурлина Е. «Что ни город, то хронотоп». Пространственно-временная диагностика города // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. Вып. № 9(63). С. 103–108.
60. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого. Перекл. з нім. Київ: ППС-2002, 2004. 206 с.
61. Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде // Вільде І. Незбагненне серце. Львів: Каменяр, 1999. С. 3–23.
62. Вальо М. Ірина Вільде: літ.-критич. нарис. Київ: Дніпро, 1962. 209 с.
63. Васишин І. Віртуальний світ українського екзистенціалізму // Слово і Час. 2003. № 6. С. 70–75.
64. Васишин І. Епоха й людина в художньо-екзистенційному вимірі літератури періоду ДіПі: автореф. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2008. 18 с.
65. Васишин І. Життя-смерть-безсмертя: екзистенціальний дискурс у філософській ліриці Є. Маланюка // Слово і час. 2007. № 11. С. 3–13.
66. Васильева Ю. Акватическое мифотворчество в прозе писательниц британского модернизма: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. Екатеринбург, 2015. 24 с.
67. Васильева Ю. Архетипический мотив путешествия по ночному морю в романе Д. Ричардсон «Острове́рхие крыши» // Филологический класс. 2015. №3(41). С. 106–111.
68. Васьків М. «Вальдшнепи» М. Хвильового як фрагмент завершеного роману. Проблеми інтерпретації й інтертекстуального прочитання // Слово і час. 2009. № 5. С. 24–38.
69. Васьків М. Екзистенціалізм як творчий та інтерпретаційний метод і як мода (на прикладі творчості В. Підмогильного) // Таїни художнього тексту [збірник наукових праць] / ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук, ред.) [та ін.]. Вип. 12. Дніпропетровськ: ДНУ, 2011. С. 158–164.

70. Величко С. Концепт смерти в європейській філософії ХХ века // Культура народів Причорномор'я. 2012. № 244. С. 190–194.
71. Вержанська О. М. Етичні та естетичні погляди У. С. Моєма у контексті масової культури: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04. Харків, 2006. 19 с.
72. Винниченко В. Конкордизм. Система будівництва щастя: етико-філософський трактат / передм. Т. І. Гундорової. Київ: Укр. письменник, 2011. 335 с.
73. Винниченко В. Сонячна машина: Роман / Післямова П. Федченка. Київ: Дніпро, 1989. 619 с.
74. Винниченко В. Щоденник. Едмонтон–Нью-Йорк: Видання Канадського Інституту українських студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1983. Т. 2.: 1921–1925. 700 с.
75. Винниченко В. Щоденник. Едмонтон–Нью-Йорк: Видання Канадського Інституту українських студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980. Т. 1.: 1911–1922. 500 с.
76. Вихор І. Дискурс міста в українській поезії кінця ХІХ – першої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2011. 20 с.
77. Віконська Д. Джеймс Джойс: тайна його мистецького обличчя / упоряд., передм. та прим. В. Габора. Львів: Піраміда, 2013. 74 с.
78. Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: повісті. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. 488 с.
79. Вірченко С. Узагальнюючі можливості антиутопії: (повість «Санаторійна зона» М. Хвильового) // Вісник Одеського держ. університету. Філологія: мовознавство, літературознавство. 1999. № 4. С. 114–119.
80. Водяна Л. В. Екзистенційна проблематика бориславського циклу творів І. Франка. автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград, 2008. 18 с.
81. Вознюк О. Стереотип як чинник формування візії Іншого // Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність / упорядник І. В. Папуша // Studia Methodologica: альманах. Вип. 25. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 62–66.
82. Возняк Т. С. Феномен міста. Львів: І. 2009. 334 с.
83. Волков А. Р. «Сонячна машина» В. Винниченка та соціально-фантастичні романи К. Чапека (історико-типологічне зіставлення) // Питання літературознавства: Зб. наук. праць. Вип. 3. Чернівці: ЧДУ, 1996. С. 78–89.

84. Вулф В. Миссис Дэллоуэй. Эссе. Сборник. Сост. Е. Ю. Гениева. На англ. яз. Москва: Радуга, 1984. 400 с.
85. Вулф В. Місіс Деллоуей. Пер. з англ. Т. Бойка. Київ: Комубук, 2016. 208 с.
86. Вулф В. Обыкновенный читатель; подгот. Н. И. Рейнгольд; [Отв. ред. А. Н. Горбунов]. Москва: Наука, 2012. 776 с.
87. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / Пер. з нім. та комент. В. М. Купліна. Київ: Четверта хвиля, 2001. 424 с.
88. Гагарин А. С. Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх: От античности до Нового времени. Историко-философский аспект: автореф. дис. ... докт. филос. наук: 09.00.03. Екатеринбург, 2002. 47 с.
89. Гагарин А. Феноменологическая топика: смысложизненное пространство экзистенциалов человеческого бытия // Научный ежегодник Института философии и права УрО РАН, 2009. Вып. 9. С. 7–26 .
90. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити // Возняк Т. Тексти та переклади. Харків: Фоліо, 1998. С. 313–360. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid1.htm>
91. Гайденок П. П. Экзистенциал // Философская энциклопедия. В 5–х т. Под редакцией Ф. В. Константинова. Москва: Советская энциклопедия, 1960–1970. Т. 5. С. 538.
92. Гакслі О. Жовтий Кром. Пер. з англ. В. Вишневий // Всесвіт. 1978. № 1. С. 70–77.
93. Гакслі О. Прекрасний новий світ. Пер. з англ. С. Макаренка // Всесвіт. 1994. № 5–6. С. 64–119.
94. Гакслі О. Прекрасний новий світ. Пер. з англ. С. Макаренка // Всесвіт. 1994. № 7. С. 96–134.
95. Галактионова О. В. Самоубийство в английской литературе XX века: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.03. В. Новгород, 2005. 24 с.
96. Галета О. Проза життя // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. Київ: Факт, 2003. С. 7–19.
97. Гальчук О. «...Не минає міт!»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920 – 1930-х років: Монографія. Чернівці: Книги – XXI, 2013. 552 с.
98. Гальчук О. Тексти по колу: пізнати Себе в Іншому: монографія. Київ: Центр учбової літератури, 2019. 268 с.

99. Гапон Н. Проблема гендеру у філософському дискурсі другої половини ХХ сторіччя: автореф. дис. ... докт. філос. наук: 09.00.05. Львів, 2006. 29 с.
100. Гарин И. Пророки и поэты: в 8 томах. Москва: Терра, 1994. Т. 6. 606 с. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/garin-i-i-proroki-i-poety/index.htm>
101. Гете Й.-В. Фауст; Лірика: Для ст. шк. віку / Пер. з нім.; Передм. Д. С. Наливайка. Київ: Веселка, 2001. 478 с.
102. Гірняк М. Від себе до іншого: творення ідентичностей у процесі літературної комунікації // Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології / упорядник І. В. Папуша // *Studia Methodologica*: альманах. Вип. 24. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 47–53.
103. Гірняк М. Існування на межі, або екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича // Слово і час. 2007. № 8. С. 29–40.
104. Глінка Н. Міфопоетика творчості Д. Г. Лоуренса: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2006. 20 с.
105. Гнатюк М. Юрій Яновський: текст і авантекст. Київ – Ніжин: ТОВ «Аспект-Поліграф», 2006. 328 с.
106. Гноєва Н. Любовний дискурс українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття. URL: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/para\\_konf /Gnoeva\\_06.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/para_konf/Gnoeva_06.pdf)
107. Гноєва Н. Художня модель буття в романі «Честь» М. Могилянського // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Харків: ХНУ. № 707 / [редкол.: Безхутрий Ю. М. (відп. ред.) та ін.]. Серія: Філологія. Вип. 46. 2005. С. 124–128.
108. Гожик О. Проза В. К. Винниченка 20-х років ХХ століття: утопічний та антиутопічний дискурси: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2001. 19 с.
109. Головачева И. В. Наука и литература: Археология научного знания Олдоса Хаксли. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. 344 с. URL: <http://marsexxx.com/lit/golovatcheva-huxley.htm>
110. Голубенко П. Хвильовий і Шпенглер // Сучасність. № 5 (29). Мюнхен: Українське товариство закордонних студій, 1963. С. 53–70.
111. Голубєва З. Український радянський роман 20-х років. Харків: Видавництво Харківського університету, 1967. 215 с.
112. Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси. Київ: Наук. думка, 2001. 304 с.

113. Гончаренко Е. П. Проза Джеймса Джойса та проблема новаторства в англійському модернізмі початку ХХ століття: автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2001. 34 с.
114. Гончарова О. Забытые имена английского модернизма: Мэй Синклер // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». Випуск 2 (78). Т. 1. Харків, 2018. С. 36–46.
115. Горбенко К. Поняття екзистенціалу в історико-філософському та соціально-філософському дискурсах // Гілея: науковий вісник. 2016. Вип. 115. С. 110–114.
116. Горлач М. І., Кремень В. Г., Ніколаєнко С. М., Требін М. П. та ін. Основи філософських знань: Підручник. Київ: Центр учбової літератури, 2008. 1028 с.
117. Горський В. Історія української філософії: курс лекцій. Київ: Наукова думка, 1996. 286 с.
118. Грабовська І. М., Ємець Т. М., Мостяєв О. І. Філософія українського буття. Київ: Українська Видавнича Спілка, 2006. 295 с.
119. Градовський А. «Царство Боже є утопією безкінечної поступальності або конвульсивної революції...». «Машина часу» Герберта Уеллса і «Сонячна машина» Володимира Винниченка // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1997. № 10. С. 36–40.
120. Грекова В. Вплив творчості на подолання екзистенційної кризи особистості // Грані. 2014. № 6. С. 54–58.
121. Грицик Л. Сутності та якості сучасного порівняльного літературознавства // Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: [антологія] / науковий проєкт, загальна редакція Л. Грицик. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2012. С. 5–12.
122. Гром'як Р. Т. Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Тернопіль: редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. 320 с.
123. Гуменна В., Мельникова Р. Ерос і Танатос у контексті європейської літератури // Проблеми сучасного літературознавства. 2014. Вип. 19. С. 51–59.
124. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.
125. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 272 с.

126. Гурбанська А. Екзистенційний дискурс ранньої прози Валерія Шевчука // Філологічний дискурс. 2017. Вип. 5. С. 25–35.
127. Гурбанська А. Тарас Шевченко і Григорій Сковорода: перегук екзистенційних вимірів творчості // Шевченкознавчі студії. 2014. Вип. 18. С. 280–286.
128. Гусак Н. Категорія щастя у моральній системі В. Винниченка // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. Випуск 27. Київ, 1998. С. 11–13.
129. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. 2-е изд.: пер. с нем. А. В. Михайлова, вступ. ст. В. А. Куренного. Москва: Академический проект, 2009. 486 с.
130. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
131. Даренська В. П. Куліш як фундатор українського екзистенціалізму // Філософська думка. 2010. № 4. С. 103–114.
132. Девдюк І. Амбівалентність свого / чужого простору у романах «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Д. Лоуренса // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. праць / гол. редактор І. В. Ступак: Серія Філологія. Випуск 30. Т. 1. Одеса, 2017. С. 102–105.
133. Девдюк І. Війна як художнє осмислення людського буття: роман Річарда Олдінгтона «Смерть героя» // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2014-2015. Вип. 42–43. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 230–234.
134. Девдюк І. Гендерна проблематика в романах «Невеличка драма» В. Підмогильного і «Коханець леді Чатерлей» Д. Лоуренса // Прикарпатський вісник НТШ Серія: Слово / гол. редактор В. М. Мойсишин. Івано-Франківськ, 2018. № 4 (40)–2017, 3(47)2018. С. 452–461.
135. Девдюк І. Дискурс ескейпізму в англійській літературі перших десятиліть ХХ століття // Іноземна філологія: український науковий збірник. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 73–79.
136. Девдюк І. Екзистенціал «любов» у романах «Недуга» Є. Плужника й «Закохані жінки» Д. Г. Лоуренса // Закарпатські філологічні студії. Ужгород: Ужгородський національний університет, 2019. Вип. 10. Т. 2. С. 157–162.
137. Девдюк І. Екзистенційна самотність творчої особистості в українській та англійській прозі міжвоєнного періоду // Вчені записки Таврійського національного університету імені



- В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2018. Том 29 (68). № 4. С. 183–188.
138. Девдюк І. Екзистенційне осмислення смерті в українській та англійській прозі міжвоєнних десятиліть // Синопис: текст, контекст, медіа. 2019. Т. 25. № 2. С. 75–85. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/356>
139. Девдюк І. Есе Станіслава Вінченца «Зустріч з хасидами» у контексті розвитку жанру // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Випуск 38-39. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. С. 277–280.
140. Девдюк І. Ідейно-образна парадигма статичного простору в романах «Вальдшнепи» М. Хвильового та «Хоровод блазнів» О. Гакслі // Діалог мов – діалог культур. Україна і світ: зб. матер. VIII Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. з україністики (Мюнхен, 2–4 лист., 2017 р.). Мюнхен, 2018. С. 205–213. URL: <https://nbn-resolving.org/html/urn:nbn:de:bvb:19-epub-58184-7>
141. Девдюк І. Модерністський дискурс в англійській літературі перших десятиліть ХХ століття // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XIII. С. 82–89.
142. Девдюк І. Модифікації міського простору в українській та англійській прозі міжвоєнного періоду: екзистенційний аспект // Закарпатські філологічні студії. Ужгород: Ужгородський національний університет, 2018. Вип. 3. Т. 3. С. 96–101
143. Девдюк І. Образно-сміслові модифікації замкненого простору у повісті М. Хвильового «Санаторійна зона» та романі О. Гакслі «Жовтий Кром» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: [зб. наук. ст.] [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XII. С. 144–151.
144. Девдюк І. Основні тенденції розвитку світової літератури 40–50-х рр. ХХ ст. // Зарубіжна література в школах України. 2014. № 12. С. 43–45.
145. Девдюк І. Проблема свободи в антиутопічному дискурсі романів «Сонячна машина» В. Винниченка і «Прекрасний новий світ» О. Гакслі. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2018. Вип. 17. С. 78–86.

146. Девдюк І. Проблема трагізму буття у романі Е. Хемінгуея «Прощай, зброе» // Zbiór raportów naukowych. «KNOWLEDGE SOCIETY» (30.10.2014 – 31.10.2014). Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2014. S. 12–14.
147. Девдюк І. Просторова експлікація кризового дискурсу в романах «Вальдшнепи» М. Хвильового та «Хоровод блазнів» О. Гакслі // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXX. Херсон: ХДУ, 2017. С. 139–142.
148. Девдюк І. Свіфтівські мотиви в романі О. Гакслі «Прекрасний новий світ» // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 42–46.
149. Девдюк І. Смерть як феномен людського буття – екзистенційно-філософський аспект // Wiadomości o postępie naukowym i rzeczywistych badaniach naukowych współczesności: kolekcja prac naukowych «ΛΟΓΟΣ» z materiałami Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji, Kraków, 17 czerwca 2019 r. Kraków: ОР «Europejska platforma naukowa», 2019. Tom 4. S. 51–53.
150. Девдюк І. Сюжетно-композиційна своєрідність роману О. Гакслі «Прекрасний новий світ» // Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC 2017): матеріали IV Міжнародної наукової конференції / відп. ред. Н. Я. Яцків. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2017. С. 103–106.
151. Девдюк І., Тацакович У. Трагікомічний дискурс у романі Олдоса Гакслі «Хоровод блазнів» // Кременецькі компаративні студії: [науковий часопис / ред.: Чик Д. Ч., Пасічник О. В.]. Хмельницький: ФОП Цюпак А. А., 2016. Вип. VI. С. 51–59.
152. Девдюк І. Типологія просторової образності у повісті М. Хвильового «Санаторійна зона» та романі О. Гакслі «Жовтий Кром» // Літературознавчі студії: компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Випуск 5. Упорядники: І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Відп. ред. І. В. Козлик. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2017. С. 22–28.
153. Девдюк І. Топос Дому в романах «Невеличка драма» Валер'яна Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Девіда Лоуренса // Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych : [Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies] ; Volume XVII. Branch of Ukrainian Studies of Maria

- Curie-Sklodovska University in Lublin , 2018. С. 205–213.
154. Девдюк І. У світі без ілюзій. Романи Е. Хемінгуея «Прощавай, зброе» та А. Камю «Сторонній» і «Чума» крізь призму екзистенціальних вимірів // Зарубіжна література в школах України. 2006. № 3. С. 6–9.
155. Девдюк І. Феміністичний дискурс у творчості Ірини Вільде та Вірджинії Вулф (на матеріалі циклу повістей «Метелики на шпильках» та роману «Місіс Деллоуей») // Синопис: текст, контекст, медіа. 2018. № 2. С. 42–55. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/293>
156. Девдюк І. Функціональність провідних персонажів у романі О. Гакслі «Прекрасний новий світ» // Диалог культур: лингвокультурологическая база гуманитарного образования. Материалы IV Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию кафедры методики преподавания филологических дисциплин и 40-летию международного образования в СГУ-ТНУ. Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2013. С. 174–176.
157. Девдюк І. Хронотоп війни у повісті «Карпатська ніч» Мирослава Ірчана та романі «Смерть героя» Річарда Олдінгтона // Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острог: Вид-во НаУОА, 2019. Вип. 6(74), червень. С. 49–52.
158. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Слово і Час. 2005. № 4. С. 10–18.
159. Денисова Т. Одиночество как экзистенциально-социальный феномен: автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.11. Новосибирск, 2008. 25 с.
160. Денисова Т. Проблема одиночества: варианты художественного осмысления. URL: <http://www.globecsi.ru/Articles/2017/Denisova.pdf>
161. Денисова Т. Смерть – предельное одиночество. URL: [https://www.academia.edu/4540392/Tatiana\\_Denisova](https://www.academia.edu/4540392/Tatiana_Denisova)
162. Дзись Т. В. Творчість Йозефа Рота в українській міжлітературній рецепції: візія першої світової війни і типологія образів-персонажів (Богдан Лепкий, Мирослав Ірчан, Осип Турянський, Роман Купчинський): автореф. дис. ... канд. філологічних наук: 10.01.05. Тернопіль, 2008. 20 с.
163. Дзюба-Погребняк О. Перша світова і українська література // Слово і час. 2013. № 6. С. 43–59.

164. Дильтей В. наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 135–152. URL: <http://abuss.narod.ru/Biblio/diltey.htm>
165. Дильтей В. Собрание сочинений: В 6 т. Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Т. 3. Построение исторического мира в науках о духе / Пер. с нем. под ред. В. А. Куренного. Москва: Три квадрата, 2004. 418 с.
166. Дмитренко Н. Між тоталітарним пеклом та споживацьким раєм. Роман-антиутопія Олдоса Хакслі «Прекрасний новий світ» // Теоретична і дидактична філологія. Серія: Філологія (літературознавство, мовознавство). 2016. Вип. 23. С. 47–56.
167. Домбровський М. Дискурс як предмет компаративістики // Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: [антологія] / науковий проєкт, загальна редакція Л. Грицик. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2012. С. 146–159.
168. Дубровских А. Проблема Другого в современной философии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (57): в 2-х ч. Ч. I. С. 48–50.
169. Дьяконова Н. Интеллектуальный роман Олдоса Хаксли // Хаксли О. Шутовской хоровод: Романы. СПб.: Амфора, 1999. С. 5–6.
170. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / пер. и коммент. И. А. Богдановой. Москва: Прогресс, 1979. 320 с.
171. Дюркгайм Е. Самогубство: Соціологічне дослідження / пер. з франц. Л. Кононович. Київ: Основи, 1998. 519 с.
172. Элиот Т.-С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Перевод с англ. Киев: AirLand, 1996. 351 с.
173. Еротика, патріотизм, плани на майбутнє (Розмова з Іриною Вільде) // Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти : повісті / Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. С. 3–16.
174. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шуило. Київ: Основи, 1998. 658 с.
175. Єфремов П. Про роман В. Підмогильного «Місто» // Плуг. 1928. № 9. С. 66–72.
176. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. 538 с. URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/history/Iefremov/whole.pdf>
177. Жаданов Ю., Кулікова І. Художня модель хронотопу в антиутопічному жанрі другої половини ХХ століття // Питання літературознавства. 2014. Вип. 89. С. 97–106.

178. Жантєєва Д. Англійський роман ХХ века. Москва: Наука, 1965. 348 с.
179. Жигун С. Відтворення жіночого досвіду у літературі 1920-х років (На матеріалі лірики Н. Забіли) // Синопис: текст, контекст, медіа. 2018. № 1(21). С. 40–46.
180. Жигун С. Лабіринти і горизонти українського неореалізму: монографія. Київ: Бізнесполіграф, 2015. 400 с.
181. Жигун С. Українська проза 10-20-х років: естетичний вимір // Славянскія літературы ў кантэксте сусветнай. Матэрыялы Х Міжнароднай навуковай канферэнцыі. Мінск: Выдавецкі цэнтр БДУ, 2011. С. 132–138. URL:  
<http://www.elib.bsu.by/bitstream/123456789/37106/1/Жигун.doc>
182. Жиленко І. Екзистенціальні візії у малій прозі письменників-емігрантів 1920-х рр. // Філологічні трактати. 2019. Т. 11. № 3–4. С. 52–57.
183. Жиленко І. Мала проза української й російської літературної еміграції 1919–1939 рр.: проблемно-тематична та жанрово-стильова типологія: дис. ... докт. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2019. 465 с.
184. Жлуктенко Н. Англійський психологічний роман ХХ века. Київ: Выща школа, 1988. 160 с.
185. Жлуктенко Н. Д. Г. Лоуренс та його утопія «легкого полум'я» // Лоуренс Д. Г. Коханець леді Чаттерлі. Харків.: Фоліо, 2005. С. 3–18.
186. Жулинський М. Г. Талант, що прагнув до зір // М. Хвильовий. Твори в 2 т. Т. 1. Поезія. Оповідання. Новели. Повісті [упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка]. Київ: Дніпро, 1990. С. 5–43.
187. Журба С. Буття людини як антропологічна модель екзистенційного інтертексту в українському інтелектуальному романі 20-х років ХХ століття [Текст] // Studia Methodologica : альманах / укладач І. В. Папуша. Тернопіль: ТНПУ, 2008. Вип. 25: Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. С. 224–229.
188. Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2003. 20 с.
189. Задорожна Л. Аспекти трансценденталій у Тараса Шевченка: благо (bonum) // Шевченкознавчі студії. 2014. Вип. 18. С. 100–107.
190. Заманская В. Экзистенциальная традиция в русской литературе ХХ века. Диалоги на границах столетий: учеб. пособие. 2-е изд. Москва: Флинта, 2012. 304 с.

191. Зарва В. Нове в літературній компаративістиці // Наукові записки / [за ред. проф. М. Ткачука]. Тернопіль: ТНПУ, 2008. Вип. 25. С. 335–339.
192. Зарва В. Проблема «середовище – особистість» у творчості Ф. М. Достоєвського 60–80-х років XIX ст. // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. статей / [відп. ред. С. П. Денисова та ін.]. Київ: Знання України, 2001. Вип. VI: Лінгвістика і літературознавство. С. 146–150.
193. Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. Львів, 1999. С. 39–54.
194. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
195. Зверев А. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. Вып. II. С. 3–56. URL: <https://www.twirpx.com/file/609806/>
196. Зелінська Л. Жінка як об'єкт і суб'єкт у творчому процесі письменника-чоловіка (на матеріалі реалістичної драматургії XIX ст.) // Гендерна проблематика та антропологічні горизонти: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції. 2012. 16–17 березня. С. 22–32.
197. Зенгва В. «Вальдшнепи» М. Хвильового та романи Ф. Достоєвського: інтертекстуальний аспект // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія» Збірник наукових праць. № 936. Вип. 61. 2011. С. 271–275. URL: <http://ekhnuir.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/2601/2/Zengwa%20V.%20A.pdf>
198. Зенгва В. Художня антропологія прози М. Хвильового: герой як феномен культури: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2013. 19 с.
199. Ивашева В. Литература Великобритании XX века: учебник для филологических специальностей педагогических вузов. Москва: Высшая школа, 1984. 488 с.
200. Івченко М. Шуми весняні. Напоєні дні. Київ: ВЦ «Академія», 2015. 240 с.
201. Игумнова Е. Художественная жизнь Лондона 1910–1914 гг.: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.44. Москва, 2006. 173 с.
202. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття: Слово, Знак, Дискурс / за ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., доповнене. Львів: Літопис, 2002. С. 349–366.

203. Іконнікова М. Антиутопічний дискурс в оцінці літературознавства ХХ століття // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. 2007. № 33. С. 142–145.
204. Ионкис Г. Интеллектуальный герой Ричарда Олдингтона // Ученые записки Московского пед. ин-та им. В. И. Ленина. 1964. № 18. С. 347–365 .
205. Ірчан М. Твори: В 2-х т. Т. 2: Спогади; Повісті; Новели; Оповідання; Публіцистика / Упорядн; приміт. М. М. Гострика. Київ: Дніпро, 1987. 480 с.
206. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2: Перша половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1998. 464 с.
207. Історія української літератури. ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1: 1910–1930-ті роки: Навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1993. 784 с.
208. Кавун Л. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01; 10.01.06. Київ, 2007. 35 с.
209. Кавун Л. Скворода і його філософія у творчості «романтиків вітаїзму» // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 4.13. С. 100–104.
210. Кавун Л. Художня модель ідеального світоустрою у романі Юрія Яновського «Майстер корабля» // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. ХХІІ. С. 367–374.
211. Кавун Л. Художня модель фаустівської людини в романі «Вальдшнепи» Миколи Хвильового // Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 173–177.
212. Калинина Е. Поль Гоген и Чарльз Стрикленд: от прототипа к герою романа У. С. Моэма «Луна и грош» // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сб. ст. / отв. ред. Ж. А. Храмушина. Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2013. Ч. 2. С. 247–251.
213. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.
214. Камю А. Посторонний; Падение; Чума / Пер.с франц. Вступит. статья С. Великовского. Москва: Правда, 1990. 480 с.
215. Камю А. Творчество и свобода. Сборник. Москва: Радуга, 1990. 608 с.

216. Капленко О. Екзистенційна парадигма у «тюремному циклі» оповідань Івана Франка // Література та культура Полісся. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 75. С. 132–140.
217. Карповець М. Місто як світ людського буття: монографія. Острозьк: Вид-во нац. ун-ту «Острозьк. акад.», 2014. 257 с.
218. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 518–540.
219. Кеба О. Роман доби модернізму: творення суб'єктивності нового типу // Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі: колективна монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. С. 166–174.
220. Кеба О., Шенкнехт Н. Проза Джозефа Конрада: проблематика і поетика екзистенціального світосприйняття. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2016. 188 с.
221. Києнко І. Річард Олдінгтон і його роман «Смерть героя» // Олдінгтон Р. Смерть героя / Перекл. з англ. Ю. Лісняк; Передм. І. Києнко. Київ: Дніпро, 1988. С. 5–16.
222. Кириченко Т. Трагування терміну дискурс в сучасній лінгвістиці // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Випуск 48. 2014. С. 195–197.
223. Кириллова Т. Творческая личность в романах С. Моэма: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Минск, 1985. 17 с.
224. Кисельов М. Філософські мотиви у творчості Т. Шевченка // Українська академія мистецтва. 2014. Вип. 22. С. 35–42.
225. Кліщ Л. Коломийський журнал «Жіноча доля» (1925–1939) в літературному процесі Галичини початку ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2006. 16 с.
226. Клочек Г. Психологія натовпу у творчості В. Винниченка // Укр. мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2001. № 3. С. 41–53.
227. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття // Слово і Час. 2007. № 9. С. 3–14.
228. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – початок ХХІ ст.: підручник: у 10 т. Т. 1. У пошуках іманентного сенсу. 2013. Київ: Академія, 2013. 512 с.
229. Ковалів Ю. Історія української літератури кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: підручник: у 10 т. Т. 5. У сподіваннях і трагічних зламах. Київ: Академія, 2017. 544 с.



230. Ковальчук Ю. В. Феномен любові у європейській філософії XIX – XX століть: онтологічно-екзистенційний вимір: автореф. ... канд. філос. наук: 09.00.05. Львів, 2017. 20 с.
231. Коврижина Я. Проза Вирджинии Вулф: интермедіальний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03: Санкт-Петербург, 2016. 21 с.
232. Козлик І. Філософія М. Гайдеггера і вектор зміни методологічної парадигми сучасного літературознавства // Питання літературознавства. 2006. Вип. 71. С. 111–116.
233. Колдер Р. Сомерсет Моэм: Жизнь и творчество. URL: <https://www.rulit.me/author/kolder-robert/uilli-somerset-moem-zhizn-i-tvorchestvo-get-551126.html>
234. Колінько О. Екзистенційна самотність генія в новелістиці к. XIX – поч. XX ст. (на матеріалі творів українських і російських письменників) // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки. 2015. Вип. 5. С. 163–169.
235. Колінько О. Місто як символ світоустрою у творчості О. Купріна, І. Буніна, А. Чехова, В. Підмогильного // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII, ч. 2. С. 304–310.
236. Коломієць І. Мотив самотності у творчості Тараса Шевченка // Літературознавчі студії. 2014. Вип. 42(2). С. 37–45.
237. Колотов А. А. Художественная структура романов В. Вульф 1920 – начала 1930-х годов: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Москва, 2000. 15 с.
238. Колошук Н. «Недуга» Є. Плужника як інтелектуальний модерний роман // Слово і час. 2002. № 1. С. 64–70.
239. Кон И. «Любовник леди Чаттерлей»: роман и его творец. С точки зрения сексологии // Иностранная литература. 1991. № 6. С. 237–240.
240. Кононенко Т. Екзистенціальна модель творчості Миколи Хвильового // Молода нація. 1999. № 12. С. 80–104.
241. Кононенко Т. Екзистенціальний вибір і любов як аксіологічні функції особистості: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04. Харків, 2000. 19 с.
242. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) // Слов'янські літератури: Доповіді. XII

- Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998). Київ, 1998. С. 57–74.
243. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
244. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / пер. з польської З. Рибчинська. Львів Літопис, 2009. 208 с.
245. Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. 603 с
246. Коссаk Е. Экзистенциализм в философии и литературе. Пер. с пол. Э. Гессен. Москва: Политиздат, 1980. 360 с.
247. Кострюкова М. Европейский экзистенциальный анализ: сущность, генезис, трансформация: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.05. Днепропетровск, 2012. 196 с.
248. Костюк Г. Валеріан Підмогильний: Післямова // Підмогильний В. Місто: Роман. Нью-Йорк: Українська Вільна академія наук у США, 1954. С. 283–293. URL: <https://ukrlit.net/article/1259.html>
249. Коцюбинський М. Твори: в семи томах. Т. 5. Київ: Наукова думка, 1975. 431 с.
250. Кравченко Я. Назва як засіб смислотворення в художньому тексті // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2013. Вип. 33. С. 167–170.
251. Красильников Р. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). Москва: Языки славянских культур, 2015. 488 с.
252. Кретов А. І. Динаміка самовизначення митця в контексті російського та українського соціокультурного простору першої третини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.
253. Крупка М. Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця ХІХ – початку ХХ століть: автореф. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2004. 20 с.
254. Кудрик Н. Концепція особистості у романах Д. Г. Лоуренса і традиції російської літератури другої половини ХІХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2008. 16 с.
255. Кудря Г. Образ смерті у творчості Валер'яна Підмогильного // Вісник Львівського університету. Серія: Філологія. 2007. Вип. 39. Ч. 2. С. 211–216.

256. Кудря Г. Художні пошуки Валер'яна Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.00.01. Харків, 2001. 18 с.
257. Куницька І. Роман-біографія як жанровий різновид модерністського роману (С. Моем "Місяць і мідяки") // Сучасні літературознавчі студії. 2014. Вип. 11. С. 342–348.
258. Куриленко І. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2006. 17 с.
259. Куценко В. Традиція екзистенційної темпоральності: С. К'єркегор і М. Гайдеггер // Філософські обрії. 2013. Вип. 30. С. 32–40.
260. Кучер В. Жанрово-стильові особливості соціально-утопічного роману I половини ХХ століття (на прикладі української та англійської літератур): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2014. 18 с.
261. Кьєркегор С. Заключение ненаучное послесловие к «Философским крохам» / Пер. с датск. С. А. Исаева, Н. В. Исаевой. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2005. 680 с.
262. Кьєркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч.; пер. с дат.; вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора. ТИД Амфора, 2011. 823 с.
263. Кьєркегор С. Страх и трепет / Пер. с дат. Изд. 2-е, дополненное и исправленное. Москва: Культурная революция, 2010. 488 с.
264. Лавріненко Ю. Про ґрунт одного безґрунтя // Лавріненко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Мюнхен: Сучасність, 1971. С. 135–141.
265. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія: 1917–1933. Поезія – Проза – Драма – Есей. Париж: Instytut Litercki, 1959. 980 с.
266. Лакиза П. Історія одної кар'єри // Молодняк. 1929. № 2. С. 81–95; № 4 С. 87–93; № 5. С. 125–133.
267. Ланин Б. Анатомія літературної антиутопії // Общественные науки и современность. 1993. № 5. С. 154–163.
268. Лановик З. Джазова література: екзистенційні ритми епохи // Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії / за ред. Світлани Маценки. Львів: Срібне слово, 2019. С. 89–116.
269. Лановик З. Матеріальний і духовний світи в біблійній герменевтиці екзистенціалізму // Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація. Монографія. Тернопіль:

- ТНПУ, 2005. С. 271–290.
270. Ласло-Куцюк М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест: Критеріон, 1979. 286 с.
271. Ласло-Куцюк М. «Місто» В. Підмогильного і французький роман XIX ст. // Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси з української літератури XX ст. Бухарест: Критеріон, 1980. С. 141–164.
272. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття: навч. посібник. Київ: Либідь, 1997. 224 с.
273. Ленська С. В. Українська мала проза 1920 – 1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії: дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2015. 470 с.
274. Лепьохін Є. Концепти «відчуження» і «смерть» у повісті «Сторонній» Альбера Камю і повісті «Остап Шаптала» Валер'яна Підмогильного // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2012. Вип. 27. С. 102–106.
275. Лепьохін Є. О. Творчість Валер'яна Підмогильного та Альбера Камю: типологічні аспекти: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2012. 20 с.
276. Летуновский В. В. Экзистенциальный анализ. История, теория и методология практики: дис. ... канд. психол. наук. Москва, 2001. 173 с.
277. Лісовська І. Засоби вираження гротескних образів у романі Олдоса Гакслі «Жовтий Кром» та повісті Миколи Хвильового «Санаторійна зона» // Волинь філологічна: текст і контекст: [Збірн. наук. пр.]. Вип. 11. Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і європейський контекст. 2011. № 1. С. 164–172.
278. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю. І. Київ: Академія, 2007. Т. 1. 607 с.
279. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю. І. Київ: Академія, 2007. Т. 2. 622 с.
280. Лосев А. Эрос у Платона // Лосев А. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. С. 188–208.
281. Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 479 с.
282. Лотман Ю. Семиосфера: Культура и взрыв: Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 2000. 704 с.

283. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн: Александра, 1992. С. 9–21.
284. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
285. Лотман Ю. Текст у тексті. Пер. Мирослави Приходи // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: Слово, Знак, Дискурс / за ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., доповнене. Львів: Літопис, 2002. С. 581–595.
286. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова. Москва: Просвещение, 1988. С. 251–292.
287. Лоуренс Д. Г. Апокалипсис / Пер. с англ. А. М. Надежкина. Комментарии и примечания А. М. Надежкина. Нижний Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2015. 192 с.
288. Лоуренс Д. Г. Коханець леді Чатерлей / Пер. з англ. Соломія Павличко. Київ: Основи, 1999. 462 с.
289. Лоуренс Д. Г. Порнографія і непристойність // Всесвіт. 1989. № 5. С. 121–129.
290. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934 / [ред. рада : В. Шевчук та ін., передм. Т. Гундорової]. Київ: Гелікон, 2000. 248 с.
291. Луцький О. Молода муза // Остап Луцький – молодомузець. Зібрав Ю. Луцький; Вступна стаття Б. Рубчака. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1968. С. 55–59.
292. Луцій С. Екзистенціальні проблеми в романах В. Підмогильного // Вісник (Літературознавчі студії). Київ, 1999. Вип. 1. С. 65–68.
293. Луцій С. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного. Київ: Стилос, 2008. 152 с.
294. Любарець Н. Митець і мистецтво в художній прозі Вірджинії Вулф // Літературознавчі студії. 2017. Вип. 1(2). С. 60–68.
295. Любарець Н. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2008. 19 с.
296. Любимова А. Утопия и антиутопия: опыт жанровых дефиниций // Традиция и взаимодействие в зарубежных литературах. Пермь, 1994. С. 61–86.
297. Маланий Н. Типологія екзистенціалів війни в українсько-німецькому літературному просторі (на матеріалі прозових творів про Другу світову війну): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2011. 20 с.

298. Малишівська І. Проза Валерія Шевчука й англійський роман 50-60 рр. ХХ ст.: екзистенціалістська парадигма: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Дніпропетровськ, 2013. 19 с.
299. Малишівська І. Українська екзистенціальна проза у європейському контексті // Актуальні проблеми слов'янської філології. Бердянськ, 2009. Вип. ХХІ. С. 492–501.
300. Мальцева К. С. Опозиція своє/чуже як культурна універсалія // Наукові записки. Том 20–21. Теорія та історія культури / за ред. О. Погорілого та ін. Київ: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2002. С. 6–10.
301. Мандрищук Л. Поняття гуманізму в екзистенційній філософській традиції ХХ ст.: Карл Ясперс, Мартін Гайдеггер, Жан-Поль Сартр: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.05. Львів, 2012. 20 с.
302. Мандрищук Л. Проблема розрізнення філософії екзистенції та екзистенціалізму // Наука. Релігія. Суспільство. 2010. № 3. С. 26–31.
303. Мариненко Н. Інтелектуальна проза В. Петрова: жанрово-стильові особливості: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2005. 19 с.
304. Марсель Г. Homo Viator / Пер укр. В. Й. Шовкуна. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», Університетське видавництво «Пульсари», 1999. 320 с.
305. Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избранные работы / Пер. с франц., сост., вступ. ст. и примеч. Г. М. Тавризян. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1995. 215 с.
306. Матвієнко С. Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його «Особа Сковороди» // Слово і час. 2002. № 10. С. 54–60.
307. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.
308. Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу: монографія. Івано-Франківськ: Плай, 1998. 231 с.
309. Мацибок-Стародуб Н. Художня модель світу в західноукраїнській жіночій прозі міжвоєнного двадцятиліття (Ірина Вільде, Ольга-Олександра Дучимінська, Дарія Віконська): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2016. 20 с.
310. Мегела І. Ейдоси літературознавчого дискурсу. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго. 443 с.

311. Медицька М. Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія. Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я. 316 с.
312. Мейзерська Т. Філософія екзистенціалізму у поетичній творчості молодомузівців // Проблеми сучасного літературознавства: [зб. наук. пр. / відп. ред. д-р філол. наук, проф. Н. М. Шляхова]. Одеса: Маяк, 2003. С. 46–68.
313. Мельник В. Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника; Ред. тому В. Дончик. Київ: Наукова думка, 1991. С. 5–25.
314. Мельник В. На перехресті міста і села (роман Валер'яна Петровича Підмогильного «Місто» у критиці 20-х років) // 20-і роки: літературні дискусії, полеміки: літературно-критичні статті / упоряд. В. Г. Дончик. Київ: Дніпро, 1991. С. 212–260.
315. Мельник В. Суворий аналітик доби Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. Київ: Факт, 2003. С. 341–352.
316. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. 319 с.
317. Мельників Р. Літературні 1920-ті. Постаті (Нариси, образки, етюди). Харків: Майдан, 2013. 256 с.
318. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / Пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
319. Миронець І. Етап прозаїка („Чорний ангел” – роман О. Слісаренка) // Життя й революція. 1929. № 7–8. С. 117–125.
320. Михайлин І. Потреба у Івані Дніпровському // Художній світ І. Дніпровського: [зб. статей]. Херсон, 1995. С. 3–15.
321. Михайлова А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20–30-х років XX століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: Дніпропетровськ, 2004. 18 с. URL: <http://www.nbu.gov.ua/ard/2004/04maaprs.zip>
322. Михайлова А. Еротична проблематизація української прози 1920–1930 років // Держава та регіони. Сер.: Гуманітарні науки. 2013. № 4. С. 33–37.

323. Михайлова А. Еротичні екзистенціали у романі Євгена Плужника “Недуга” // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2011. Вип. 3(1). С. 121–135.
324. Михайловська Н. Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності: автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.05. Львів, 1998. 34 с.
325. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст. Львів: Світ, 1998. 212 с.
326. Мілет К. Сексуальна політика / Пер. з англ. Київ: Основи, 1998. 619 с.
327. Мирояная художественная культура ХХ век. / Ю. В. Манн. и др. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 464 с.
328. Митькина Е. Н. Образ Лондона в англоязычных художественных текстах // Одеський лінгвістичний вісник. 2014. № 4. С. 171–174.
329. Михальская Н. Пути развития английского романа 1920–1930-х годов. Москва: Высшая школа, 1966. 268 с.
330. Мовчан Р. Модернізм в українській прозі 1920-х років: генезис, поетика, стратегії.: дис ... докт. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2009. 434 с.
331. Могильницька Г. Українські предтечі європейського екзистенціалізму // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та коле́гіумах. 2006. № 1. С. 108–115.
332. Моем В.-С. Місяць і мідяки. На жалі бритви: Романи. Передм. І. О. Влодавської. Київ: Дніпро, 1989. 574 с.
333. Моем В.-С. Розмальована вуаль: роман; пер. з англ. О. Гординчук; худож. М. Кристопчук. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 224 с.
334. Моэм У.-С. Подводя итоги: [Эссе, очерки]. Москва: Высшая школа, 1991. 559 с.
335. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика: монографія. Луцьк: Вежа, 2002. 390 с.
336. Моклиця М. Проблеми рецепції Підмогильного у ХХ столітті // Теорія літератури, компаративістика, україністика: збірник наукових праць з нагоди 70-річчя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка / Упорядн. М. Лановик та інші. Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. С. 192–204.



337. Монахова Н. «Невеличка драма» Валер'яна Підмогильного: парадокси тілесності // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. Київ: Факт, 2003. С. 383–390.
338. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Основи, 2001. 327 с.
339. Моренець Н. Образ Іншого – від первинного нарцисизму до аргументу ідеологічної риторики // Наукові записки. Том 20–21. Теорія та історія культури / за ред. О. Погорілого та ін. Київ: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2002. С. 10–16.
340. Морженкова Н. Романы В. Вулф 20-х гг.: «Комната Джекоба», «К маяку», «Орландо». Проблемы поэтики: автореф. канд. ... филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2002. URL: <http://cheloveknauka.com/romany-v-vulf-20-h-gg>
341. Москвина Р. «Метод абсурда» А. Камю как феномен неклассического философствования // Вопросы философии. 1974. № 10. С. 133–139.
342. Моторина Л. Фундаментальная онтология Мартина Хайдеггера // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2007. № 3 (18). С. 19–26.
343. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя: монографія. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с. + 16 с. кольор. вкл.
344. Мур Дж. Принципы этики / Перевод с англ. Л. В. Коноваловой. Москва: Прогресс, 1984. 327 с.
345. Муслієнко О. Абсурд у семіосфері художньої прози Миколи Хвильового: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2016. 20 с.
346. Мусь М. Місто // Робітничий журнал. 1928. № 6. С. 10.
347. Надъярных Н. Идеал и реальность в антиутопиях XX века: «Мы» Е. Замятина и «Солнечная машина» В. Винниченко // Славянские литературы: XI Междунар. съезд славистов. Братислава, сент. 1993. Москва, 1993. С. 161–172.
348. Наєнко М. Історія українського літературознавства. 2-е вид. Київ: Академія, 2001. 360 с.
349. Назаревич Л. Екзистенціалізм та проблема екзистенційності в сучасному літературознавстві // Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми: науковий семінар /

- за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. С. 121–134.
350. Назаревич Л. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2008. 20 с.
351. Наливайко Д. Європейський контекст для українського романтика. Критика. Травень. 1999. URL: [https://krytyka.com/ua/articles/ievropeyskyy-kontekst-dlya-ukrayinskooho-romantyka?domain\\_switch=full](https://krytyka.com/ua/articles/ievropeyskyy-kontekst-dlya-ukrayinskooho-romantyka?domain_switch=full)
352. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.
353. Нахлік Є. К. Доля - Los - Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2003. 568 с.
354. Нахлік Є. К. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель: у 2-х т.; НАН України, Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Міжнар. фонд Пантелеймона Куліша. Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. Київ: [б. и.], 2007. 462 с.
355. 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: ВД «Стилос», 2009. 750 с.
356. Нера Н. Гендерний аспект невласне-прямого мовлення в англomовному художньому дискурсі (на матеріалі жіночої прози першої половини ХХ століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Львів, 2017. 22 с.
357. Нестелеєв М. Іван Франко і декаданс // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. Вип. 20: Аналіз та інтерпретація тексту. Луцьк, 2015. С. 186–193.
358. Нестелеєв М. На межі: суїцидальний дискурс українського модернізму: монографія; [наук. ред. Н. В. Зборовська]. Київ: Академвидав, 2013. 256 с.
359. Ніковський А. Про «Місто» В. Підмогильного // Життя і революція. 1928. № 10. С. 104–114.
360. Николаева Н. Дискурс и экзистенция: иррациональное в социально-коммуникативном опыте человека: автореф. ... дис. канд. филос. наук: 09.00.11. Казань, 2004. 19 с.

361. Нісевич С. Образ художника в дискурсі української та англійської літератур кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.05. Бердянськ, 2016. 18 с.
362. Ніцше Ф. Народження трагедії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: Слово. Знак. Дискурс / за ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., доповнене. Львів: Літопис, 2002. С. 55–70.
363. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. Київ: Основи, Дніпро, 1993. 415 с.
364. Новиченко Л. «В сумі тому міць і завзяття ... (Мирослав Ірчан – письменник і борець) // Ірчан М. Твори: В 2-х т. Т. 1: Драми / Передм. Л. М. Новиченка, упорядк.; приміт. М. М. Острика. Київ: Дніпро, 1987. С. 5–37.
365. Новикова П. А. «Пространство смерти» в европейской литературе ХХ века: И. Шмелев, Б. Виан, В. Шаламов, А. Солженицын, Ф. Ксенакис: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03. Самара, 2005. 221 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/prostranstvo-smerti-v-evropeiskoi-literature-xx-veka-i-shmelev-b-vian-v-shalamov-solzhenitsy#ixzz57ADbwmCB>
366. Олдінгтон Р. Смерть героя / Перекл. з англ. Ю. Лісняк; Передм. І. Києнко. Київ: Дніпро, 1988. 341 с.
367. Олійник Н. Екзистенційність хронотопу в повісті Валер'яна Підмогильного «Остап Шаптала» // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб. наук. праць: Т. 14. Дніпро: Ліра, 2016. Вип. 19. С. 46–53.
368. Омарбекова С. Любовь как экзистенциал человеческого бытия: Монография. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2012. 130 с.
369. Омецинська О. «Галерея портретів» у романі Олдоса Гакслі «Жовтий Кром» // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2006. № 28. С. 173–175.
370. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г. М. Фридендера; Сост. В. Е. Багно. Москва: Искусство, 1991. 588 с.
371. Основи теорії гендеру: Навчальний посібник / [Відп. ред.] М. М. Скорик. Київ: «К.І.С.», 2004. 536 с
372. Особистісний вибір: психологія відчаю та надії / За ред. Т. М. Титаренко. Київ: Міленіум, 2005. 336 с.
373. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. С. 206–229.

374. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
375. Павличко С. Фемінізм / Передм. В. Агеєвої. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.
376. Павлова О. Лондонський текст англійської літератури першої третини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Миколаїв, 2017. 20 с.
377. Панова Н. Дискурс самоубийства в українській, російській і англійській прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття: дис. ... докт. філол. наук: 10.01.05. Бердянськ, 2016. 414 с.
378. Панченко В. В. Говорити про статтю: гендерні проблеми у творчості Д. Лоуренса і В. Винниченка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2010. 20 с.
379. Панченко В. Є. Винниченків конкордизм // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер.: Філологічні науки. 2010. Вип. 92. С. 213–217. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs\\_2010\\_92\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2010_92_33).
380. Панченко В. Є. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ, 1998. URL: <http://library.kr.ua/books/panchenko/p8.shtml#%D0%A0%D0%9E%D0%97%D0%94>
381. Педаш Е. О некоторых лексико-стилистических особенностях романа Р. Олдингтона «Смерть героя» // Исследования по германской филологии. Кишинёв, 1975. С. 51–58.
382. Петрів О. Володимир Винниченко: філософський дискурс: монографія. Дрогобич: Вимір, 2007. 164 с.
383. Петрова Н. Функционирование экзистенциальных концептов «жизнь» и «смерть» в художественно-языковой картине мира романа В. Вулф «На маяк» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. № 1–2. С. 234–239.
384. Петров В. Екзистенціалізм і ми // Петров В. Розвідки. Київ: Темпора, 2013. Т. 2. 2013. С. 871–883.
385. Петрушкин А. Концепция мира и человека в романе О. Хаксли «Шутовской хоромод» и Э. Хемингуэя «И восходит солнце» // Поэтика реализма. Куйбышев: КГУ, 1982. С. 91–111.
386. Петрушкин А. «Потерянность» и ее преодоление (Творчество Э. Хемингуэя, Р. Олдингтона, Э.-М. Ремарка 20-30-х годов) // Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе Запада ХІХ-ХХ століть. Пермь, 1975. Вып. 5. С. 90–105.

387. Підмогильний В. Історія пані Ївги: Оповідання, повість / Упоряд. та автор передм. і приміт. В. Є. Коцюк. Київ: Веселка, 1991. 173 с.
388. Підмогильний В. Місто // Підмогильний В. П. Оповідання, повість, романи. Київ: Наук. думка, 1991. С. 308–538.
389. Підмогильний В. Невеличка драма: роман на одну частину. Київ: Знання, 2014. 294 с.
390. Підмогильний В. Повість без назви: вибрані твори. Київ: Знання, 2016. 207 с.
391. Пізнюк Л. Проблеми відчуження та абсурду в «Місті» В. Підмогильного // Слово і час. 2000. № 5. С. 62–66.
392. Писатели Англии о литературе XIX-XX вв. Сб. статей. Сост. К. Н. Атарова. Москва: Прогресс, 1981. 410 с.
393. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наукова думка, 1991. 164 с.
394. Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 2 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та: «Изд-во Олега Абышко», 2007. 626 с.
395. Плужник Є. Змова у Києві: Роман, п'єси / Упорядк., передм. та прим. Л. В. Череватенка. Київ: Укр. письменник, 1992. 428 с.
396. Плужник Є. Поезії. / Упорядк., вступ. стаття і прим. Л. В. Череватенка. Київ: Рад. письменник, 1988. 415 с.
397. Подорога В. Другой // Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин. Москва: Мысль, 2010. Т. I. А–Д. С. 698–699.
398. Подорога В. Мимесис. Материали по аналитической антропологии литературы. Том I. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. Москва: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. 688 с.
399. Подшивайлова А. Свойства хронотопа войны как маркер конфликтотенной ситуации // XV Міжнародна науково-практична конференція «Конфліктологічна експертиза: теорія та методика»: програма і матеріали. 2016. С. 21–24.
400. Поліщук Н. Флористичні світи модерністичної жіночої прози: Д. Річардсон, В. Вулф, Д. Віконська // Іноземна філологія. 2017. № 130. С. 154–166.
401. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений М. Хвильовий. Науково-документальне видання / [упоряд. Ю. Шаповал. Передмова: Ю. Шаповал, В. Панченко]. Київ: Темпора, 2009. 296 с.

402. Полюхович О. Санаторійна зона як приклад паноптикону // Гуманітарний часопис. 2013. № 3. С. 91–99.
403. Полюхович О. Феномен алієнації в українській прозі 1920 – 1940-х років: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2015. 21 с.
404. Попович М. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с. URL: <http://litopys.org.ua/popovych/narys35.htm>
405. Похаленков О. Художественное пространство «война» vs хронотоп «война» в романе Эрнеста Хемингуэя «Прощай, оружие!» // Известия Смоленского государственного университета. 2016. № 1 (33). URL: <http://hemingway-lib.ru/analiz-proizvedenii/pokhalenkov-khudozhestvennoe-prostranstvo-voyna-vs-khronotop-voyna-v-romane-ernesta-khemingueya-proshchay-oruzhie.html>
406. Препотенська М. Антропологія міста у контексті екзистенціального аналізу // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Філософія. Психологія. Педагогіка. 2013. № 1. С. 64–71.
407. Препотенська М. Філософсько-антропологічні та екзистенціальні аспекти буття людини у вимірі мегаполісу // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Філософія. Психологія. Педагогіка. 2012. № 2. С. 52–58.
408. Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю. Н. Попова. Москва: Прогресс, 1988. 552 с.
409. Прокофьева В. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 11. С. 87–91.
410. Прохасько Т. Перша світова війна в українській класичній літературі: Осип Турянський. Лекція. URL: <https://culturalproject.org/lectures/55ad008787cb94c0378b47d4>
411. Пустовалов А. «Влюблённые женщины» Д. Г. Лоуренса: оппозиция «органическое-неорганическое» в поэтической структуре романа // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь: изд-во Перм. ун-та, 2009. № 5. С. 74–78.
412. Пустовалов А. Концепция личности и поэтика поздних романов Д. Г. Лоуренса: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Пермь, 1998. 132 с.

413. Рабинович В. Абсурдистские мотивы в творчестве О. Хаксли // Дергачевские чтения – 2004. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы VII Всероссийской научной конференции, Екатеринбург, 2–3 октября 2004 г. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2006. С. 395–398.
414. Рабинович В. Экзистенциалистское начало в художественном мире О. Хаксли // Модификация художественных систем в историко-литературном процессе. Свердловск: УрГУ, 1990. С. 117–125.
415. Рабинович В. Олдос Хаксли: эволюция творчества: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.05. Екатеринбург, 1999. 384 с.
416. Рабинович В. Проблема характеров в художественном мире «идеологического романа» О. Хаксли 20–30-х годов // Проблема характера в зарубежных литературах. Свердловск: СГПИ, 1991. С. 87–96.
417. Рабкина Н. Смерть как составная часть пейзажа войны // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2008. Т. 2. № I (4.2). С. 111–114.
418. Разинов Ю. Понятие категории и экзистенциала в философии М. Хайдеггера // Вестник Самарского государственного университета. 1999. № 1 (11). С. 57–67. URL: <http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/1999web1/phil/199910501.html>
419. Редина О. Структурно-композиционная организация романа О. Хаксли «Шутовской хоровод» // Вестник Московского государственного областного университета (Электронный журнал). Серия: Филологические науки. 2013. № 1. URL: <https://vestnik-mgou.ru/ru/Articles/View/299>
420. Рейнгольд Н. Модернизм в английской литературе: История. Взгляды. Программные эссе. 2-е изд., перераб. Москва: РГГУ, 2017. 557 с.
421. Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість / Пер. із фр. Київ: Дух і літера, 2002. 114 с.
422. Рікер П. Сам як інший. Київ: Дух і Літера. 2002. 456 с.
423. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва: Канон-Пресс-Ц, 2002. 624 с
424. Романенко О. Концепція людини в українській літературі 20-х років: (На матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2002. 21 с.

425. Романенко О. Особа в інтелектуальній прозі 20-х років (В. Підмогильний «Місто», М. Івченко «Робітні сили») // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. праць. Вип. 5. Київ: ІВЦ Держкомстату України, 2001. С. 60–64.
426. Романцова Б. До питання часу у модерністському романі першої третини ХХ століття // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. 2017. Т. 195. С. 74–81.
427. Сабат Г. Модель майбутнього в «Чудовому новому світі» Олдоса Гакслі та світових антиутопіях // Молодь і ринок. 2015. Вип. 11 (130). С. 20–24.
428. Сабат Г. «Сонячна машина» Володимира Винниченка: утопія чи антиутопія? // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер.: Філологічні науки. 2010. Вип. 92. С. 238–245. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs\\_2010\\_92\\_37](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2010_92_37).
429. Сабат Г. У лабіринтах утопії та антиутопії. Дрогобич: Коло, 2002. 160 с.
430. Савельев К. Английский декаданс: французский фактор // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2008. № 5. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev>
431. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології / Пер. В. Лях, П. Таращук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 854 с.
432. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм. Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод. Москва: Политиздат, 1990. С. 319–344.
433. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Перекл. з франц. В. Борсука та О. Жупанського; Післямова Н. Білоцерківець. Київ: Основи, 1993. 464 с.
434. Сартр Ж.-П. Что такое литература. URL: <https://avidreaders.ru/download/chto-takoe-literatura.html?f=fb2>
435. Саруханян А. Введение // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А. П. Саруханян; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. Москва: Наука, 2005. С. 3–11.
436. Седова Е. Роман У. С. Моэма «Узорный покров»: к вопросу о театральности «нетеатрального» текста // Дергачевские чтения - 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 3. С. 327–332.



437. Сенік Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. Львів: Академічний Експрес, 2002. 239 с.
438. Сиваченко Г. Винниченків «конкордизм» у буддистському та психоаналітичному дискурсах // Слово і час. 2000. № 8. С. 17–26.
439. Сиваченко Г. «Конкордизм» В. Винниченка в екзистенціалістському дискурсі // Слово і час. 2001. № 9. С. 33–39.
440. Сиваченко Г. «Сонячна машина» В. Винниченка і роман-антиутопія ХХ сторіччя // Слово і час. 1994. № 1. С. 42–47.
441. Синельникова Л. Ризома и дискурс интермедиальности // Вестник РУДН. Серия: лингвистика. 2017. Vol. 21. No. 4. С. 805–821.
442. Сковорода Г. Пізнай в собі людину / Пер. М. Кашуба; Пер. поезії В. Войтович. Львів: Світ, 1995. 528 с.
443. Сковорода Г. Твори: У 2-х т. Київ: АТ «Обереги», 1994. Т. 1. / Передмова О. Мишанича. 528 с.
444. Скупейко Л. Текст автора як екзистенціал страждання: драматична поема Лесі Українки «Одержима» // Слово і Час. № 11. С. 74–83 .
445. Слепокуров А. Рациональная концептуализация смерти: опыт танатологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 6 (68). Ч. 1. С. 183–186.
446. Смілик А. Проблема свободи й відповідальності у філософії екзистенціалізму // Національно-юридический журнал: теория и практика. О.О.О. Научно-практическое правовое издание «National law journal: Theory and practice». L.L.C. Scientific and practical Publication in law. 2016. № 2 /2 (18). С. 30–34.
447. Смирнова И. Морально-психологическое состояние британских солдат на Западном фронте в 1914–1918 гг.: автореф. дис. ... канд. истор. наук: 07.00.00. Москва, 2011. 26 с.
448. Собецька Н. Типологічні збіги та розходження у функціональних жіночих типах Д. Г. Лоуренса та А. Любченка // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер.: Літературознавство. Тернопіль, 2007. № 22. С. 296–307.
449. Собецька Н. Типологія жіночого характеротворення у прозі Д. Г. Лоуренса та А. Любченка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2007. 20 с.

450. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну: монографія. Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2018. 400 с.
451. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика / Вступ. стаття Р. Гальцевой и Р. Роднянской. Москва: Искусство, 1991. 701 с.
452. Старинкевич Е. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Неправдоподібні істини // Красное слово. 1929. № 4. С. 105–107.
453. Степанова А. Город на границах: эстетические грани образа в литературе переходных эпох // Уральский филол. вестн. Сер.: Рус. лит. XX-XXI веков: направления и течения. 2014. № 4. С. 25–38.
454. Степняк М. Очерки современного украинского романа // Красное слово. 1929. № 4. С. 90–96.
455. Столяренко О. Б. Психологія особистості. Навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 280 с.
456. Сторощук І. Роман про митця у контексті літературних дискусій // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. 2012. Вип. 17. С. 217–226.
457. Сухомлинов О. Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя ХХ століття: Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2012. 376 с.
458. Табачковський В. Проблема «Я – Інший» як осердя антропологічної рефлексії // Філософія: Світ людини. Курс лекцій: навч. посібник / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін. Київ: Либідь, 2003. С. 158–178.
459. Табачковський В. У пошуках невтраченого часу (нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників). Київ: ПАРАПАН, 2002. 300 с.
460. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю. Творчість Валер'яна Підмогильного. Пер. з англ. Київ: Університетське видавництво «Пульсари», 2004. 232 с.
461. Тарнавський М. «Невтомний гонець в майбутнє»: екзистенційне прочитання «Міста» Підмогильного // Слово і час. 1991. № 5. С. 56–63.
462. Тарнавський О. Пародія на казку про попелюшку і вимріяного князя // Листи до приятелів. 1957. № 10. С. 6–8. Рец. на кн.: Невеличка драма / В. Підмогильний. Париж: Перша Укр. друкарня, 1956. 346 с.
463. Титар О. Український екзистенціалізм у пошуках гуманістичних культурних орієнтірів: філософія нового українського урбанізму «Третьої революції» // Вісник Харківського

- національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2017. № 57. С. 11–19.
464. Ткаченко А. О. Про художньо-естетичну еволюцію Івана Франка // Літературознавчі студії. 2017. Вип. 1(2). С. 191–203.
465. Ткаченко Р. П. Поклик Химери: декаданс в українській літературі к. ХІХ–п. ХХ ст. Київ: Книга, 2010. 136 с.
466. Ткаченко Т. І. Онтологічно-екзистенційні основи української малої прози кінця ХІХ–ХХ століть: дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2018. 522 с.
467. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: Медобори, 2007. 463 с.
468. Ткачук Т. О. Станіслав Пшибишевський і українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: рецепція і типологія: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2011. 20 с.
469. Токмань Г. Жар думок: Лірика Євгена Плужника як художньо-філософський феномен: монографія. Київ: ВЦ «Академія», 2013. 224 с.
470. Токмань Г. Методика викладання української літератури в старшій школі на екзистенціально-діалогічних засадах. Київ: Міленіум, 2002. 320 с.
471. Токмань Г. Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст? // Слово і час. 1999. № 4–5. С. 63–65.
472. Топоров В. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Москва: Наука, 1983. С. 227–284.
473. Трещев В. Экзистенциализм. Репрезентация в художественной культуре Франции и Германии. 1900–1970 гг. СПб.: Алетейя, 2008. 156 с.
474. Трикозенко И. В. Художественная проза С. Моэма в контексте английской литературы ХІХ – начала ХХ века: Слагаемые успеха: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. Москва, 2003. 15 с.
475. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. Пер. с англ., вступ. ст. А. А. Аникста. Москва: Прогресс, 1978. 325 с.
476. Урнов М. Ричард Олдингтон: вражда и родство с уходящей эпохой // Урнов М. Вехи традиции в английской литературе. Москва: Художественная литература, 1986. С. 310–353.
477. Фадеева С. Романы Р. Олдингтона 1930-х гг.: Проблема жизненных установок героя, формы раскрытия авторского сознания: автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.03. Воронеж, 2002. 21 с.

478. Фалалеева С. С. Антропологические основы творчества О. Хаксли. Миметический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург, 2012. 23 с.
479. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 363–378.
480. Федорова А. Образ художника в романе О. Хаксли «Контрапункт» // ACTUALSCIENCE. 2015. Т. 1. № 2 (2). С. 75–76.
481. Філатова О. Екзистенціальні моделі буття В. Підмогильного: синтез авторської художньої свідомості // Наук. зап. Тернопіл. нац. пед. ун-ту. Сер.: Літературознавство. 2007. Вип. 22. С. 189–196.
482. Філатова О. «Чорний ангел» О. Слісаренка: дихотомія буття свідомості і / чи «ілюзія органічності» // Питання літературознавства. 2010. Вип. 79. С. 235–243.
483. Филипс Л. Дж., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод. Харьков: Изд-во Гуманитарный Центр, 2004. 336 с.
484. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.
485. Філософія: Світ людини. Курс лекцій: Навч. посібник / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін. Київ: Либідь, 2003. 432 с.
486. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін.; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори); І. О. Покаржевська (художнє оформлення). Київ: Абрис, 2002. 742 с.
487. Фоменко В. Українська урбаністична література. Особливості та тенденції розвитку // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2013. № 2(1). С. 76–82.
488. Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник: Пер. с англ. и нем. / Общ. ред. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева; вст. ст. Д. А. Леонтьева. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.
489. Франко І. З галузі науки і літератури // Франко І. Я. Збір. творів: У 50-и томах. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 28. С. 145–166.
490. Франко І. З останніх десятиліть ХХ віку // Франко І. Я. Збір. творів: У 50-и томах. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 41. С. 471–529.
491. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. Пер. с нем. М. Вульфа. Предисл. И. Д. Ермакова. Минск: БелСЭ, 1990. 166 с.
492. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности: Пер. с англ. Москва: Республика, 1994. 447 с.
493. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. Пер. с англ. Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. 571 с.

494. Фромм Э. Душа человека. Москва: 000 «Издательство АСТ ЛТД», 1998. 664 с.
495. Фромм Э. «Иметь или быть?». Общ. ред. В. И. Добренъков. 2-е изд., доп. Москва: Прогресс, 1990. 336 с.
496. Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. Москва: Касталь, 1996. С. 47–96.
497. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; вст. ст. Н. С. Автономовой, СПб.: А-сad, 1994. 406 с.
498. Хаддад К. А. Екзистенційний дискурс у творчості Михайла Коцюбинського: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2004. 19 с.
499. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. 452 с.
500. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. Москва: Республика, 1993. 447 с.
501. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А. В. Москва: Академический проект, 2008. 528 с.
502. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / Пер. А. Г. Чернякова. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. 445 с.
503. Хайдеггер М. Разговор на пресолочной дороге: Сборник: Пер. с нем. / Под ред. А. Л. Доброхотова. Москва: Высшая школа, 1991. 192 с.
504. Хамітов Н. В., Гармаш Л. Н., Крилова С. А. Історія філософії: проблема людини та її меж. Вступ до філософської антропології як метаантропології. Навчальний посібник зі словником. 4-е видання перероблене та доповнене. Київ: КНТ, 2016. 396 с.
505. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939): Монографія. Київ: Освіта України, 2008. 307 с.
506. Харлан О. Мала проза В. Підмогильного і Б. Шульца: екзистенційний аспект катастрофізму // Українське літературномистецьке Відродження 20-х років ХХ століття: питання стилю, проблематики, поетики, мови: зб. пр. за матеріалами всеукр. наук. конф. (Черкаси, 11 – 12 трав. 2005 р.). Черкаси, 2005. С. 211–219.
507. Харлан О. Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде “Метелики на шпильках” // Слово і Час. 2008. № 2. С. 27–32.
508. Хасиева М. Гендерная проблематика и феминизм в творчестве В. Вулф // Исторические, философские, политические и

- юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 1 (27): в 2-х ч. Ч. II. С. 202–207.
509. Хвильовий М. Твори: в 2 т. Т. 1. Поезія. Оповідання. Новели. Повісті; [упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка]. Київ: Дніпро, 1990. 649 с.
510. Хвильовий М. Я (Романтика); Вальдшнепи: вибрані твори. Київ: Знання, 2016. 319 с.
511. Холл К., Линдсей Г. Теории личности. Пер. с англ. И. Б. Гриншпун. Москва: ЗАО Изд-во «ЭКСМО-ПРЕСС», 1999. 592 с.
512. Хопта С. М. Парадигма екзистенціалізму в українській літературі кінця ХХ століття: систематика художніх образів та характерів: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2009. 19 с.
513. Хороб М. Б. «Карпатська ніч» Мирослава Ірчана: екзистенційні ідеї в контексті художніх пошуків української прози 20-х років ХХ століття // Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття: (дослідження, статті, критичні етюди). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. С. 165–175.
514. 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: зб. статей. Ужгород, 2002. Вип. 5. С. 190–196.
515. Хуснулина Р. Р. Английский роман XX века: Диалог с Ф. М. Достоевским: дис. ... докт. філол. наук: 10.01.03. Москва, 2005. 300 с.
516. Хутыз Ф. А. Концепция художественной прозы Сомерсета Моэма в контексте основных теорий романа первой половины XX века в Великобритании: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. Майкоп, 2001. 195 с.
517. Циховська Е. «Комплекс Адама» і «дихотомія андрогіна»: два образи жінки в літературній традиції // Слово і Час. 2010. № 8. С. 109–114.
518. Цюп'як І. Екзистенціал смерті як вимір буття в прозі Миколи Хвильового // Слово і Час. 2001. № 3. С. 72–75.
519. Чайковська О. Образ митця в романах В. С. Моэма // Наукові праці Кам'янець-Подільського університету ім. І. Огієнка: Філологічні науки. Вип. 33. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2013. С. 347–350.

520. Чаликова В. Утопия рождается из утопии: Эссе разных лет. Лондон: Overseas Publications Interchange, 1992. 218 с.
521. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. Чернівці: Рута, 2001. 56 с.
522. Чернюк С. Українські вальдшнепи: концептуальні особливості однойменних творів Остапа Вишні й Миколи Хвильового // Літературознавчі студії. Вип. 25. Київ: Вид.-во КНУ ім. Т. Шевченка, 2010. С. 181–190.
523. Черняк Ю. Літературний дискурс як рецептивний феномен // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки; [редкол.: М. В. Моклиця та ін.]. Луцьк, 2011. № 11(222): Філологічні науки: Літературознавство. С. 124–130.
524. Чижевський Д. Філософські твори = Philosophical Works: у 4 т. / під заг. ред. В. С. Лісового; Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України, Наук. Т-во ім. Шевченка в Америці, Укр. Вільна Акад. Наук (США). Київ: Смолоскип, 2005. Т. 2: Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії. 2005. 263 с.
525. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі // Життя й революція. 1925. № 9. С. 38–44; № 10. С. 38–44.
526. Чорній Р. Творчість В. С. Моема в українській і російській рецепції і перекладах: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2006. 197 с.
527. Шадурский М. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. Москва: URSS: Изд-во ЛКИ, 2007. 159 с.
528. Шахова К. О. Англійська художня антиутопія у світовому контексті // Література Англії. XX століття. Київ: Либідь, 1993. С. 46–71.
529. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового // М. Хвильовий. Твори в п'ятьох томах. Нью-Йорк, Балтімор, Торонто: Об'єднання Українських Письменників «Слово» і Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1983. Т. 4. С. 7–63.
530. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. Київ: Факт, 2003. С. 353–366.

531. Шейко В. Філософія української національної ідеї та Микола Хвильовий: історико-культурологічний аспект. Київ: Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України, 2010. 207 с.
532. Шелер М. *Ordo amoris* // Трактаты о любви / РАН, Ин-т философии, Центр этич. исслед.; Сост. О. П. Зубец. Москва: Институт философии РАН, 1994. С. 77–100.
533. Шерех Ю. Білок і його забурення // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. Київ: Факт, 2003. С. 331–340.
534. Шерех Ю. Людина і люди («Місто» Валеріяна Підмогильного) // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Том I. Харків: Фоліо, 1998. С. 88–135.
535. Шерех Ю. Хвильовий без політики: [нотатки про творчість письменника] // Березіль. 1991. № 9. С. 166–174.
536. Шестов Л. Киркегард – религиозный философ // Киркегор С. Наслаждение и долг / Пер. с датского П. Ганзена. 3-е изд. Киев: AirLand, 1994. С. 423–451.
537. Шикуча О. П. Екзистенційний вимір духовності людини у творчості Григорія Сковороди: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.05. Львів, 2005. 20 с.
538. Шишкіна С. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново: Иван. гос. хим.-технол. ун-т. 2009. 229 с.
539. Школа І. Імпресіоністичний принцип візуалізації міського простору у творах В. Вулф та І. Вільде // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XIII. С. 75–81.
540. Шморгун О. Екзистенційний вимір українського модернізму: І. Франко, Леся Українка, В. Винниченко // Гілея: науковий вісник. Збірн. наук. праць. 2015. Вип. 99. С. 222–226.
541. Шморгун О. Філософсько-гуманістичні ідеї в творчості І. Франка, Лесі Українки та В. Винниченка: екзистенційно-психоаналітичні виміри: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.05. Київ, 2011. 18 с.
542. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Москва: Наука, 1993. Т. II. 672 с.
543. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. Москва: Мысль, 1998. 663 с.



544. Шумило Н. «Життя людське – храм, а не морг». Про роман Михайла Могілянського // Вітчизна. 1990. № 1. С. 86–91.
545. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Київ: Задруга, 2003. 354 с.
546. Юнг К. Психологические типы / Пер. с нем. Москва: «Университетская книга», ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1998. 720 с.
547. Юноша В. Поет чарів ночі // Вир революції. Літературно-мистецький збірник. Катеринослав (Січеслав), 1921. С. 96–97.
548. Юречко О. Метафізика абсурду в оповіданні Валер'яна Підмогильного «В епідемічному бараці» та романі Альбера Камю «Чума» // Вісник Львівського університету: Сер.: Іноземні мови. 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 258–265.
549. Явтушенко В. М., Явтушенко Н. Г. Людина і війна в повісті І. Дніпровського «Фаланга» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. Вип. 61. № 936. Харків, 2011. С. 125–128.
550. Ялом И. Групповая психотерапия: теория и практика. Пер. с англ. Москва: Апрель Пресс, Издательство Института психотерапии, 2005. 576 с. URL: [http://www.psychol-ok.ru/lib/yalom/gp/gp\\_01.html](http://www.psychol-ok.ru/lib/yalom/gp/gp_01.html)
551. Яновская Г. «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф: структура повествования: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Калининград, 2001. 193 с.
552. Яновський Ю. Майстер корабля: роман. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 1954. 240 с.
553. Ясперс К. Вопрос о виновности. О политической ответственности Германии. Москва: Прогресс, 1999. 148 с.
554. Ясперс К. Ницше и христианство. Москва: Медиум, 1994. 114 с.
555. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва: Политиздат, 1991. 527 с.
556. Ясперс К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции / перевод с нем. А. К. Судакова. Москва: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2012. 448 с.
557. Ясперс К. Философия. Книга первая. Философское ориентирование в мире. Пер. А. К. Судакова. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 384 с.
558. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.

559. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: Слово, Знак, Дискурс / за ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., доповнене. Львів: Літопис, 2002. С. 368–403.
560. Яцків Н. Образ художника як вираження естетичного кредо письменника // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2015. Вип. 17(1). С. 108–112.
561. Ящук Ж. Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 1998. 17 с.
562. Abel E. Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis. Chicago: University of Chicago Press, 1989. 181 p.
563. Abrams M. English Romanticism: The Spirit of the Age // Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism / edited by H. Bloom. N.Y.: Norton & Company, 1970. P. 91–119.
564. A Companion to Modernist Literature and Culture. Ed. by D. Bradshaw and K. J. H. Dettmar. Blackwell Publishing, 2006. 593 p.
565. Aldington R. Death of a Hero. Moscow: Foreign languages publishing house, 1958. 440 p.
566. Aldington R. D. H. Lawrence. London: Chatto and Windus, 1930. 43
567. Alldritt K. The Visual Imagination of D. H. Lawrence. Evanston: Northern Univ. Press, 1971. 244 p.
568. A Modernist Reader: 1910-1930. Modernism in England. Ed. by Peter Faulkner. London: Batsford, 1986. 171 p.
569. A Writer's Diary. Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf. Ed. by L. Woolf. London: The Hogarth Press, 1953. 372 p.
570. Baker R. S. Science and Modernity in Aldous Huxley's Interwar Essays and Novels // Aldous Huxley Between East and West by C. C. Barfoot. Amsterdam and New-York: Rodopi, 2001. P. 35–58.
571. Barnes W. The Philosophy and Literature of Existentialism. Barron's Educational Series, 1968. 245 p.
572. Beal A. D. H. Lawrence. Edinburg; London: Oliver and Boyd, 1961. 128 p.
573. Beebe M. Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction From Goethe to Joyce. New York: University Press, 1964. 323 p.
574. Bell Mawrence and Modernism // The Cambridge Companion to D. H. Lawrence. Ed. A. Fernihough. Cambridge: CUP, 2001. P. 179–196.

575. Benefiel S. Life and Death in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and *To the Lighthouse* // Rel 188, ed. By Michael Raposa. 2003. P. 1–16.
576. Birnbaum M. Aldous Huxley: A Quest for Values. New Brunswick, N.J: Transaction Publishers. 2006. 250 p.
577. Black M. Lawrence's England: The major fiction, 1913-20. Oxford: Palgrave Macmillan, 2001. 245 p.
578. Blast: Review of the Great English Vortex. Edited by Wyndham Lewis. London: JOHN LANE, The Bodley Head. 1914. № 1. June 20<sup>th</sup>. 160 p. URL: <http://library.brown.edu/pdfs/1143209523824858.pdf>
579. Bohlmann O. An exploration of major existential elements in the principal novels of Joseph Conrad. Cape Town: University of Cape Town, 1989. 303 p.
580. Briggs J. Virginia Woolf: An Inner Life. London and New York: Alan Lane, 2005. 554 p.
581. Burgess A. Flame into Being: The Life and Work of D. H. Lawrence. London: Heinemann, 1985. 211 p.
582. Calder R. W. Somerset Maugham and the Quest for Freedom. London: Heinemann, 1972. 324 p.
583. Caws M. City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film. New York: Gordon and Breach, 1991. 292 p.
584. Cecil H. The Flower of Battle: How Britain Wrote the Great War. Vermont: Steerforth Press, 1996. 440 p.
585. Ciocoi-Pop L. The World of Ideas between the Sublime and the Grotesque in Antic Hay by Aldous Huxley: a Parallel with Camil Petrescu's work // American, British and Canadian Studies. 2004. Vol. 5. P. 75–87. URL: <http://abcjournal.ulbsibiu.ro/Liliana%20Ciocoi-Pop.html>
586. Conrad J. Nigger of the Narcissus. 2006. URL: <https://www.gutenberg.org/files/17731/17731-h/17731-h.htm>
587. Cowan J. C. D. H. Lawrence: Self and Sexuality. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2002. 225 p.
588. Cunningham D. Time, Modernism, and the Contemporaneity of Realism // The contemporaneity of modernism: literature, media, culture / edited by Michael D'Arcy and Mathias Nilges. New-York and London: Taylor & Francis, 2016. P. 49–54.
589. Cunningham V. British Writers of the Thirties. Oxford: Oxford University Press, 1989. 532 p.
590. Curtis A. Somerset Maugham. New York: Macmillan, 1977. 216 p.
591. Curtis A. The Pattern of Maugham: a critical portrait. London: Hamilton, 1974. 278 p.

592. Daiches D. *New Literary Values. Studies in Modern Literature.* Freeport: N.Y.: Books for Libraries Press, 1936. 146 p.
593. Daiches D. *The Novel and the Modern World.* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1960. 220 p
594. Daiches D. *Virginia Woolf.* New York: New Directions, 1963. 170 p. XI–XVIII.
595. Dean P. 'A Great Kick at Misery': D. H. Lawrence Sense of Tragedy // *English: Journal of the English Association.* 2015. Vol. 64. Issue 246 (Autumn). P. 207–221.
596. Dekoven M. *Modernism and Gender // The Cambridge Companion to Modernism / ed. by Michael Levenson.* Cambridge: Cambridge UP, 1999. P. 174–193.
597. Devdiuk I. City Existence in the Interwar English Literature // *Respectus Philologicus.* 2019. № 36 (41). P. 73–83. URL: <http://www.journals.vu.lt/respectus-philologicus/issue/current>
598. Devdiuk I. The Conflict between Nature and Civilization in the Novel «Lady Chatterley's Lover» by David Lawrence // *Авангард науки. Международный научно-практический журнал.* Сатпаев: АТН Урпак, 2017. № 10(11). С. 26–29. URL: [https://drive.google.com/file/d/16FUbsj\\_KI3DA-98MObVYM0MMxh1Jk3dK/view](https://drive.google.com/file/d/16FUbsj_KI3DA-98MObVYM0MMxh1Jk3dK/view)
599. Devdiuk I. The Ontological Paradigm of London in the novels «Antic Hay» by A. Huxley and «Mrs. Dalloway» by V. Woolf // *European Journal of Humanities and Social Sciences. Scientific journal.* № 1. Vienna, 2019. P. 41–44. URL: [https://ppublishing.org/upload/iblock/1e8/EJH-1\\_2019.pdf](https://ppublishing.org/upload/iblock/1e8/EJH-1_2019.pdf)
600. Devdiuk I. The Semantics of Space in the Novel «Crome Yellow» by Aldous Huxley // *Султанівські читання: зб. статей / редкол.: І. В. Козлик (голова) й ін. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2018. Вип. VII. С. 265–271.*
601. Donald J. *Metropolis: The City as Text // Social and Cultural Forms of Modernity.* Cambridge: Polity Press, 1992. P. 418–470.
602. Eliot T.-S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England.* London: Faber and Faber. 156 p.
603. Faulkner P. *Modernism.* London: Methuen, 1977. 86 p.
604. Feldman M. *The Search for Authenticity: Aspects of Conrad's Existential Vision. Postgraduate English. A Journal and Forum for Postgraduates in English.* 2002. September. № 6. 18 p.
605. Felski R. *The Gender of Modernity.* Cambridge: Harvard UP, 1995. 247 p.

606. Fernald A. *Virginia Woolf: Feminism and the Reader*. London: Palgrave Macmillan, 2006. 223 p.
607. Firchow P. Science and conscience in Huxley's «Brave new world» // *Contemporary Literature*. 1975. Vol. 16. No. 3 (Summer). P. 301–316.
608. Firchow P. *The end of Utopia: a Study of Aldous Huxley's "Brave new World"*. London: Associated University Presses, 1984. 154 с.
609. Ford G. *Double Measure. A Study of the Novels and Stories of D. H. Lawrence*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965. 244 p.
610. Ford M. F. «Joseph Conrad: A Personal Remembrance» // Рейнольд Н. Модернизм в английской литературе: История. Взгляды. Программные эссе. 2-е изд., перераб. Москва: РГГУ, 2017. С. 466–479
611. Forrester V. *Virginia Woolf: A portrait* / Transl. by Gladding J. N.Y.: Columbia univ. press, 2015. 226 p.
612. Forster E. M. *The Early Novels of Virginia Woolf* // Forster E. M. *Abinger Harvest*. New York: Harcourt, 1936. P. 106–115.
613. Freeman M. *D. H. Lawrence: A Basic Study of his Ideas*. New York: Crosset and Dunlap, 1955. 277 p.
614. Friedman A. *Death, Men and Modernism: Trauma and Narrative in British Fiction from Hardy to Woolf*. New York: Routledge, 2003. 166 p.
615. Frierson W. C. *The English novel in transition 1885–1940*. New York: Cooper Square Publishers, 1965. 335 p
616. Garret S. *Death Sentences: Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge: Harward University Press, 1984. 403 p.
617. Garrity J. *Step-daughters of England: British women modernists and the national imaginary*. Manchester: Manchester University Press, 2003. 349 p.
618. Goldman J. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*: Cambridge: Cambridge University Press. 2006. 157 p.
619. Goldman J. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. xi + 243 pp.
620. Golomb J. *In search of authenticity. From Kierkegaard to Camus*. London and New York: Routledge, 1995. 172 p.
621. Grushow I. *Brave New World and the Tempest* // *College English*. 1962. Vol. 24. № 1. P. 42–45.
622. Hargreaves T. *The Grotesque and the Great War in "To the Lighthouse"* // *Women's Fiction and the Great War*. Ed. Suzanne Raitt, Trudi Tate. Oxford: Clarendon Press, 1997. P. 132–149 .

623. Heidegger M. Letter on Humanism // Global Religious Vision. 2000. July. I (I). P. 83–109.
624. Heinemann F. Existenzphilosophie lebendig oder tot? Stuttgart: W. Kohlhammer, 1963. 216 s.
625. Henke S. Virginia Woolf's *The Waves*: A Phenomenological Reading // Neophilologus. 1989. Vol. 73. № 3. P. 461–472.
626. Historical Dictionary of Existentialism (Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements Series Book, N 82) Stephen Michelman. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2008. 379 p.
627. Hoffman F. J. Aldous Huxley and the Novel of Ideas // Aldous Huxley: A collection of critical essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall. 1974. P. 8–17.
628. Hossain A. The Impact of Existentialism in Shakespeare's *Hamlet* // Journal of English Language and Literature. Volume 3. No. 3. February 2015. P. 205–215.
629. Huxley A. Antic Hay. London: Chatto and Windus. 1923. 328 p.
630. Huxley A. Brave New World Revisited. URL: <https://www.huxley.net/bnw-revisited/>
631. Huxley A. Brave New World. 2002. 176 p. URL: <http://www.idph.com.br/conteudos/ebooks/BraveNewWorld.pdf>
632. Huxley A. Crome Yellow. Москва: Прогресс, 1978. 278 c.
633. Huxley A. Do What You Will. Essays. London: Watts and Co. 1937. 246 p.
634. Huxley A. Foreword to Brave New World, 2-nd edition – circa 1947. URL: <http://www.wealthandwant.com/auth/Huxley.html>
635. Huxley A. Point Counter Point. New-York: Grosset & Dunlap, 1928. 432 p.
636. Huxley A. Proper Studies. London: Chatto & Windus. 1929. 299 p.
637. Huxley A. The Olive Tree and Other Essays. London: Chatto & Windus, 1947. 304 p.
638. Hynes S. A War Imagined: The First World War and English Culture. London: Bodley Head, 1990. 514 p.
639. Jaspers K. Reply to My Critics // The Philosophy of Karl Jaspers. Ed. Paul A. Schilpp, La Salle. IL: Open Court Publishing Company, 1981. P. 747–869.
640. Jodłowska J. Aldous Huxley's Early Novels: An Unfolding Dialogue About Pain // Anglica. An International Journal of English Studies. 2014. № 23 (1). P. 51–61.

641. Jochem A. M. Escapist Tendencies as Evidenced in the Poetry of the Romantic Poets: Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats and Byron: Master's Theses. 1941. 229 p. URL: [https://ecommons.luc.edu/luc\\_theses/229](https://ecommons.luc.edu/luc_theses/229)
642. Kaufmann W. From Shakespeare to existentialism: An Original Study. Princeton: Princeton University Press, 1980. 455 p.
643. Keys S. Shakespeare's Existentialism: PhD Thesis. Royal Holloway: University of London, 2012. URL: [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/9788279/CK\\_PhD\\_Thesis\\_FINAL\\_.pdf](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/9788279/CK_PhD_Thesis_FINAL_.pdf) >
644. Lawrence D. H. Lady Chatterley' Lover. Free eBook at Planet eBook. URL: <https://www.planetebook.com/ebooks/Lady-Chatterlys-Lover.pdf>
645. Lawrence D. H. Psychoanalysis and the Unconscious and Fantasia of the Unconscious. Ed. by B. Steele. Cambridge: University Press, 2004. 300 p.
646. Lawrence D. H. Women in Love. Free eBooks at Planet eBook.com. 717 p. URL: <https://www.planetebook.com/free-ebooks/women-in-love.pdf>
647. Leavis F. D. H. Lawrence: Novelist. London: Chatto and Windus, 1955. 320 p.
648. Leavis F. For Continuity. Freeport: N.Y.: Books for Libraries Press, 1968. 219 p.
649. Leavis F. The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad. London: Chatto & Windus; New-York: G.W. Stewart, 1950. 266 p.
650. Lee H. The Novels of V. Woolf. London: Methuen, 1977. 237 p.
651. Lehan R. The City in Literature: An Intellectual and Cultural History. Berkeley: University of California Press. 1998. 350 p.
652. Letters of Aldous Huxley. Ed. by Grover Smith. New York and Evanston: Harper & Row, 1969. 992 p.
653. Levy D. City Signs: Toward a Definition of Urban Literature // Modern Fiction Studies, 1978. Spring, 24 (1). P. 65–73.
654. Lewis T. S. Woolf: Introduction to *Mrs. Dalloway* // A Collection of Criticism. Ed. by T. S W. Lewis. New York: McGraw Hill, 1975. P. 35–37.
655. Linares F. W. Somerset Maugham and a philosophy of life. Durham: Durham University, 1992. 205 p.
656. Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature. Ed. by M. C. Jaye and A. C. Watts. New Brunswick NJ: Rutgers UP, 1981. 256 p.

657. Love J. *Worlds in Consciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*. Los Angeles, London: University of California Press, 1970. 268 p.
658. Lundestad Erik. *Norsk filosofi fra Ludvig Holberg til Anathon Aall*. Tromsø: Ravnetrykk, 1998. 320 s.
659. Maes-Jelinek H. *Criticism of Society in the English Novel Between the Wars*. Paris: Les Belles lettres, 1970. 551 p.
660. Marcus Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 219 p.
661. Marcus L. *Woolf's Feminism and Feminism's Woolf // The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Ed. by Sue Roe and Susan Jellers. Cambridge: Cambridge UP, 2000. P. 209–244.
662. Marder H. *Feminism & Art: a Study of Virginia Woolf*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968. 190 p.
663. Marovitz S. *Aldous Huxley's Intellectual Zoo // Aldous Huxley: A collection of critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974. P. 33–45.
664. Martin A. H. *James Joyce's "Ulysses" and World War I: LSU Historical Dissertations and Theses*. 1996. URL: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/6310](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/6310)
665. Maughm W. S. *The Moon and Sixpence*. New York: George H. Doran Company, 1919. 314 p.
666. Maughm W. S. *The Painted Veil*. London: William Heinemann LTD, 1934. 286 p.
667. Meckier J. *Aldous Huxley: Satire and Structure*. London: Chatto and Windus, 1969. 224 p.
668. Moore H. D. H. Lawrence and the «Censor-Morons» // *Sex, Literature and Censorship by D. H. Lawrence*. Ed. By Harry T. Moor. New York: Viking Press, 1959. P. 9–30.
669. Moore H. *The Priest of Love: A life of D. H. Lawrence*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976. 697 p.
670. Moore M. *The Short Season Between Two Silences: the mystical and the political in the novels of Virginia Woolf*. Boston: Allen and Unwin, 1984. 189 p.
671. Morris J. *Richard Aldington and Death of a Hero – or Life of an Anti-hero? // The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essays*. Ed. Holger Klein New York: MacMillan, 1976. P. 183–192.
672. Nadel I. *Virginia Woolf*. London: Reaktion, 2016. 224 p.
673. *New Feminist Essays on Virginia Woolf / ed. by Jane Marcus*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981. 272 p.



674. Peach F. Death, 'Deathlessness' and Existenz in Karl Jaspers' Philosophy. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. 210 p.
675. Phoenix. The Posthumous Papers of D. H. Lawrence. Ed. by E. D. McDonald [orig. 1936]. London: William Heinemann Ltd, 1961. 888 p.
676. Poller J. Aldous Huxley's Antic Hay: London in the Aftermath of World War I // Literary London. 2010. 8.2. URL: [www.literarylondon.org/london-journal/september2010/poller.html](http://www.literarylondon.org/london-journal/september2010/poller.html).
677. Ragachewskaya M. War Trauma and Madness in the Fiction of D. H. Lawrence and Virginia Woolf // Etudes Lawrenciennes. № 46. 2015. URL: <http://journals.openedition.org/lawrence/239>
678. Rehan N. Rationalism and D. H. Lawrence: a 21st century perspective. Bozeman: Montana State University, 2004. 97 p. URL: <https://scholarworks.montana.edu/xmlui/bitstream/handle/1/2117/RehanN04.pdf?sequence=1>
679. Richard Aldington: An Intimate Portrait. Ed. by A. Kershaw and F.-J. Temple. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1965. 186 p.
680. Richardson D. M. Pointed roofs. London: Duckworth & Co, 1921. URL: <https://www.gutenberg.org/files/3019/3019-h/3019-h.htm>
681. Ruotolo L. The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels. Stanford: Stanford University Press, 1988. 276 p.
682. Scott B. K. Gender in Modernism // The History of British Women's Writing, 1920–1945. Volume Eight. Edited by Maroula Joannou. London: Palgrave Macmillan, 2013. P. 23–39.
683. Scott B. K. Modernism and Gender // A Companion to Modernist Literature and Culture / ed. by David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar. Cornwall, 2006. P. 535–541.
684. Scott B. K. Refiguring Modernism: Women of 1928. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 318 p.
685. Selected Literary Criticism by Lawrence D. H. Ed. by Anthony Beal. New-York: The Viking Press, 1956. 435 p.
686. Sennet R. An Introduction // Classic essays on the culture of cities. Ed. R. Sennett. New York: Appleton-Century-Crofts, 1969. P. 3–19.
687. Showalter Elaine. Male Hysteria // The Female Malady: Women, Madness, and English Culture. 1830-1980. London: Virago, 1987. P. 167–194 .
688. Simmel G. The Metropolis and Mental Life // Classic essays on the culture of cities. Ed. R. Sennett. New York: Appleton-Century-Crofts, 1969. P. 47–60.

689. Simone E. Virginia Woolf and Being-in-the-world: A Heideggerian Study. Edinburgh: Edinburgh UP, 2017. 264 p.
690. Sion R. T. Aldous Huxley and the Search for Meaning: A Study of the Eleven Novels. North Carolina: McFarland, 2010. 338 p.
691. Smith R. Richard Aldington. Boston: Twayne, 1977. 204 p.
692. Sopčák P., Kuiken D. Readers' Engagement with Virginia Woolf's *Mrs Dalloway*: From Knowing about Death to the Experience of Finitude // *Mémoires du livre*. Studies in Book Culture. Volume 3, Issue2, Printemps, 2012. URL: [www.erudit.org/en/journals/memoires/2012-v3-n2-memoires0117/](http://www.erudit.org/en/journals/memoires/2012-v3-n2-memoires0117/)
693. Stamirovska K. Multiple Mirrors: Artists, Homeland and Identity // *Ways of Looking at a Blackboard*. Essays in British and American Literature and Studies. In Honor of Prof. Irena Przemicka. Edited by Grazyna and Andrzej Branny. Krakow: Instytut Filologii Angielskiej. Uniwersytet Jagelonski, 2004. P. 325–333.
694. Storl H. Heidegger in Woolf's *Clothing* // *Philosophy and Literature*. Johns Hopkins University Press. 2008. Vol. 32. № 2 (October). P. 303–314.
695. *The Collected Letters of D. H. Lawrence*: Cambridge University Press, 1997. 524 p.
696. *The History of British Women's Writing, 1920–1945*. Volume Eight. Edited by Maroula Joannou. London: Palgrave Macmillan, 2013. 316 p.
697. *The Letters of D. H. Lawrence*. Edited and with an introduction by Aldous Huxley. London: William Heinemann LTD, 1956. 889 p.
698. Tigges W. *White Peacocks in a Waste Land: A Reading of Crome Yellow* // *Aldous Huxley Between East and West*. Ed. by C. C. Barfoot. Amsterdam and New-York: Rodopi, 2001. P. 19–34.
699. Voitkovska L. Reading as Homecoming: Expatriation as a Critical Discourse in «Lord Jim» // *The Conradian*. 2000. Vol. 25. № 1. P. 48–63. URL: <http://www.jstor.org/stable/20874163>
700. Wakefield J. *Mrs. Dalloway* Existential Temporality // *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*. 2013. 9 (2). P. 60–67.
701. Williams R. *Modernism and the Metropolis* // *Literature in the Modern World*. Critical Essays and Documents. Ed. by D. Walder. Oxford: Oxford UP, 1990. P. 164–170.
702. Williams R. *Modern Tragedy*. Ed. Pamela McCallum. Ontario: Broadview Press Ltd, 2006. 256 p.

703. Willis J. H. The Censored Language of War: Richard Aldington's «Death of a Hero» and Three Other War Novels of 1929 // *Twentieth-Century Literature*. 45.4 (Winter 1999). P. 467–487.
704. Wirth L. Urbanism as a Way of Life // *The American Journal of Sociology*. 1938. July, 44 (1). P. 1–24.
705. Wirth-Nesher H. *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 260 p.
706. Woodcock G. *Dawn and the Darkest Hour: A Study of Aldous Huxley*. New York: Viking Press, 1972. 299 p.
707. *Woolf and the City. Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Ed. by Elizabeth F. Evans and Sarah E. Cornish. Clemson University: Digital Press, 2010. 250 p.
708. Woolf V. *Contemporary Writers*. London: Hogarth Press, 1965. 160 p.
709. Woolf V. *Mrs. Dalloway and Essays: [сборник] / [сост.: Е. Ю. Гениева]*. Moscow: Raduga, 1984. 399 p.
710. Woolf V. *Professions for women*. URL: <https://genius.com/Virginia-woolf-professions-for-women-annotated>.
711. Woolf V. *To the Lighthouse*. 1927. URL: [http://www.letras.ufrj.br/veralima/narrativa\\_2/Virginia%20Woolf%20-%20To%20the%20Lighthouse.pdf](http://www.letras.ufrj.br/veralima/narrativa_2/Virginia%20Woolf%20-%20To%20the%20Lighthouse.pdf)
712. Wyrembeck L. Nietzsche's Life-Affirmative Suffering in Western Literature: Confronting Technological and Anesthetic Decadence // *UWL Journal of Undergraduate Research* 2012. Vol. XXII. URL: [https://www.academia.edu/40115113/Nietzsches\\_Life-Affirmative\\_Suffering\\_in\\_Western\\_Literature\\_Confronting\\_Technological\\_and\\_Anesthetic\\_Decadence](https://www.academia.edu/40115113/Nietzsches_Life-Affirmative_Suffering_in_Western_Literature_Confronting_Technological_and_Anesthetic_Decadence)
713. Zepetnek S. T. *Comparative literature: theory, method, application*. Vol. 18 of *Texts: Studies in Comparative Literature*. Amsterdam and Atlanta, 1998. 299 p.
714. Zytaruk G. J. *D. H. Lawrence's Response to Russian Literature*. Mouton: 1971. 193 p.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

*Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Девдюк І. Есе Станіслава Вінценза «Зустріч з хасидами» у контексті розвитку жанру // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Випуск 38-39. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. С. 277–280.
2. Девдюк І. Дискурс ескейпізму в англійській літературі перших десятиліть ХХ століття // Іноземна філологія: український науковий збірник. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 73–79.
3. Девдюк І. Свіфтівські мотиви в романі О. Гакслі «Прекрасний новий світ» // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 42–46.
4. Девдюк І. Образно-сміслові модифікації замкненого простору у повісті М. Хвильового «Санаторійна зона» та романі О. Гакслі «Жовтий Кром» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: [зб. наук. ст.] [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XII. С. 144–151.
5. Девдюк І. Модерністський дискурс в англійській літературі перших десятиліть ХХ століття // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XIII. С. 82–89.
6. Девдюк І. Гендерна проблематика в романах «Невеличка драма» В. Підмогильного і «Коханець леді Чатерлей» Д. Лоуренса // Прикарпатський вісник НТШ Серія: Слово / гол. редактор В. М. Мойсишин. Івано-Франківськ, 2018. № 4 (40)–2017, 3(47)2018. С. 452–461.
7. Девдюк І. Феміністичний дискурс у творчості Ірини Вільде та Вірджинії Вулф (на матеріалі циклу повістей «Метелики на шпильках» та роману «Місіс Делловей») // Синопис: текст, контекст, медіа. 2018. № 2. С. 42–55. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/293>
8. Девдюк І. Екзистенційна самотність творчої особистості в українській та англійській прозі міжвоєнного періоду // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2018. Том 29 (68). № 4. С. 183–188.

9. Девдюк І. Модифікації міського простору в українській та англійській прозі міжвоєнного періоду: екзистенційний аспект // Закарпатські філологічні студії. Ужгород: Ужгородський національний університет, 2018. Вип. 3. Т. 3. С. 96–101.
10. Девдюк І. Екзистенційне осмислення смерті в українській та англійській прозі міжвоєнних десятиліть // Синопис: текст, контекст, медіа. 2019. Т. 25. № 2. С. 75–85. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/356>
11. Девдюк І. Екзистенціал «любов» у романах «Недуга» Є. Плужника й «Закохані жінки» Д. Г. Лоуренса // Закарпатські філологічні студії. Ужгород: Ужгородський національний університет, 2019. Вип. 10. Т. 2. С. 157–162.

***Статті у наукових фахових виданнях України, які входять до міжнародних наукометричних баз даних***

12. Девдюк І. Амбівалентність свого / чужого простору у романах «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Д. Лоуренса // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету: зб. наук. праць / гол. редактор І. В. Ступак: Серія Філологія. Випуск 30. Т. 1. Одеса, 2017. С. 102–105.
13. Девдюк І. Просторова експлікація кризового дискурсу в романах «Вальдшнепи» М. Хвильового та «Хоровод блазнів» О. Гакслі // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXX. Херсон: ХДУ, 2017. С. 139–142.
14. Девдюк І. Проблема свободи в антиутопічному дискурсі романів «Сонячна машина» В. Винниченка і «Прекрасний новий світ» О. Гакслі // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2018. Вип. 17. С. 78–86.
15. Devdiuk I. The Semantics of Space in the Novel “Crome Yellow” by Aldous Huxley // Султанівські читання: зб. статей / редкол.: І. В. Козлик (голова) й ін. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2018. Вип. VII. С. 265–271.
16. Девдюк І. Хронотоп війни у повісті «Карпатська ніч» Мирослава Ірчана та романі «Смерть героя» Річарда Олдінгтона // Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острог: Вид-во НаУОА, 2019. Вип. 6(74), червень. С. 49–52.

### ***Статті в іноземних виданнях***

17. Devdiuk I. The Conflict between Nature and Civilization in the Novel «Lady Chatterley's Lover» by David Lawrence // Авангард науки. Международный научно-практический журнал. Сатпаев: Атын Урпак, 2017. № 10(11). С. 26–29. URL: [https://drive.google.com/file/d/16FUbsj\\_KI3DA-98MObVYU0MMxh1Jk3dK/view](https://drive.google.com/file/d/16FUbsj_KI3DA-98MObVYU0MMxh1Jk3dK/view)
18. Девдюк І. Топос Дому в романах «Невеличка драма» Валер'яна Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Девіда Лоуренса // Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych : [Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies] ; Volume XVII. Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin , 2018. С. 205–213.
19. Devdiuk I. The Ontological Paradigm of London in the novels «Antic Hay» by A. Huxley and «Mrs. Dalloway» by V. Woolf // European Journal of Humanities and Social Sciences. Scientific journal. № 1. Vienna, 2019. P. 41–44. URL: [https://ppublishing.org/upload/iblock/1e8/EJH-1\\_2019.pdf](https://ppublishing.org/upload/iblock/1e8/EJH-1_2019.pdf)
20. Devdiuk I. City Existence in the Interwar English Literature // Respectus Philologicus. 2019. № 36 (41). P. 73–83. URL: <http://www.journals.vu.lt/respectus-philologicus/issue/current>

### ***Статті в інших виданнях:***

21. Девдюк І. У світі без ілюзій. Романи Е. Хемінгуея «Прощавай, зброе» та А. Камю «Сторонній» і «Чума» крізь призму екзистенціальних вимірів // Зарубіжна література в школах України. 2006. № 3 С. 6–9.
22. Девдюк І. Функціональність провідних персонажів у романі О. Гакслі «Прекрасний новий світ» // Диалог культур: лингвокультурологическая база гуманитарного образования. Материалы IV Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию кафедры методики преподавания филологических дисциплин и 40-летию международного образования в СГУ-ТНУ. Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2013. С. 174–176.
23. Девдюк І. Основні тенденції розвитку світової літератури 40–50-х рр. ХХ ст. // Зарубіжна література в школах України. 2014. № 12. С. 43–45.

24. Девдюк І. Проблема трагізму буття у романі Е. Хемінгуея «Прощавай, зброе» // Zbiór raportów naukowych. «KNOWLEDGE SOCIETY» (30.10.2014 – 31.10.2014). Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2014. S. 12–14.
25. Девдюк І. Війна як художнє осмислення людського буття: роман Річарда Олдінгтона «Смерть героя» // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2014-2015. Вип. 42–43. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 230–234.
26. Девдюк І. Типологія просторової образності у повісті М. Хвильового «Санаторійна зона» та романі О. Гакслі «Жовтий Кром» // Літературознавчі студії: компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Випуск 5. Упорядники: І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Відп. ред. І. В. Козлик. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2017. . 22–28.
27. Девдюк І. Ідейно-образна парадигма статичного простору в романах «Вальдшнепи» М. Хвильового та «Хоровод блазнів» О. Гакслі // Діалог мов – діалог культур. Україна і світ: зб. матер. VIII Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. з україністики (Мюнхен, 2–4 лист., 2017 р.). Мюнхен, 2018. С. 205–213. URL: <https://nbn-resolving.org/html/urn:nbn:de:bvb:19-epub-58184-7>
28. Девдюк І. Смерть як феномен людського буття – екзистенційно-філософський аспект // Wiadomości o postępie naukowym i rzeczywistych badaniach naukowych współczesności: kolekcja prac naukowych «ΛΟΓΟΣ» z materiałami Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji, Kraków, 17 czerwca 2019 r. Kraków: OP «Europejska platforma naukowa», 2019. Tom 4. S. 51–53.
29. Девдюк І. Сюжетно-композиційна своєрідність роману О. Гакслі «Прекрасний новий світ» // Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC 2017): матеріали IV Міжнародної наукової конференції / відп. ред. Н. Я. Яцків. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2017. С. 103–106.

#### *Тези наукових доповідей*

30. Девдюк І. Синтез мистецтв у прозі Дж. Джойса // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»): Тези доповідей II Міжнародної наукової конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 27–28.

31. Девдюк І. Гротескно-фарсова образність роману Олдоса Гакслі «Жовтий Кром» // Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі: [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 28–29 вересня 2017 р. / [гол. ред. О. П. Новик]. Бердянськ, 2017. С. 38–40.
32. Девдюк І. Топос «втраченого раю» в романі Д. Г. Лоуренса «Коханець леді Чатерлей» // «Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст.» (II Мішуковські читання): матеріали Міжнародної наукової конференції, м. Херсон. 13–14 жовтня 2017 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 141–144.
33. Девдюк І. Онтологічний конфлікт митця в романі «Смерть героя» Р. Олдінгтона // International scientific and practical conference «Philology in EU countries and Ukraine at the modern stage»: conference proceedings, December 21–22. Baia Mare: Izdevieciba «Baltija Publishing», 2018. P. 122–125.
34. Девдюк І. Амбівалентна семантика урбаністичного простору в українській та англійській прозі міжвоєнного періоду // «Троянди й виноград: феномен естетичного і прагматичного в літературі і культурі»: [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 27–28 вересня 2018 р. / [гол. ред. О. П. Новик]. Бердянськ: БДПУ, 2018. С. 56–57.
35. Девдюк І. Сюжетно-композиційна своєрідність роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» // «Сучасна філологія: теорія та практика»: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 7–8 листопада 2014 р. / відп. ред. д-р філол. наук, проф. І. В. Ступак. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2014. С. 30–32.
36. Devdiuk I. Anti-urban tendencies in the novel «Lady Chatterley's Lover» by D. Lawrence // Ціннісні орієнтири в мистецькому просторі – індивід і соціальний контекст: Програма і тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (9 квітня 2020 року). Харків. ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. С. 29–30.

#### *Апробація результатів дослідження*

1. IV Міжнародна науково-практична конференція «Діалог культур: лінгвокультурологічна база гуманітарної освіти», 10–12 вересня 2013, Сімферополь.
2. Міжнародна науково-практична конференція «Knowledge Society», 30–31 жовтня 2014, Лодзь.



3. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасна філологія: теорія та практика», 7–8 листопада 2014, Одеса.
4. ІХ Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі ХХІ століття», 15–16 жовтня 2015, Львів.
5. ІІ Міжнародна наукова конференція «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC, 2015)», 19–20 лютого 2015, Івано-Франківськ.
6. ІІ Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» («Горизонт очікування»), 8–9 квітня 2016, Харків.
7. Міжрегіональна науково-методична конференція «Актуальні проблеми викладання світової літератури у вищій школі», 3–4 листопада 2016, Івано-Франківськ.
8. ІV Міжнародна наукова конференція «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC 2017)», 16–17 лютого 2017, Івано-Франківськ.
9. Міжнародна наукова конференція «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі», 28–29 вересня 2017, Бердянськ.
10. Міжнародна наукова конференція «Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст.» (ІІ Мішуковські читання), 13–14 жовтня 2017, Херсон.
11. Всеукраїнська науково-практична конференція «Порівняльне літературознавство й історія національних літератур у структурі сучасної науки про літературу» (V Султанівські читання), 26–28 жовтня 2017, Івано-Франківськ.
12. VІІІ Міжнародна науково-практична Інтернет-конференція «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ», 2–4 листопада 2017, Мюнхен.
13. ІІ Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Наука ІІІ тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку», 25–26 квітня 2018, Бердянськ.
14. ІІ Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Наука ІІІ тисячоліття: пошуки, проблеми, перспективи розвитку», 25–26 квітня 2018, Бердянськ.
15. Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Текст у медіакультурному просторі», 11–12 травня 2018, м. Івано-Франківськ.

16. Міжнародна наукова конференція «Троянди й виноград: феномен естетичного і прагматичного в літературі і культурі», 27–28 вересня 2018, Бердянськ.
17. Міжнародна науково-практична конференція «Філологія в країнах ЄС та в Україні на сучасному етапі», 21–22 грудня 2018, Бая-Маре.
18. Всеукраїнська науково-практична конференція «Василь Стефаник, Іван Франко, Андрей Шептицький у контексті культурно-історичних процесів кінця ХІХ-початку ХХ ст.», 16–17 травня 2019, Коломия.
19. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми мовознавства, літературознавства та перекладознавства», 17–18 травня 2019, Івано-Франківськ.
20. Міжнародна науково-практична конференція «Науковий прогрес та актуальні наукові дослідження сучасності», 17 червня 2019, Краків.
21. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Ціннісні орієнтири в мистецькому просторі – індивід і соціальний контекст», 9 квітня 2020, Харків.

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

### А

Аббаньяно Нікола 208  
Абдулін Айдар 245  
Абель Елізабет 71  
Абелян Марина 71  
Абрамовська Яніна 337  
Абрамс Меєр 111  
Августин Блаженний 301  
Агеєва Віра 9, 13, 14, 35, 49, 135, 163, 165, 242, 333, 336, 354, 356, 357, 367  
Адлер Альфред 280, 325  
Акулова Надія 48  
Аллен Волтер 64, 66-67, 82, 134, 381  
Анджапарідзе Григорій 9, 135, 225  
Андрєєв Леонід 96  
Ансарі Аслуб 108  
Антоненко-Давидович Борис 12, 38, 100, 102, 163, 302, 357  
Антонова Ксенія 71, 120  
Анциферов Микола 161  
Ар'єс Філіп 301  
Аристотель 242  
Арлен Майкл 66, 69, 270, 335

### Б

Бабій Олесь 50  
Бабкіна Марія 71, 135  
Баган Олег 355, 356  
Багрянний Іван 50, 107, 130  
Байрон Джордж Гордон 112, 128, 383  
Бальзак Оноре де 173  
Бандровська Ольга 9, 10, 13, 55, 56, 76, 83, 135, 164, 270, 382  
Барабаш Юрій 90  
Баран Галина 135, 213, 215, 234  
Барбюс Анрі 192  
Барт Ронал 155, 331  
Батлер Джудіт 333  
Батюк Галина 9, 78, 83, 164, 356, 382  
Бахтін Михайло 13, 24, 161, 195, 204, 337, 357, 360  
Бежнар Ганна 48  
Безхутрий Юрій 135, 139  
Бейкер Роберт 135  
Бенефіл Сара 9, 303  
Беннет Арнольд 58-60  
Бергсон Анрі 65, 72, 117, 118, 119, 130, 217, 243, 244, 364, 383

Бердяєв Микола 6, 13, 25, 34, 46, 208-213, 215, 226, 230, 234, 244, 247, 248, 259, 260, 290, 264, 265, 271-273, 287, 301, 303, 307  
Берн Ерік 280  
Бернбаум Мільтон 74, 149  
Бетко Ірина 97  
Бехта Іван 13  
Бичко Ада 97, 98  
Бичко Ігор 46  
Бібік Віктор 163, 242  
Біл Ентоні 298  
Білецький Олександр 215  
Білоус Петро 90  
Блауберг Ірина 243  
Блек Майкл 64  
Блер Роберт 110  
Бледних Тетяна 21  
Бовуар Сімона де 14, 35, 332, 333, 344, 357, 359, 369, 373  
Богданова Ольга 9, 163  
Богушевська Гелена 357  
Бойко Юрій 40, 54, 80, 335, 381  
Болман Отто 114  
Больнов Отто 13, 208  
Бондаренко Юрій 8, 48, 49  
Борисенко Мирослав 163  
Боровиковський Левко 88  
Бочкарьова Ніна 242  
Боярчук Оксана 49  
Брасюк Гордій 335  
Бредбері Малколм 9, 10, 13, 55, 58, 68-71, 82, 113, 119, 122, 166, 381  
Бредшоу Девід 9  
Брігз Джулія 71  
Бровко Олена 163  
Бронте Шарлотта 112  
Бростер Дороті 359  
Бубер Мартін 51, 208  
Будний Василь 13, 24, 357  
Бузько Дмитро 163, 302  
Булгаков Михайло 256  
Бурдье П'єр 161  
Бютор Мішель 13, 161

## **В**

Вайльд Оскар 96, 113, 129, 383  
Вальденфельс Бернгард 338.

Вальо Марія 356  
Василишин Ігор 8, 21, 48, 50  
Васильєва Юлія 71  
Васильченко Степан 193  
Васьків Микола 48, 135  
Ваттс Енн 161  
Вебер Макс 13, 161  
Вейкфілд Джейсон 9, 72, 73, 82, 382  
Веллек Рене 13  
Веллс Герберт 58, 60, 67, 114  
Велюго Ольга 271  
Веретельник Роман 333  
Вержанська Ольга 78, 259  
Вечірко Оксана 135  
Винниченко Володимир 7, 12, 22, 44, 46-48, 50, 87, 96, 99, 129, 163, 167, 173, 208, 211, 215-218, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 234-236, 239, 240, 272, 278, 383, 384, 386  
Вирембек Лукас 92  
Вихор Інна 161, 163, 175  
Вишенський Іван 86  
Віан Борис 194  
Вікері Джон 271  
Віконська Дарія 106  
Віліс Джон 194  
Вілсон Колін 72, 130  
Вільде Ірина 7, 12, 106, 161, 163, 167, 171, 175, 177, 189, 238, 355-361, 368, 374, 375, 377, 385, 389  
Вільямз Раймонд 71, 75, 194  
Вірт Льюїс 13, 161  
Вірт-Нешер Гана 9, 71, 161, 190  
Вірченко Світлана 135, 140  
Віткевич Станіслав 211  
Віттлін Юзеф 193  
Во Івлін 7, 13, 69, 70, 125, 126, 160, 164, 173, 299  
Вовель Мішель 301  
Вовчок Марко 106  
Возняк Тарас 13, 161  
Войтковська Людмила 115  
Волков Анатолій 135, 215  
Вордсворт Вільям 89, 112, 128, 383  
Вороний Микола  
Вудкок Джордж 9, 135, 145  
Вулф Вірджинія 5, 7, 12, 56, 57-61, 63, 65-67, 69-70, 72, 78, 81, 82, 104, 106, 111, 112, 117-118, 123-125, 130, 133, 161, 164, 166, 184, 241, 270, 276, 278, 300, 302,

303, 320, 323, 326, 329, 355-362, 364, 368, 371, 374, 375, 377, 381, 382, 384, 385, 388, 389

## Г

Г'юм Томас 118

Гагарін Анатолій 13, 183, 145, 245-247, 271, 301

Гайдегер Мартін 6, 13, 25, 26, 34, 46, 51, 73, 82, 131, 135-136, 158, 173, 176, 182, 184, 190, 208, 211, 213, 219, 220, 233, 244, 245, 256, 280, 288, 295, 301, 303-305, 312, 315, 331, 332, 343, 345, 346, 382

Гайденко Піама 245

Гакслі Олдос 5, 7, 12, 56, 62, 63, 66, 67, 69, 73-75, 78, 162, 186, 208, 101, 104, 120, 123, 125, 130, 133-139, 141-142, 145-151, 153, 154, 157-161, 164, 166, 185, 186, 188, 189, 208, 211, 214-216, 218-221, 225-227, 233-237, 239-241, 248, 264, 267, 268, 270, 276, 278, 299, 302, 328, 382, 384-387

Галактіонова Ольга 9, 72, 303

Галета Олена 48, 103, 242, 248, 270, 335

Гальчук Оксана 9, 13, 242

Гамільтон Ліліас 124, 359

Ганзен-Леве Оге 301

Гансон Джульєн 161

Гант Голман 113

Гарді Томас 63, 96, 129, 335, 383

Гарін Ігор 109

Гарні Корен 280

Гарраден Беатріс 124, 359

Гаскелл Елізабет 112

Гауф Грехем 271, 336

Гегель Георг Вільгельм 85, 301

Гемінгвей Ернест 5, 133, 192, 195, 205, 302

Генк Сюзетта 72, 382

Гераїмчук Ігор 242

Гессе Герман 137, 285, 294, 302

Гжицький Володимир 270

Гірняк Мар'яна 9, 48, 335

Глебкін Володимир 245

Глібов Леонід 88, 89

Глінка Наталія 9, 78, 83, 164, 271, 336, 382

Гловер Олкот 199

Гнатюк Мирослава 49

Гноєва Ніна 48, 270, 291, 294, 335

Гоголь Микола 47

Годунок Зоряна 135

Гожик Олександр 213

Голл Келвін 85

Головко Андрій 100  
Голубенко Петро 40, 52, 80, 381  
Голубєва Зінаїда 8  
Гольбах Поль 208  
Гомілко Ольга 320  
Гончаренко Елла 77, 83, 382  
Горбенко Катерина 245  
Горський Вілен 90, 91  
Госсейн Амір 109  
Гофман Фредерік 135, 139  
Градовський Анатолій 215  
Гребінка Євген 88, 112, 127, 383  
Грекова Вікторія 242  
Гриневичева Катря 104, 106, 193, 359  
Грицик Людмила 13  
Гром'як Роман 13  
Гулак-Артемівський Петро 87, 128  
Гуменна Докія 50, 106, 359  
Гундорова Тамара 13, 14, 35, 43-44, 48, 49, 52, 98, 270, 333, 354  
Гурбанська Антоніна 21, 90  
Гуссерль Едмунд 13, 46, 331, 332, 336  
Гюго Віктор 143  
Гюйо Жан-Марі 217

## Г

Гадамер Ганс-Георг 13, 25, 35, 46, 331  
Гаррет Стюарт 9, 15, 303  
Гарріті Джейн 9, 71  
Гелен Арнольд 161  
Гете Йоганн-Вольфганг 235, 281, 308  
Гіссінг Джордж 335  
Голдінг Вільям 72, 82, 130  
Голдман Джейн 9, 71  
Голдсміт Олівер 87  
Голомб Джейкоб 115  
Голсуорсі Джон 58, 60, 67, 119, 270  
Грей Томас 110  
Грейвз Роберт 122, 192, 199  
Грін Грем 70, 125  
Грушоу Іра 228

## Д

Дайчес Девід 9, 13, 62, 64, 65, 82, 188, 381  
Даниленко Володимир 303  
Даренська Віра 91, 92  
Даррелл Лоренс 72, 82, 382  
Дацюк Сергій 245  
Деан Паул 75, 382  
Девідсон Джон 113  
Девіс Теодор 161  
Декарт Рене 208, 271  
Дельоз Жиль 331  
Демичев Андрій 301  
Демська-Будзуляк Леся 14, 49, 97  
Денисова Тетяна 253, 265, 271, 301  
Деркач Лариса 242  
Дерріда Жак 331  
Джеймс Вільям 65  
Джеймс Генрі 11, 57, 334, 335  
Джойс Джеймс 7, 11, 13, 56, 58, 59, 61, 65-69, 78, 82, 101, 104, 111, 121, 122, 133, 166, 241, 254, 256, 270, 302, 357, 384  
Джонсон Бен 145  
Джонсон Семюел 166  
Дзись Тарас 193, 196  
Дікенс Чарлз 63  
Дільтей Вільгельм 13, 35, 257, 294, 331, 383  
Дмитренко Вікторія 163  
Дмитренко Наталія 78, 83, 382  
Дніпровський Іван 101, 104, 193, 205, 270  
Домбровська Марія 357  
Домбровський Мечислав 13, 21, 27-29  
Доналд Джеймс 71  
Донн Джон 108, 127, 383  
Донцов Дмитро 134  
Дончик Віталій 13, 139  
Дос Пассос Джон 192  
Достоєвський Федір 85, 131, 158, 217  
Доусон Ернест 113  
Драйзер Теодор 241  
Драч Іван 130  
Дреббл Маргарет 125  
Дрейпер Роналд 336  
Дуліттл Гільда 118  
Дучимінська Ольга 359  
Дьоміна Наталя 356



Дьяконова Ніна 135  
Дюришин Діоніз 13, 33, 80, 357  
Дюркгайм Еміль 301

## Е

Еліот Джордж 63, 112  
Еліот Томас-Стернз 5, 7, 11, 13, 56, 58, 59, 62, 68, 69, 81, 120, 146, 147, 164, 302, 357, 381  
Епікур 301

## Є

Євстаф'євич Наталія 356  
Євшан Микола 94-95, 114, 241, 247  
Єйтс Вільям-Батлер 7, 11, 69, 133, 335  
Єрмакова Галина 336  
Єфремов Петро 39  
Єфремов Сергій 39, 98

## Ж

Жаданов Юрій 225  
Жантієва Діляра 13, 67, 194, 271, 336  
Жигун Сніжана 9, 13, 49, 242  
Жиленко Ірина 9, 49, 50  
Жід Андре 5, 133, 137, 242  
Жлуктенко Наталія 9, 13, 76, 78, 83, 250, 271, 334, 356, 382  
Жорнокуй Уляна 270  
Жулинський Микола 13, 135, 140  
Журба Світлана 9, 48, 49, 50  
Журенко Ольга 8, 49

## З

Забіла Віктор 88, 112, 128, 383  
Забіла Наталя 106, 359  
Забужко Оксана 90, 97, 271, 354  
Задорожна Людмила 90  
Зам'ятін Євген 211, 215  
Заманська Валентина 10  
Зарва Вікторія 13, 242  
Затонський Дмитро 52  
Заточник Данило 86  
Захарчук Ірина 356  
Зборовська Ніла 14, 35, 49, 242, 270, 333, 334, 354, 357, 368  
Зенгва Вікторія 9, 13, 49, 135, 151, 158  
Зеров Микола 130

Зитарук Джордж 64  
Зіммель Георг 161  
Зубарева Олена 242  
Зуєвський Олег 50

## Й

Йодловська Джоана 135  
Йоргенсен Маріанне 21

## І

Ібсен Генрік 335  
Іванов В'ячеслав 161  
Івашева Валентина 13, 67, 123  
Івченко Михайло 7, 8, 12, 42, 46, 48, 52, 87, 92, 100, 129, 163, 167, 173, 177, 270, 294, 382  
Ігумнова Олена 119  
Ізер Вольфганг 13  
Іконнікова Марина 211, 213  
Іларіон Київський 86  
Ільницький Микола 13, 24, 357  
Іонкіс Грета 194  
Ірігерей Люсі 333  
Ірчан Мирослав 7, 12, 103-105, 192-195, 197, 199, 201, 203, 204, 206, 207, 239, 385  
Ішервуд Крістофер 70, 125  
Іщенко Євген 303

## К

Кавз Мері 161  
Кавун Лідія 9, 13, 49, 135, 153, 270  
Казак Вольфганг 301  
Калинець Ігор 46  
Камю Альбер 13, 24, 25, 26, 34, 42, 45, 47, 51, 59, 73, 82, 84, 104, 114, 131, 132, 138, 142, 148, 150, 151, 155, 160, 170, 208, 244, 249, 254, 259, 275, 276, 294, 301, 303, 305, 306-308, 312, 318, 322, 382  
Кандинська Віра 242  
Каннінгем Валентин 70, 381  
Каннінгем Девід 9  
Каннінгтон Мод 112, 124, 359  
Кант Іммануїл 271, 301  
Капленко Оксана 163  
Карабльова Ольга 356  
Карманський Петро 95, 96  
Карповець Максим 13, 161

Касперський Едвард 13, 33, 357  
Кауфман Волтер 108, 109  
Кафка Франц 5, 85, 115, 133, 142, 241  
Квітка-Основ'яненко Григорій 87, 88, 128, 340  
Кеба Олександр 9, 13  
Кедмон 108  
Кейс Шарлот 108  
Кемпбелл Джозеф 118  
К'єркегор Серен 13, 25, 26, 31, 42, 51, 84, 110, 131, 208, 242, 271, 273, 274, 300, 301, 303, 307, 310, 313, 318, 322-324  
Києнко Ірина 201  
Кирилова Тетяна 71, 76  
Кириченко Тетяна 13, 19, 79  
Кисельов Микола 90  
Кисілевська Олена 106  
Кід Томас 108  
Кіплінг Редьярд 128  
Кіссель Вольфганг 301  
Кітс Джон 112, 129, 383  
Клен Юрій 50  
Клочек Григорій 48, 242  
Кобець Олексій 104  
Кобилянська Ольга 50, 87, 95, 98, 106, 128, 193, 357, 367, 383  
Кобринська Наталія 106  
Коваленко Борис 38  
Ковалів Юрій 13, 95, 310  
Ковальчук Юлія 271  
Кован Джеймс 71, 271  
Коврижина Яна  
Кодак Микола 242  
Козачинська Вікторія 301  
Кокто Жан 241  
Колінько Олена 169, 242  
Коллінсон Джеймс 113  
Колотов Олександр 72, 359  
Колошук Надія 48  
Колрідж Семюел 112, 128, 383  
Коннолі Сіріл 69  
Кононенко Тетяна 49, 271  
Конрад Джозеф 11, 13, 57, 65, 96, 103, 114-116, 270, 302, 383  
Копинський Ісайя 86  
Копистянська Нонна 13, 161  
Корвін-Пйотровська Дорота 105  
Королева Наталена 106

Кортасар Хуліо 194  
Косач Юрій 50, 53, 107, 130  
Косинка Григорій 7  
Костенко Ліна 130  
Костецький Ігор 53  
Костомаров Микола 88, 128  
Костюк Григорій 40, 54, 80, 381  
Котляревський Іван 87, 128, 340  
Коцюбинський Михайло 21, 50, 94, 95, 97, 102, 129, 383  
Кравченко Уляна 106, 241, 359  
Кравченко Яна 152  
Красильніков Роман 301  
Кретов Анатолій 9, 242, 266  
Кристева Юлія 333  
Крупка Мирослава 49  
Кудрик Наталія 9, 78, 271, 336  
Кудря Геннадій 8, 49, 163, 303, 335  
Куліш Микола 335  
Куліш Пантелеймон 47, 52, 87, 88, 90-92, 128, 129, 383  
Куницька Ірина 78, 356  
Кунцевич Марія 357  
Купчинський Роман 193  
Куриленко Ірина 8, 10, 13, 48, 51, 135, 163, 242  
Куртіс Ентоні 71, 75  
Куценко Вікторія 301  
Кучер Василь 9, 78, 213  
Кюблер-Росс Елізабет 301

## Л

Лав Джін 71  
Лавріненко Юрій 40, 54, 80, 381  
Лакан Жак 331  
Лакиза Петро 39  
Ланін Борис 211-213  
Лановик Зоряна 48, 49, 194, 200  
Ласло-Куцюк Магдалина 40, 54, 80, 163, 381  
Леві Діана 161  
Левіс Френк 9, 13, 63, 64, 271, 336, 381  
Левчук Лариса 242, 301  
Леган Річард 9, 161  
Лейбніц Готфрід 208  
Ленгленд Вільям 108  
Ленська Світлана 9, 13, 49, 168  
Лепкий Богдан 50, 95, 96, 193

Лепьохін Євген 9, 48, 135, 303  
Лесич Вадим 50  
Лессінг Доріс 72, 82, 125, 130, 382  
Лефевр Анрі 161  
Лихачов Дмитро 161  
Лі Герміоне Lee Hermione 71  
Лілі Джон 108, 127  
Лінарес Франческа 75, 82, 382  
Лінч Кевін 161  
Лісовські Інна 135  
Лок Джон 208  
Лопушанський Ярослав 135  
Лосєв Олексій 271  
Лотман Юрій 13, 35, 136, 159, 161, 175, 176, 178, 301, 338, 344, 352, 363  
Лоуренс Девід Герберт 7, 11, 12, 56, 59, 61-70, 75, 78, 82, 101, 111, 138, 120, 121, 123, 130, 164, 166, 178, 180, 189, 249, 250, 261, 265, 268, 270, 278, 279, 283, 285, 287, 291, 292-295, 297, 298, 302, 319, 328, 329, 335-337, 341, 343, 349-351, 353, 357, 375-377, 381, 382, 384, 387-389  
Лундестад Ерік 84  
Луцький Остап 95  
Луцький Юрій 40  
Луцій Світлана 9, 13, 48, 49, 163, 335  
Любарець Наталія 78, 83, 356, 382  
Любченко Аркадій 7, 100, 101, 167, 173, 270  
Лютер Мартін 301

## **М**

Майфет Григорій 38  
Мак Гриві Томас  
Макдональд Едвард 61  
Маккензі Генрі 87  
Маковей Осип 193  
Макогон Дмитро 104  
Маланій Назар 196  
Маланюк Євген 21, 50  
Малахов Віктор 46, 171  
Малишівська Ірина 9, 48, 78  
Мальро Андре 42, 84, 131, 133, 294  
Мамонтов Яків 193  
Мамфорд Льюїс 161  
Мандрищук Лариса 10, 22-23  
Манн Томас 137, 241, 254  
Мариненко Наталя 48, 49  
Маркевич Микола 112, 128, 383

Маркус Джейн 71  
Маркус Лаура 71  
Марло Крістофер 108, 127, 130, 153  
Маровіц Сенфорд 135  
Марсель Габріель 6, 13, 34, 25, 34, 46, 110, 131, 144, 244, 271, 273, 274, 301, 331  
Маслоу Абрагам 278, 301  
Матвієнко Світлана 48  
Мафтин Наталія 194, 206, 356  
Мацибок-Стародуб Наталя 49, 356  
Мей Ролло 278, 301  
Мейзерська Тетяна 48, 49  
Мейс-Єлінек Гена 67  
Мекієр Джером 135  
Мельник Володимир 8, 13, 41, 48, 103, 164, 165, 242, 335  
Мердок Айріс 72, 82, 125, 130, 276, 382  
Мерло-Понті Моріс 13, 25, 46, 111, 135, 331  
Метлинський Амвросій 88, 89  
Миронець Іван 39  
Михайлин Ігор 193  
Михайличенко Гнат 8, 52, 302  
Михайлова Алла 13, 48, 269, 270  
Михайловська Наталія 13, 47, 48, 90, 91  
Михайлюк Наталія 242  
Михальська Ніна 13, 67, 336  
Михида Сергій 242  
Мілет Кейт 14, 35, 333  
Мілле Джон 113, 235  
Мішельман Стефан 30  
Мовчан Раїса 8, 13, 44, 49, 52, 91, 135, 164, 167, 168, 242  
Могильницька Галина 9, 48  
Могілянський Михайло 7, 12, 40, 46, 48, 51, 92, 99, 100, 130, 163, 300, 302, 303, 318, 324, 329, 382, 388  
Моем Вільям Сомерсет 7, 11, 12, 75, 104, 123, 241, 249, 254, 255, 257, 261, 268, 270, 302, 311, 316, 319, 320, 327, 328, 382, 384, 387, 388  
Моклиця Марія 8, 13, 49, 174, 242, 252, 263, 264, 276, 292, 299, 300, 303  
Монахова Наталія 48, 335, 346  
Мономах Володимир 86  
Монтень Мішель 301  
Мопассан Гі де 173  
Мор Томас 212  
Моренець Володимир 52  
Морженкова Наталія 72  
Моріс Джон 195, 199  
Моррісон Тоні 194

Мосс Марсель 161  
Моттрам Ральф 122  
Мочернюк Наталія 242  
Музіль Роберт 133  
Мунк Едвард 142  
Мур Гаррі 9, 13, 71, 336  
Мур Джордж 117, 118, 130, 271  
Мур Маделін 13, 71, 72, 82, 303, 382  
Муслієнко Олена 49, 135  
Мусь (Самусь) Микола 39

## **Н**

Набитович Ігор 164  
Над'ярних Ніна 215  
Надел Іра Nadel Ira 71  
Наєнко Михайло 135  
Назаревич Леся 10, 48, 50, 242  
Наливайко Дмитро 13, 89  
Нахлік Євген 90, 91  
Нера Наталя 9  
Нестелеєв Максим 13, 96, 164, 301, 303, 310, 321  
Нечиталюк Ірина 303  
Нібрріг Гарт 301  
Нікішина Наталія 271  
Ніковський Андрій 39  
Ніколаєва Наталія 13, 19, 79  
Нісевич Світлана 78, 242  
Ніцше Фрідріх 13, 85, 92, 93, 94, 98, 109, 128, 130, 131, 178, 217, 243, 249, 253, 260, 282, 294, 301, 383  
Новикова Поліна 301  
Новиченко Леонід 198

## **О**

Оден Г'ю 70  
Олдінгтон Річард 7, 12, 62, 63, 67, 118, 122-123, 130, 137, 161, 164, 166, 179, 184, 188, 192, 194, 195, 197, 199-204, 206, 207, 238, 239, 241, 261, 262, 264, 268, 270, 292, 299, 302, 327-329, 335, 384, 385, 388  
Олдріт Кейт 71  
Олесь Олександр 356  
Олійник Наталя 48  
Омарбекова Суваржат 245, 271  
Омецинська Ольга 135  
О'Ніл Юджин 335  
Онуфрієнко Олена 98

Орвелл Джордж 70, 211, 215  
Оріховський Станіслав 86  
Ортега-і-Гассет Хосе 46, 132, 138, 331, 350  
Осінські Юта 333  
Остен Джейн 112, 357  
Осьмачка Годось 47, 50, 107, 130  
Оуен Вілфред 122  
Оутс Керол Джойс 108

## П

Павленко Наталія 164  
Павличко Соломія 8, 13, 14, 35, 39, 43-46, 48, 52, 93, 100, 164, 165, 242, 253, 270, 333, 354  
Павлова Ольга 9, 13, 76, 83, 164, 166, 382  
Падацький Олександр 86  
Палфрі Сімон 108  
Пальцев Микола 336  
Панова Наталія 303  
Панч Петро 193  
Панченко Валерій 9, 78, 271, 336  
Панченко Володимир 49, 99, 135  
Парнелл Томас 110  
Паскаль Блез 301  
Пауер Артур 121  
Паунд Езра 11, 69, 118  
Пачовський Василь 95, 235  
Пашковський Іван 86  
Пейтер Волтер 113  
Первомайський Леонід 163  
Петренко Михайло 88, 89, 112, 383  
Петрів Оксана 48, 217  
Петрова Наталія 72, 303, 326  
Петров-Домонтович Віктор 7, 13, 38, 39, 40, 44-45, 47, 48, 50, 51, 78, 92, 97, 100, 101, 107, 130, 137, 163, 173, 230, 241, 255, 270, 278, 292, 293, 298, 299, 302, 320, 335, 380, 382  
Петрушкін Анатолій 195  
Підгайний Леонід 38  
Підгірянкa Марійка 359  
Підмогильний Валер'ян 5, 7, 8, 12, 38, 40-42, 44-45, 47, 48, 50, 51, 52, 78, 92, 100-103, 129, 133, 137, 161, 163, 167, 168, 171, 278, 172, 175, 177, 190, 230, 238, 241, 248, 250, 251, 253, 255, 259, 261, 263, 265, 268, 293, 300, 303, 270, 272, 276, 292, 302, 308, 310, 311, 316, 320, 321, 327-329, 336, 340, 341, 345, 346, 349, 352, 375-377, 380, 382, 384, 385, 387-389  
Пізнюк Леся 48



Піхманець Володимир 242  
Платон 242, 271, 277, 301  
Платонов Андрій 211  
Плеснер Гельмут 161  
Плужник Євген 5, 7, 12, 24, 38, 42, 44, 46, 48, 50, 51, 78, 92, 99-101, 129, 163, 173, 255, 270, 272, 276, 278, 283-285, 287, 288, 293-295, 297, 299, 320, 329, 380, 382, 384, 388  
Подорога Валерій 331  
Подшивайлова Ганна 196  
Поліщук Клим 193  
Поліщук Надія 9, 78  
Поллер Джейк 135  
Полотнюк Ярема 355  
Полюхович Ольга 8, 48, 52, 100, 135, 145  
Поляруш Борис 161  
Поп Ліліана 135, 156  
Попова Олеся 271  
Попович Мирослав 102  
Похаленков Олег 196  
Препотенська Марина 13, 161  
Прокопович Феофан 86  
Просалова Віра 242  
Протасова Ганна 242  
Прохасько Тарас 192  
Пруст Марсель 61, 357  
Пустовалов Олексій 9, 13, 64, 71, 72, 271, 283  
Пчілка Олена 106  
Пшибишевський Станіслав 94

## **Р**

Рабинович Валерій 9, 13, 15, 72, 73, 82, 135, 147, 213, 382  
Рагачевська Марина 9, 14, 15, 71, 303  
Радавська Оксана 193  
Разінов Юрій 245  
Райлі Джон 301  
Раскін Джон 94, 113, 114, 178  
Рассел Бертран 117, 357  
Реган Навед 271  
Редіна Ольга 72, 135, 186  
Рейнгольд Наталія 9, 10, 55, 70, 71, 82, 381  
Ремарк Еріх-Марія 192, 195, 302  
Рисак Олександр 242  
Рікер Поль 6, 13, 28-29, 35, 331  
Рільке Райнер-Марія 5, 133, 302

Ріс Джін 359  
Річардсон Дороті 7, 13, 60, 61, 66, 82, 98, 112, 124, 125, 133, 278, 359, 381  
Річардсон Семюел 87  
Робертс Кетеван 214  
Розанов Василь 272  
Роллан Ромен 137, 241, 335  
Романенко Олена 8, 48, 49, 52, 135  
Романишин Віра 164  
Романівська Марія 106  
Романцова Богдана 9  
Роменець Володимир 242  
Росетті Вільям Майкл 113  
Росетті Данте Габрієль 113  
Рот Йозеф 195, 302  
Рудницька Мілена 359  
Рудницький Михайло 356  
Руотоло Лучіо 9, 72, 82, 303, 382  
Русова Софія 359  
Руссо Жан-Жак 271

## С

Сабат Галина 78, 83, 135, 382  
Савченко Яків 38  
Саган Франсуаза 276  
Саймонс Артур 113, 383  
Сакович Касіян 86  
Саноцька Наталія 242  
Сартр Жан-Поль 5, 13, 24, 26, 31, 34, 41, 42, 45, 47, 51, 59, 73, 75, 82, 84, 104, 114, 131, 138, 158, 208-210, 217, 222, 229, 231, 244, 252, 257, 268, 275, 276, 294, 301, 303, 305, 306, 331, 382  
Саруханян Алла 9, 10, 14, 55  
Сассун Зигфрід 122, 199  
Свекла Олександра 106  
Седих Олена 242  
Седова Олена 316  
Селін Луї Фердинанд 133, 192  
Селінджер Девід Джером 194  
Семенищева Ольга 242  
Сенека 301  
Сеник Любомир 49, 135, 140, 152  
Сеннет Річард 13, 161  
Сесіл Г'ю 194  
Сиваченко Галина 48, 135, 213, 215  
Ситник Михайло 50, 135

Сіксу Гелен 333  
Сімонне Емма 72, 73, 82, 382  
Сіневульф 108  
Сінклер Мей 112, 124, 359  
Сіон Роналд 9, 14, 15, 74, 135, 147, 149, 150, 156  
Скварчинська Стефанія 161  
Скідан Ольга 242  
Сковорода Григорій 13, 47, 52, 86, 87, 89, 90, 107, 127, 217, 271, 272, 274, 383  
Скорина Лариса 193  
Скот Боні Кім 71  
Скупейко Лукаш 97  
Слісаренко Олекса 7, 49, 55, 99, 163, 302, 382  
Сміт Річард 194  
Смолятич Клим 86  
Собецька Наталія 9, 49, 78, 271, 336  
Солецький Олександр 151  
Соловійов Володимир 271-273  
Сопчак Паул 9  
Сосюра Володимир 163, 167  
Спарк Мюріел 125  
Спендер Стівен 70  
Сперджен Каролін  
Спіноза Бенедикт 208  
Стаміровска Крістіна 242, 254  
Старинкевич Єлизавета 39  
Стейнбек Джон 302  
Стендаль 173  
Степанова Анна 163  
Степняк Мирон 39  
Стерн Лоренс 87, 111  
Стефаник Василь 47, 50, 96, 128, 193, 383  
Стефанович Олекса 50  
Сторер Едвард 118  
Сторл Гайді 9, 72, 82, 303, 382  
Сторощук Ірина 242  
Стречі Літтон 59, 117  
Стріндберг Август 335  
Стус Василь 21, 46, 130

## Т

Табачковський Віталій 13  
Тарнавський Максим 9, 242  
Тарнавський Остап 40, 52, 80, 381  
Тарнашинська Людмила 356

Твердохліб Сидір 95  
Тенета Борис 163  
Титар Олена 49, 164, 168, 242  
Титаренко Тетяна 176  
Тихеев Юрій 161  
Тігес Вім 9, 14, 135, 148  
Ткаченко Роман 93  
Ткаченко Тетяна 8, 48, 52  
Ткачук Микола 87, 90  
Токмань Ганна 8, 13, 24, 48, 50  
Толстой Лев 335  
Толстой Олексій 50  
Томбулатова Іраїда 303  
Томенко Микола 271  
Топоров Віктор 13, 136, 150, 162, 343  
Трещев Віктор 97  
Трикозенко Ірина 76  
Трубіна Олена 161  
Туренко Віталій 271  
Турянський Осип 13, 103-105, 193, 302  
Українка Леся 22, 47, 94, 95, 97, 98, 106, 128, 367, 383  
Унамуно-і-Хуго Мігель де 24, 51, 294, 301  
Урнов Михайло 194, 336

## **Ф**

Фалалеева Світлана 74, 82, 135, 382  
Фарино Єжи 162, 184  
Фарр Флоренс 118  
Фаулз Джон 72, 82, 276, 382  
Феєрбах Людвіг 208  
Фельдман Метью 116  
Фернальд Анна 71  
Фесенко Валентина 242  
Фесенко Галина 13, 161,  
Филипович Павло 92, 130  
Філатова Оксана 49  
Філіпс Луїза 13, 21  
Філоненко Софія 14, 35, 333, 334  
Фірчоу Пітер 72, 225  
Фіцджеральд Френсіс Скотт 173, 194, 200, 302  
Флінт Френсіс 118  
Флобер Гюстав 335, 341  
Флоренський Павло 162, 271, 272  
Фолкнер Вільям 133, 195, 302

Фолкнер Пітер 9, 56  
Фоменко Віра 13, 162, 170  
Форд Медокс Форд 7, 11, 13, 56, 57, 59, 81, 105, 122, 192, 203, 302, 381  
Форестер Вів'єн 71  
Форстер Едвард Морган 56, 59, 104, 188  
Фрай Роджер 65, 116, 117, 357  
Франкл Віктор 14, 157, 301  
Франко Іван 22, 37, 95, 335  
Фрезер Джеймс 117, 130  
Френк Майк 108  
Фрідман Аріела 9, 14, 15, 71, 72, 303  
Фрієрсон Вільям 9, 15, 65, 66, 82, 381  
Фройд Зігмунд 14, 35, 117, 130, 277, 280, 301  
Фромм Еріх 13, 14, 25, 35, 208, 244, 248, 278, 279, 281, 296, 297, 301  
Фуко Мішель 13, 20, 29, 79, 145. 331

## **Х**

Хаддад Катріна 21  
Хамітов Назіп 13, 183, 245-247, 292, 370  
Харада Йосінарі 97  
Харлан Ольга 9, 13, 48, 135, 148, 164, 175, 193, 303, 356, 367  
Хасієва Марія 14, 71, 359  
Хвильовий Микола 7, 8, 12, 38, 40, 42, 47, 49, 52, 87, 92, 99-102, 106, 130, 133-137, 139, 144-145, 147, 149, 151-154, 156-161, 163, 164, 167, 168, 172, 173, 176, 177, 179, 184, 188, 189, 236-238, 272, 276, 302, 335, 382, 384, 385  
Хоменко Галина 303  
Хопта Світлана 8, 48, 51  
Хороб Марта 48, 194  
Христюк Павло 215  
Хуснуліна Разиля 71  
Хутиз Фатіма 76  
Хуторян Антон 38

## **Ц**

Цвайг Стефан 241, 302, 335  
Цимбал Ярина 164  
Цицерон 301  
Цюп'як Ірина 135, 303

## **Ч**

Чайковська Ольга 78, 242  
Чалікова Вікторія 211, 213, 214  
Чапек Карел 211  
Червінська Ольга 13

Чередниченко Варвара 106  
Черемшина Марко 50, 129, 193, 383  
Чернюк Сніжана 152  
Чернявський Микола 94  
Чижевський Дмитро 90  
Чик Денис 88, 111  
Чирков Микола 39  
Чорній Раїса 242, 256  
Чосер Джефрі 108  
Чухим Наталія 14, 35, 333

### Ш

Шадурський Максим 135  
Шаповал Юрій 135, 152  
Шапошникова Ірина 164  
Шахова Кіра 14, 78, 83, 212, 213, 242, 382  
Шевельов (Шерех) Юрій 40, 41, 54, 80, 164, 335, 381  
Шевченко Тарас 47, 88-90, 98, 128, 383  
Шевчук Валерій 8, 22, 41, 42, 48, 103, 130, 242  
Шейко Василь 49  
Шекспір Вільям 108-109, 114, 127, 130, 232, 324  
Шелер Макс 161  
Шеллі Персі Біші 112, 383  
Шемплінська Ельжбета 357  
Шенкао Мухамед 301  
Шестаков В'ячеслав 271  
Шестов Лев 46, 131  
Шикула Олександра 85  
Шиллер Фрідріх 281, 282  
Шишкіна Світлана 211-213  
Шкандрій Мирослав 54, 81, 381  
Школа Ірина 78, 135, 164, 356  
Шкоріна Інна 49  
Шкрумеляк Юрій 103, 193  
Шкурупій Гео 7, 167, 173, 193, 270, 302  
Шморгун Олександра 22, 94, 98  
Шовалтер Елейн 14, 35, 71, 333  
Шопенгауер Артур 94, 242, 294, 300, 301  
Шоу Бернард 164, 335  
Шпенглер Освальд 132, 133, 146  
Шпитко Осип 51  
Шпрангер Едуард 280  
Шумило Наталія 48  
Шюц Альфред 161

## **Щ**

Щоголів Яків 88, 89, 112, 128, 383

## **Ю**

Юнг Едвард 110

Юнг Карл Гюстав 14, 35, 117, 202, 278, 279, 281, 282, 293, 301

Юречко Ольга 48

Юркевич Памфіл 47, 272

## **Я**

Яблонська Софія 106

Явтушенко Василь 205

Яковенко Григорій 38

Якубовський Фелікс 38

Яновська Галина 72

Яновський Юрій 12, 49, 101, 241, 265, 268, 302, 387

Ярослав Мудрий 86

Ясперс Карл 6, 13, 25, 26, 31, 51, 84, 93, 110, 168, 191, 208, 209, 211, 244, 271, 273, 274, 280, 283, 292, 301, 303-305, 309, 327, 328

Яструбецька Галина 49

Яусс Ганс Роберт 13

Яцків Михайло 50, 51, 95, 96, 235, 357

Яцків Наталія 242

Ящук Жанна 8, 10, 13, 29, 46-48

## АНОТАЦІЯ

**Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду.** – Монографія.

*Монографія (дисертація) на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Бердянський державний педагогічний університет Міністерства освіти і науки України. Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2020.*

У монографії вперше узагальнено типологічні особливості екзистенційного дискурсу в українській та британській літературах міжвоєнного періоду в контексті європейського письменства. Дослідження охоплює прозові великоформатні твори (повісті, романи) письменників України та Британії періоду між двома Світовими війнами (1918–1939).

Аналіз текстових зближень, формо-змістових аналогій здійснено у контексті культурно-історичних подій та з урахуванням специфіки художньо-естетичного мислення українських і британських авторів. Доведено однорідність категорій «екзистенційність» і «дискурс» зі спільними домінантами інтераційності й подієвості, що вмотивовує доречність їхнього поєднання для опису окремих художніх явищ різних літератур.

У дослідженні систематизовано критичну й літературознавчу рецепцію екзистенційної прози міжвоєнної, простежено специфіку художньої актуалізації феномену екзистенційності на різних етапах розвитку українського і британської літератур. У науковий обіг уведено критичні й літературно-естетичні праці зарубіжних науковців, присвячені аналізу екзистенційного дискурсу англомовних текстів.

Діахронічний аналіз особливостей оприявлення в українському і британському письменстві феномену літературної екзистенційності довів активне звернення письменників до проблем людського існування в перехідні періоди культурно-історичного розвитку людства, позначені кризовими явищами. Етапною в цьому процесі стала проза зрілого модернізму, в якій акумульовано трагічний досвід українських і британських письменників, спричинений переживаннями наслідків війни, революції, науково-технічного прогресу і загалом дегуманізації дійсності



1920-х – 1930-х років. Найбільш послідовно ознаки зрілості в обох літературах простежуються у психологічній і філософсько-інтелектуальній прозі з її універсалізмом, потягом до синтетичного охоплення дійсності, виходу за межі локального простору тощо. Підкреслено, що для українських авторів філософсько-інтелектуальний дискурс став чи не єдиною можливістю виразити власні тривоги, інспіровані невтішними реаліями тоталітарної дійсності.

Важливим маркером приналежності прози доби міжвоєнної до екзистенціальної визначено її просторово-часову організацію. Дискурсивний аналіз творів крізь призму специфіки їхніх хронотопів уможливив висновки про її зумовленість національною традицією художньої екзистенційності, жанровою природою тексту, а також індивідуально-авторською стильовою манерою. Оптимальною формою реалізації авторських візій є інтелектуальна проза, де конкретний простір, набуваючи обрисів екзистенційного, слугує декорацією зіткнення різних концепцій і поглядів. Основними моделями хронотопів у творах українських і британських екзистенційних письменників визначено «деформований», позбавлений гармонії абсурдний простір; хронотоп міста, хронотоп війни і антиутопічний хронотоп.

У ході аналізу просторової експлікації абсурдної дійсності у творах М. Хвильового та О. Гакслі доведено спільні риси просторової організації текстів як визначального компонента індивідуально-авторської моделі художнього світу. У «Санаторійній зоні» М. Хвильового та «Жовтому Кромі» О. Гакслі образ абсурдної реальності оприявлено в архетипі замкнутого хронотопу, маркованого мотивами тиші, порожнечі, статичності, театральності, семантика яких генерує ідеї відчуженості і приреченості. Інваріантом замкнутого хронотопу в романі «Вальдшнепи» М. Хвильового, як і «Танку блазнів» О. Гакслі, є простір, організований за принципом замкнутого кола. Авторські інтенції спрямовані на виразнення характеристик персонажів: попри видимість руху, вони стоять на місці, їхнє існування уподібнюється до коловороту, де нічого не відбувається, що вказує на вимушене чи добровільне злиття персонажів із дійсністю. Доведено, що і замкнутий, і колоподібний хронотопи імплікують настрої безнадії та розчарування, якими було охоплене повоєнне покоління України та Англії.

Урбаністичну екзистенцію в текстах українських і британських майстрів пера (В. Підмогильний, І. Вільде, М. Хвильовий, Р. Олдінгтон, Д. Г. Лоуренс, О. Гакслі, В. Вулф) простежено в смисловому полі бінарних опозицій свого / чужого простору. Процес освоєння міста як ворожого у всіх аналізованих творах супроводжується смутком, тугою, страхом, нудьгою – екзистенціалами, у яких артикульовано стан закинутості персонажів, що опиняються перед вибором свого життєвого шляху. «Проживання в місті» як його «переживання» стає фундаментом формування власного досвіду героїв, що уможлиблює або набуття вищого рівня самоусвідомлення, або цілковите занурення в щоденну рутину. Підкреслено перевагу утопічної моделі в українських текстах (В. Підмогильний, І. Вільде), що зумовлено футуристичними інтенціями національної розбудови, де місту відводилася роль культурно-освітнього центру. Тоді як у концептах англійських творів (Р. Олдінгтон, Д. Г. Лоуренс, О. Гакслі) проступають авторські песимістичні візії, пройняті зневірою щодо майбутнього людської цивілізації і мегаполісу як її уособлення.

У результаті зіставлення повісті М. Ірчана «Карпатська ніч» і роману Р. Олдінгтона «Смерть героя» виявлено ще один варіант часопросторової організації, де минуле й сучасне постають в одній смисловій площині. Хронотоп війни виявляється топосом, де персонажам відкривається ілюзорність зануреного в жорстоко-абсурдне протиборство світу. Його домінантними рисами визначено тяглість або «відсутність» часу, розрив зв'язків між індивідуальним і суспільним, втрата життєвих орієнтирів, ностальгія за минулим, загострення тваринних інстинктів, безцільність, об'єктивовані у виразно-натуралістичних означниках семантичного поля «війна» (холод, голод, темрява, бруд тощо). Попри різний рівень рефлексивного самоусвідомлення, і Матвій, і Джордж замислюються над питаннями доцільності людського існування. Обидва автори акцентують на безглуздість самого світоустрою, в якому людське життя знецінюється, стає розмінною монетою в шаленій гонитві за переділ світу.

В антиутопічному дискурсі романів «Сонячна машина» В. Винниченка та «Прекрасний новий світ» О. Гакслі репрезентовано варіативні моделі майбутнього людства. Інтерпретація свободи письменниками перегукується з екзистенціалістським її розумінням як атрибута кожної людини, необхідної умови існування. У творах обох

авторів проблема свободи розглядається в опозиційній площині внутрішньої / зовнішньої свободи, свободи / необхідності, мислення / буття тощо. Ці дихотомії актуалізуються у вертикальному полі, позначеному ієрархією верх / низ. У русі оповіді від верху до низу індивідуальна свідомість постає у всій своїй приреченості й безнадійності, посилені топосом периферії (у В. Винниченка) чи відсутністю власного простору (в О. Гакслі). В обох творах авторські світоглядні концепції артикульовано в рефлексіях і переживаннях персонажів, які вирізняються з натовпу. Попри різні причини незадоволення механістичним суспільно-політичним устроєм, їх об'єднує усвідомлення фіктивності власного буття, де немає місця свободі й щастю. На відміну від О. Гакслі, який ставить під сумнів саму мрію про царство вільних людей в умовах технократичного суспільства, В. Винниченко пропонує конкретні, хоча й утопічні шляхи її досягнення. В обох випадках важливою є постановка проблеми, яка стимулює до пошуків та самопізнання.

Типологічний аналіз просторових моделей спонукав до визначення місця людини в конкретних екзистенціальних ситуаціях, коли «Я» або виходить на вищий рівень самоусвідомлення, або занурюється, «падає» у щодення існування, або відмовляється від себе. Їхнє оприявлення простежується в тематичних екзистенціалах самотності, творчості, любові, смерті, відображаючи авторські морально-етичні та естетичні візії, суголосні з екзистенційно-модерністським світоглядом.

У творах українських та англійських письменників (В. Підмогильний, Ю. Яновський, В. С. Моем, О. Гакслі та ін.) виявлено різні модуси й рівні усвідомлення самотності їх персонажами-митцями. Найчастіше це життєвий принцип і свідомий вибір, екзистенціал, у якому експлікується внутрішня самотність як форма існування і джерело творчості. Вибір митцями самотності означає трансценденцію в мисленні, а отже вихід на новий рівень самоусвідомлення. Простежено такі форми оприявлення концепту самотності, як самотність-відчуження (Степан Радченко, Джордж Вінтерборн), культурна самотність (Вигорський, Стрікленд), самотність як відповідальність (То-Ма-Кі та оповідач у романі В. С. Моема). Натомість псевдомитці (Безпалько, Кліфорд, Дірк) втікають від самотності у простір емпіричного існування, зводячи мистецтво до предметно-побутового рівня. Національним акцентом у вирішенні проблем мистецької екзистенції у британській прозі є типове для

декадентської естетики заперечення дійсності, протиставлення їй простору Краси. Тоді як персонажі творів українських письменників проймаються і питаннями національно-культурної ідентичності.

Світом, який, як і мистецтво, опозиціонується жорсткій і абсурдній дійсності, стає сфера почуттів персонажів. Романи «Недуга» Є. Плужника та «Закохані жінки» Д. Г. Лоуренса споріднює зображення амбівалентності любові, яка означає долання відчуженості, водночас сама є полоном, створюючи обмеження та екзистенційні кризи. Трансцендентна здатність любові в кожному випадку залежить від внутрішньої готовності індивіда подолати обмеженість буття, детермінованого об'єктивним світом. Спостережено, що для героїв із домінуванням раціонального начала (Орловець, Звірятин, Кріч) властива любов-пристрасть, позначена однобічністю й незрілістю стосунків, які приречені на поразку, натомість їхні антиподи (Сквирський, Біркін) прагнуть до цілісності любові-еросу в єдності тілесного й духовного.

Актом трансценденції для персонажів української і британської екзистенціальної прози (В. Підмогильний, М. Могилянський, В. С. Моем, В. Вулф) є також переживання смерті. Для Остапа Шаптали, Пащенко, Кітті, містера Рамзі зустріч зі смертю Іншого є межевою ситуацією, в якій відкривається їхнє буття-до-смерті. В образах Дмитра Каліна та Волтера Фейна, натомість, ілюстровано ситуацію ухиляння від смерті. Спільним для персонажів є стан відчуженості й самотності у ворожому світі. Попри різне наповнення конфлікту, спричинене індивідуальними та національними чинниками, і українські, і британські автори розглядають смерть важливим критерієм інтенсивності мислення персонажа, а, отже, його здатності вийти за межі нормативного буття.

Відчуття несвободи, що оприявлюється екзистенціалами страху, самотності, відчуження, увиразнюється в опозиції Свій/Чужий у контексті гендерної проблематики української («Невеличка драма» В. Підмогильного) і британської («Коханець леді Чатерлей» Д. Г. Лоуренса) прози доби міжвоєнтя. Гендерний аспект романів актуалізується в образах головних героїнь – Марти і Констанс, які у своєму прагненні набути незалежності зіштовхуються з опором міщанського оточення, керованим традиційно-патріархальним розумінням статі. В обох творах ідеальним «своїм» простором визначено світ природних почуттів, якому протиставлено механічний простір зовнішньої

реальності. Спостережено, що у свідомості українки гендерна рівноправність невіддільна від національної ідентичності, натомість для Констанції визначальними є тілесно-жіноча й материнська сутності, які є вираженням її природного первня.

Дослідження феміністичного дискурсу в циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках» та романі Вірджинії Вулф «Місіс Деллоуей» виявило споріднену імпресіоністично-психологічну стильову домінанту, у площині якої оприявнюються авторські світоглядні інтенції. Порушення жіночого питання розглядається сутнісним компонентом новаторських орієнтацій письменниць, суголосних із модерністською ідеологією з її концептом свободи самовираження особистості. Доведено, що головним героїням, попри різний вік і життєвий досвід, властиве власне жіноче з домінантою емоційно-чуттєвого, переживання світу, де радість перетікає в раптовий сум, захоплення – у гірке розчарування і відчай. Визначальним у процесі набуття жінками власного досвіду є відстоювання власної автентичності та внутрішньої свободи – обов'язкових чинників здійснення вільного вибору.

Таким чином, художня екзистенційність українського і британського письменства доби міжвоєнтя репрезентує поліваріантний і поліаспектний літературний дискурс, проблематика якого окреслюється концептами, що корелюють з основними положеннями екзистенціалізму. Локальні спостереження щодо творів міжвоєнних десятиліть в українській та англійській літературах стали підґрунтям для висновків про їхню дискурсивну спорідненість у контексті загальноєвропейської художньо-аналітичної практики.

**Ключові слова:** екзистенція, дискурс, міжвоєнний період, типологія, філософсько-інтелектуальна проза, зрілий модернізм, екзистенціал, національна ідентичність, компаративний аналіз.

## SUMMARY

**Devdiuk Ivanna.** Existential Discourse in the Ukrainian and British Prose Works of the Interwar Period. – Monograph.

*Thesis for a Doctoral Degree in Philology on Specialty 10.01.05. – Comparative Literature. – Berdiansk State Pedagogical University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. Kyiv National Taras*

*Shevchenko University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2020.*

The monograph summarizes for the first time the typological features of the existential discourse in the Ukrainian and British literature of the interwar period in the context of European literature. The study covers large-format prose works (stories, novels) of the Ukrainian and British writers of the interwar decades (1918–1939).

The analysis of textual coherences, form-semantic analogies has been carried out in the context of cultural and historical events and taking into account the specifics of artistic and aesthetic thinking of the Ukrainian and British authors. The homogeneity of the categories «existentialism» and «discourse» with common dominants of «interaction» and «action» has been proved. It motivated the appropriateness of their combination for describing individual artistic phenomena in the literatures of different countries.

The study systematizes the critical and literary reception of the interwar existential prose, traces the specifics of the artistic actualization of the phenomenon of existence at different stages of the development of Ukrainian and British literature. Critical and literary and aesthetic works of the foreign scholars devoted to the analysis of the existential discourse of the English texts have been introduced into the scientific circulation.

The diachronic analysis of the peculiarities of the literary existence phenomenon in the Ukrainian and British literatures proved the writers' active appeal to the problems of the human existence in the transitional periods of the cultural and historical development of mankind, marked by the phenomena of crisis. The prose of high modernism has been defined as a milestone in this process. It accumulated the tragic experience of the Ukrainian and British writers caused by the aftermath of the war, the revolution, the scientific and technological progress, and the dehumanization of the reality of the 1920s and 1930s on the whole. The most consistent signs of maturity in both literatures have been traced in psychological and philosophical and intellectual prose works with their universalism, the tendency to synthetic coverage of the reality, going beyond the local space, and so on. It has been emphasized that for the Ukrainian authors philosophical and intellectual discourse has become almost the only opportunity to express their own concerns, inspired by the disappointing realities of the totalitarian society.

An important marker of the existentiality of the interwar prose period is its spatial and temporal organization. The discourse analysis of the works through the prism of the specifics of their chronotopes has allowed the conclusion about its predestination by the national tradition of the artistic existence, the genre nature of the text, as well as the individual stylistic manner of the authors. The optimal form of the author's visions realization is the intellectual prose, where a specific space, acquiring the outlines of the existential one, serves as a decoration for the collision of different concepts and views. The main models of chronotopes in the works of the Ukrainian and British writers are defined as «deformed», devoid of harmony absurd space; the chronotope of the city, the chronotope of war and the anti-utopian chronotope.

In the course of the analysis of the spatial explication of the absurd reality in the works of M. Khvylovy and A. Huxley common features of the texts' spatial organization as a determining component of the individual authorial model of the artistic world have been proved. In M. Khvylovy's «Sanatorium Zone» and A. Huxley's «Yellow Chrome» the image of the absurd reality is revealed in the archetype of a closed chronotope marked by the motifs of silence, emptiness, staticity, theatricality, the semantics of which generates the ideas of alienation and doom. An invariant of the closed chronotope in M. Khvylovy's novel «Waldshnepy», as well as in A. Huxley's «Antic Hay» is a space organized according to the principle of a closed circle. The authors' intentions are aimed at expressing the characteristics of the personages: despite the visibility of movement, they stand still. Their existence is like a whirlpool where nothing happens. This whirlpool symbolizes the characters' forced or voluntary merging with the reality. Both closed and circular chronotopes have been proved to imply the mood of hopelessness and frustration that gripped the post-war generation in Ukraine and England.

Urban existence in the texts of the Ukrainian and British wordsmiths (V. Pidmohyl'ny, I. Vilde, M. Khvylovy, R. Aldington, D. H. Lawrence, A. Huxley, V. Woolf) has been traced in the semantic field of the binary oppositions of one's own / alien space. In all the analyzed works of art the process of mastering the city as a hostile place is accompanied by sadness, longing, fear, boredom, etc. – existentials, which articulate the state of abandonment of the characters who are faced with a choice of their way of life. «Living in the city» as its «experience» becomes the foundation of the formation of the heroes' own experience that allows either the acquisition of a higher level

of self-awareness, or complete immersion in a daily routine. The predominance of the utopian model in the Ukrainian texts (V. Pidmohyl'ny, I. Vilde) has been emphasized, which is due to the futuristic intentions of the national development where the city was given the role of the cultural and educational centre. Whereas the author's pessimistic visions appear in the concepts of the English works by R. Aldington, D. H. Lawrence, A. Huxley. Their works are permeated with despair about the future of the human civilization and the metropolis as its personification.

The comparison of M. Irchan's story «The Carpathian Night» and R. Aldington's novel «Death of a Hero» has revealed another version of the space-time organization, where the past and the present appear in one semantic plane. The chronotope of the war turns out to be a topos where the characters are exposed to the illusory nature of the world immersed in a brutally absurd confrontation. The dominant features of this chronotope are the longevity or «absence» of time, breaking the link between the individual and the social, the loss of life landmarks, the nostalgia for the past, the exacerbation of animal instincts, the futility etc., which are objectified in expressive naturalistic indicators of the semantic field of the concept of «war» (hunger, darkness, dirt, etc.). Despite the different levels of the reflexive self-awareness, both personages (Matviy and George) ponder the question of the human existence meaning. Both authors emphasize the absurdity of the world order in which a human life is devalued, becomes a bargaining chip in a crazy race for the redistribution of the world.

Various models of the future of humanity are represented in the anti-utopian discourse of the novels «Solar Machine» and «Brave New World» by V. Vynnychenko and A. Huxley. The writers' interpretation of freedom resonates with its existentialist understanding as an attribute of each person, a necessary condition of our existence. In the works of both authors the problem of freedom is considered in the oppositional plane of internal / external freedom, freedom / necessity, thinking / being, and so on. These dichotomies are actualized in a vertical field marked by a top / bottom hierarchy. In the movement of the narration from the top to the bottom, the individual consciousness appears in all its doom and hopelessness, strengthened by the topos of the periphery («Solar Machine») or the lack of one's own space («Brave New World»). In both works, the authors' worldview concepts are articulated in the reflections and experiences of the characters which stand out



from the crowd. Despite various reasons for dissatisfaction with mechanistic socio-political systems, they are united by the awareness of fictitiousness of their own existence, where there is no place for freedom and happiness. Unlike A. Huxley, who questions the very dream of the kingdom of free people in a technocratic society, V. Vynnychenko suggests definite, albeit utopian ways to achieve it. In both cases the formulation of the problem stimulates search, self-knowledge and self-awareness.

The typological analysis of the spatial models of the work of arts stimulated the study of the place of a human (a person) in a specific existential situation, when the «I» either reaches a higher level of self-awareness (transcendence of «I»), or plunges («falls») into everyday existence, or abandons themselves. Their manifestation has been traced in the thematic existentials of loneliness, creativity, love, death, reflecting the authors' moral, ethical and aesthetic visions, consistent with the existential modernist worldview.

In the course of the analysis of the prose works by V. Pidmohylny, Yu. Yanovsky, V. S. Maughm, A. Huxley, etc. different modes and levels of awareness of loneliness by the hero-artists have been revealed. The most often mode is a life principle and a conscious choice – an existential, which explains the inner loneliness as a form of existence and a source of creativity. The choice of loneliness by the hero-artists means transcendence in thinking, and, thus, reaching a new level of self-awareness. Such forms of the loneliness concept manifestation as loneliness-alienation (Stepan Radchenko, George Winterbourne), cultural loneliness (Vygorsky, Strickland), loneliness as responsibility (To-Ma-Ki and the narrator in V. S. Maughm's novel) have been traced. Instead, pseudo-artists (Bezpalko, Clifford Chatterley, Dirk) run away from loneliness into the space of empirical existence, reducing art to the subject-domestic level. The national aspect of the British authors' approach to the problem of artistic existence lies in the typical for decadent aesthetics denial of reality, as opposed to the world of Beauty. The characters of the Ukrainian writers are also concerned with the issues of the national and cultural identity.

Another world which is shown in opposition to the cruel and absurd reality in the texts of the Ukrainian and English authors is the sphere of the characters' feelings. In Ye. Pluzhnyk's novel «The Illness» and D. H. Lawrence's «Women in Love» love is represented as an ambivalent feeling which helps to overcome alienation, but at the same time it itself creates

restrictions and existential crises. Thus, experiencing passion the personages find themselves in a boundary situation, which leads to comprehension of their own essence. The transcendental ability of love in each case depends on the level of self-awareness of an individual, their inner willingness to overcome the limitations of existence, determined by the objective world. It has been observed that the characters with a rational dominant (Orlovets, Zviriatyn, Crich) prefer the «love-passion», marked by one-sidedness and immaturity of relationships which is doomed to defeat. Instead, their antipodes (Skvyrsky, Birkin) strive for the integrity of the «love-eros» in the unity of physical and spiritual.

The experience of death also becomes an act of transcendence for the characters of the Ukrainian and British existential prose works by V. Pidmohylny, M. Mohyliansky, V. S. Maughm, V. Woolf and others. For Ostap Shaptala, Pashchenko, Kitty, and Mr. Ramsey, the encounter with «the death of the Other's» becomes a borderline situation in which their being-to-death opens. The images of Dmytro Kalin and Walter Fain, on the other hand, illustrate the situation of evasion from death. Common for the characters is the state of alienation and loneliness in the hostile world. Despite the different content of the conflict caused by individual and national factors, both Ukrainian and British authors consider the phenomenon of death as an important criterion of the intensity of the character's thinking, and, consequently, his ability to go beyond normative existence.

In the novels «A Little Drama» by V. Pidmohylny and «Lady Chatterley's Lover» by D. H. Lawrence, the feeling of the lack of freedom, manifested by the existentials of fear, loneliness, alienation etc., is expressed in the opposition of Own/Alien in the context of the gender issues. The gender aspect of the novels is actualized in the images of the main characters – Marta and Constance, who in their quest for independence face the resistance from the bourgeois environment, guided by the traditional patriarchal understanding of the gender. In both works the world of natural feelings, which is opposed to the mechanical space of the external reality, is defined as an ideal space. It has been observed that in the conscious of Marta the gender equality is inseparable from the national identity, while for Constance the determining factors are bodily-feminine and maternal essences, which manifest her natural origin.

The study of the feminist discourse in the prose works «Butterflies on the Pins» by Iryna Vilde and «Mrs. Dalloway» by Virginia Woolf has revealed a

common impressionistic and psychological style dominant, in the plane of which the authors' worldview intentions are manifested. The feminist component of I. Vilde's and V. Woolf's works is considered to be an integral element of the innovative orientations of the writers, which corresponds to the modernist paradigm and its concept of freedom of self-expression. It has been proved that the main characters, despite different ages and life experiences, are characterized by their own feminine experience of the world with emotional and sensual dominant, where joy flows into sudden sadness, admiration – in bitter disappointment and despair. In the process of acquiring of their own experience, the most important for the heroines is achieving authenticity and inner freedom as a necessary precondition for making a free choice.

Thus, the artistic existence of the Ukrainian and British literature of the interwar period represents a multivariate and multifaceted literary discourse, the issues of which are outlined by the concepts that correlate with the basic tenets of the existential philosophy. The local observations on the prose-works of the Ukrainian and British authors became the basis for the conclusion about their discursive affinity in the context of the European artistic and analytical practice.

**Key words:** existence, discourse, interwar period, typology, philosophical and intellectual prose, high modernism, existential, national identity, comparative analysis.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»  
(протокол № 2 від 25.02.2020 р.)*

**ДЕВДЮК Іванна Василівна**

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ДИСКУРС  
В УКРАЇНСЬКІЙ ТА БРИТАНСЬКІЙ ПРОЗІ  
МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ**

МОНОГРАФІЯ

**ISBN 978-966-2343-94-6**

Віддруковано з готового макету замовника

Підписано до друку 26.02.2020 р.  
Формат 60x84 1/16. Умов. друк. арк. 28,13.  
Папір офсетний. Гарнітура “Times New Roman”.  
Друк цифровий. Зам № 129.  
Наклад 300 примірників.



Видавець Кушнір Г. М.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів  
видавничої продукції: серія ІФ №31 від 26.01.2009 р.  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шота Руставелі, 1,  
тел. (099) 700-47-45, e-mail: kgm.print@i.ua