

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Факультет філології й журналістики  
імені Михайла Стельмаха

Кафедра української літератури

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

з української літератури  
на тему:

**«ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЗМУ ФЕМІННОЇ ПРОЗИ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ»**

здобувача ступеня вищої освіти магістра  
спеціальності 014.01 Середня освіта  
(Українська мова і література)

**Геть Юлії Юрїївни**

Науковий керівник – **канд. філол. наук,  
доц. Віннічук А.П.**

Національна шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_ оцінка: ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії

\_\_\_\_\_  
(підпис)      \_\_\_\_\_  
(прізвище та ініціали)

Члени комісії

\_\_\_\_\_  
(підпис)      \_\_\_\_\_  
(прізвище та ініціали)

\_\_\_\_\_  
(підпис)      \_\_\_\_\_  
(прізвище та ініціали)

\_\_\_\_\_  
(підпис)      \_\_\_\_\_  
(прізвище та ініціали)

У роботі дотримано принципу академічної доброчесності \_\_\_\_\_ Геть Ю.Ю.

м. Вінниця – 2018 рік

## ЗМІСТ

|   |    |
|---|----|
| <b>ВСТУП</b> .....  | 3  |
| <b>РОЗДІЛ I. Фемінна проза як літературне явище: теоретичний аспект</b> .....   | 7  |
| <b>1.1</b> Феміністична критика як методологія у світовому та вітчизняному літературознавчому процесах.....   | 7  |
| <b>1.2</b> Сучасний стан дослідження гендерних аспектів національної літератури.....  | 12 |
| <b>РОЗДІЛ II. Особливості становлення і розвитку української фемінної прози кінця XIX – початку XX століття: соціальні, культурні та психологічні чинники</b> ..... | 17 |
| <b>РОЗДІЛ III. Психологізм як художня домінанта фемінної прози межі століть</b> .....   | 24 |
| <b>3.1</b> Художні форми, прийоми та засоби втілення психологізму у творчості Ольги Кобилянської.....   | 35 |
| <b>3.2</b> Коордоцентричність етнопсихологічної структури українців-емігрантів у прозі Грицька Григоренка.....  | 57 |
| <b>3.3</b> Духовно-психологічне сприйняття світу в історичній белетристиці Катрі Гриневичевої.....  | 62 |
| <b>3.4</b> Психоаналітична модель різних соціальних верств населення у творчості Христі Алчевської.....   | 68 |
| <b>ВИСНОВКИ</b> .....   | 77 |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....   | 80 |

## Вступ

Історія української літератури кінця XIX – XX століття являє розмаїту художню картину, в якій поєднуються високотрагічне і знижене, гуманне і людиноненависницьке, духовні злети і пристосуванство до жорстоких реалій повсякдення. Звісно, це не могло не стати одним із визначальних факторів духовної еволюції українського письменства та насичення його національно-патріотичними й психологічними сюжетами. Період другої половини XIX – початку XX століття репрезентований постатями, чиї імена стали причиною виникнення емансипаційних рухів в Україні та об'єктом дослідження фемінної критики. Зокрема, у магістерському дослідженні виокремлено таких представниць фемінної прози як Ольга Кобилянська, Катря Гриневичева, Христя Алчевська та Грицько Григоренко.

Їхня творчість цікавила дослідників різних історичних періодів, тож художня спадщина письменниць не була обділена увагою літературознавців. Науковці аналізували жанрову специфіку, ідейно-тематичний зміст, стильові особливості, морально-етичні цінності оповідань, новел, повістей, нарисів, але жіночій творчості та емансипації в літературі другої половини XIX – початку XX століття приділено все ж недостатньо уваги.

Тому **актуальність** дослідження зумовлена тим, що незважаючи на наявність чималої кількості наукових статей і ряду монографічних праць, творчість представниць фемінної прози Ольги Кобилянської, Катрі Гриневичевої, Христі Алчевської та Грицька Григоренка, змушує щоразу по-новому відкривати художні світи їх творчого доробку.

**Мета** роботи передбачає вивчення рис художнього психологізму та національних ідей в українській фемінній прозі, виокремлення їх у контексті світового та вітчизняного літературного процесу кінця XIX – початку XX століття.

Відповідно до мети було поставлено такі **завдання**:

- з'ясувати основні положення розвитку української фемінної прози кінця XIX – початку XX століття, охарактеризувати її жанрові модифікації;
- проаналізувати дослідження феміністичної критики як методології у світовому та вітчизняному літературознавчому контекстах;
- охарактеризувати сучасний стан дослідження гендерних аспектів національної літератури;
- дослідити жанр психологічної новели: засоби, форми, прийоми вираження;
- сформулювати ключові положення про стан сучасної наукової інтерпретації творчого доробку Ольги Кобилянської, Катрі Гриневичевої, Христі Алчевської, Грицька Григоренка та ін.;
- виявити риси психологізації портретів у характеротвірчій поетиці малої прози Ольги Кобилянської;
- визначити роль пейзажу в розкритті внутрішнього стану персонажів (на матеріалі новел «Природа», «Некультурна», «Битва» Ольги Кобилянської);
- охарактеризувати роль художньої деталі як засобу формування характерів та відтворення внутрішнього стану героя в новелах «Valse melancolique», «Жебрачка» Ольги Кобилянської;
- проаналізувати форми внутрішнього мовлення в новелі «Він і вона» Ольги Кобилянської;
- виокремити психотипи представників різних соціальних верств населення у творчості Христі Алчевської;
- проаналізувати особливості духовно-психологічного сприйняття світу в історичній белетристиці Катрі Гриневичевої;
- охарактеризувати кордоцентричність етнопсихологічної структури українців-емігрантів у прозі Грицька Григоренка;
- узагальнити дослідження художнього психологізму та елементів національної ідеї у фемінній прозі кінця XIX – початку XX століття.

**Об'єктом дослідження** є проза Ольги Кобилянської («Природа», «Valse melancolique», «Некультурна», «Битва», «Жебрачка», «Він і вона»), Катрі Гриневичевої («Щоломи в сонці», «Шестикрилець»), Христі Алчевської («Одірвана гілка», «На полотні імперіалізму») та Грицька Григоренка («Переселенці (Із дому додому)», «Іван Бразилієць»).

**Предмет дослідження** – специфіка художнього психологізму та елементів національної ідеї у творчості представниць фемінної прози та особливості їхнього сприймання читачами.

**Теоретико-методологічну основу наукової роботи** становлять праці провідних вітчизняних та зарубіжних учених з історії та теорії літератури. Методологічним підґрунтям для аналізу жанрових та родових особливостей прозових творів та характеру родо-жанрової динаміки є праці Ю. Авдиковича, О. Бабишкіна, Ю. Гречанюка, Т. Гундорової, О. Мишанича, С. Павличко, В. Просалової, О. Харлан та ін.

Для реалізації мети та завдань магістерського дослідження використовувались такі **методи**:

1) описовий метод, зорієнтований на виділення основних рис літературної діяльності Ольги Кобилянської, Катрі Гриневичевої, Христі Алчевської, Грицька Григоренка;

2) порівняльний (компаративний) метод, який застосовано задля осмислення літературної концепції фемінної прози, життєвої позиції її представників, світогляду, творчої еволюції письменниць;

4) біографічний метод допоміг з'ясувати чинники, під впливом яких відбувалося творче становлення представниць фемінної прози, розвивалися гуманні риси, що втілилися у літературній творчості;

5) історико-літературний метод застосований для аналізу становлення та розвитку основних естетичних і теоретико-літературних засад Ольги Кобилянської, Катрі Гриневичевої, Христі Алчевської та Грицька Григоренка.

**Наукова новизна одержаних результатів** зумовлена тим, що зроблено спробу системного й цілісного аналізу психологічних чинників прози жінок-письменниць, що творили на межі XIX – XX століть; вдосконалено й поглиблено систему поглядів вітчизняних науковців на досліджувану проблему. Набуло подальшого розвитку осягнення творчості маловідомих письменниць, що сприятиме глибшому осмисленню національної літератури.

**Практичне значення магістерської роботи** визначене тим, що її результати можуть бути використані при написанні курсових робіт, поглибленому вивченні творчості жінок-письменниць кінця XIX – початку XX століття.

**Апробація результатів дослідження.** Результати наукового дослідження висвітлено у наукових статтях «Особливості фемінної прози кінця XIX-початку XX століття (на прикладі новели «Valse melancolique» Ольги Кобилянської)» («Літературознавчі студії», вип. 11, Вінниця, 2017) та «Психологізм новелістики Ольги Кобилянської» («Філологічні студії», вип. 15, Вінниця, 2017), а також в доповіді на Звітній науковій конференції викладачів, аспірантів, студентів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (27-28 квітня 2017 року).

Попередній захист магістерської роботи відбувся на засіданні кафедри української літератури факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського (протокол № 9 від 7 квітня 2017 року).

**Структура та обсяг роботи.** Магістерське дослідження складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, висновків та списку використаної літератури, що вміщує 76 позицій. Загальний обсяг – 87 сторінок.

**РОЗДІЛ І.**  
**ФЕМІННА ПРОЗА ЯК ЛІТЕРАТУРНЕ ЯВИЩЕ:**  
**ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**  
**1.1 ФЕМІНІСТИЧНА КРИТИКА ЯК МЕТОДОЛОГІЯ У СВІТОВОМУ**  
**ТА ВІТЧИЗНЯНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ПРОЦЕСАХ**

Сучасна феміністична літературна критика безпосередньо походить від «жіночого руху» 1960-х років. Проте, така динамічна та непередбачувана у своєму розвитку дисципліна, як літературна критика не піддається строгому маркуванню меж та етапів. Із цього приводу, слухним видається припущення М. Іглтон про те, що «...за своєю природою наукові ідеї схожі до насінин, що підхоплені вітром, подорожують із місця на місце у пошуках родючого ґрунту ...» [9, с. 56].

Проблема «жіночого питання» виникла задовго до буремних шістдесятих. Звичайно ж, фокус зображення, метод та мета аналізу були у різні періоди різними: перші дослідники зазвичай концентрували увагу на соціальному аспекті проблеми, а їхні послідовники – на культурологічному та літературознавчому. Причина такої неоднорідності наукових зацікавлень полягає у тому, що перші феміністичні праці були продуктом руху за права жінок і мали на меті діагностувати та вирішити проблему жіночої нерівності в суспільстві, вони мали радше інформативний характер – ознайомлювали аудиторію із ідеями однакової політичної влади, вираженої правом голосувати, рівного професійного та економічного статусу.

Після досягнення задекларованої мети у соціальному полі, діячі феміністичного руху взяли до деконструкції патріархальних моделей у культурі та літературному просторі зокрема, адже саме ці чинники є найбільш дієвими у процесі формування суспільства. На думку П. Баррі, «багато в чому цей рух був літературним від самого початку, зокрема це виявилось в усвідомленні значення пропагованих літературою жіночих

образів, визнанні життєво необхідним боротися з ними, сумніві в їхньому авторитеті та обґрунтованості» [14, с. 79].

Оскільки жіночий рух від самого початку був нерозривно пов'язаний із літературним процесом і власне художня література стала рушійною силою у досягненні мети, то й феміністичну критику можна трактувати не як відгалуження від руху за права жінок, а як один із найдієвіших способів впливу на щоденні вчинки й ролі [13, с. 80]. Незважаючи на те, що власне термін «фемінізм» з'явився у 90-их роках XIX століття, перші осмислені та обґрунтовані спроби номінації та експлікації «жіночої проблеми» з'явилися значно раніше. Попри те, що фокус зображення «жіночого питання» має передовсім соціальний аспект, окремі елементи можна цілком слушно віднести до зразків феміністичної літературної критики.

Спрямованість та настрої другої фази фемінізму були зовсім іншими: по-перше, феміністична критика набула більш еkleктичних ознак, запозичивши методи інших літературознавчих напрямів, по-друге, фокус дослідження змістився із андротекстів на гінотексти, по-третє, перед дослідниками постала важлива проблема повернення до канону літератури творів несправедливо забутих жінок-письменниць» [10, с. 129].

Водночас із зміною дослідницьких інтересів змінився і метод аналізу тексту – фемінінна критика, в основі якої лежить експлуатація і маніпуляція традиційно-патріархальними стереотипами, втратила своє превалююче значення, натомість домінантним стає гінотекстика, яка будує новий тип жіночого дискурсу незалежно від чоловічого і що не менш важливо, – відмовляється від адаптації патріархальних літературних теорій, створюючи новий тип мистецького дискурсу, в якому жінка є не лише автором, а й творцем текстуальних значень, що базуються на власному жіночому досвіді.

Очевидно, що зміну дослідницьких орієнтирів та головних методологічних принципів літературознавчих студій виразно знаменують різні періоди феміністичної критики. Наукові інтереси дослідників



феміністичного літературного дискурсу розділились на дві течії: перша, американська, має емпіричний характер і спрямована на нове відкриття історії жіночої літератури, деканонізацію існуючих канонів та руйнування гендерних стереотипів у культурі та літературі зокрема (Е. Шовалтер, С. Гілберт, С. Губар, П. Стабз та ін.), а друга, французька, поклала в основу своєї роботи ідеї постструктуралізму, деконструктивізму та психоаналітичної критики і має виразно теоретичний характер (Е. Сіксу, Ю. Крістева, Л. Іррігаре). Зазвичай, аналізуючи феміністичний літературознавчий дискурс, дослідники обмежуються виокремленням лише цих двох напрямів, залишаючи осторонь англійську феміністичну критику, або, в кращому випадку, зараховують її до американської школи [13, с. 80].

Частково це пояснюється тим, що головний корпус теоретичних праць феміністичної критики творився або англійською, або французькою мовами, – відповідно, й перспектива виділення двох окремих напрямів серед англомовних текстів була невеликою.

Загалом, філософсько-теоретична спрямованість феміністичної літературної критики може бути різною, проте спільним знаменником для всіх її різновидів та напрямів є визнання особливого способу жіночого буття та вивчення жіночих репрезентативних стратегій. Із цієї первісної формули випливають головні вимоги феміністичної літературної критики про необхідність перегляду традиційних поглядів на літературу та практику письма, створення соціальної історії жіночої літератури [13, с. 79].

Гіперактивність послідовників феміністичної критики у перегляді патріархального літературного канону спричинила до створення нового домінантного канону, із усіма відповідними репресивними ознаками: жіноча суб'єктивність була визнана «афективно-виразною» (Е. Шовалтер), жіноче авторство зараховане до «амбівалентної структури безумства» (С. Губар, С. Гілберт), жіночий досвід одноголосно почали вважати «інкубаційно-ізолювано сформованим» (Е. Моєрс), а вся «man-made literat-re» віднесена до ворожої практики [13, с. 80]. На противагу панівній до цього часу концепції

«жіночої літератури» у феміністичній критиці з'являються концепції «жіночого прочитання» та «жіночого письма», які трактують поняття «жіночого» не за біологічними ознаками, а за критерієм «різних гендерних текстуальних стилей».

Теза про народження читача стала справжнім початком нового життя для феміністичної критики: оскільки процедура перцепції дозволяє віднайти множинність та амбівалентність текстових структур, отже, вона дає змогу виявити і специфічну гендерну рецепцію. Звісно, що жіноча рецепція тексту існувала й раніше, але відтепер вона вже не зараховується до другорядної категорії, як це було в історії «великої літератури». Спільним знаменником для різноманітних теорій жіночої перцепції є визнання того, що жіноче читання ґрунтується на тілесному досвіді і на пошуку у тексті «власного жіночого життєвого експерименту» [13, с. 81].

Ще одним важливим етапом у розвитку феміністичної літературної критики (який свідчить про те, що феміністична літературна критика зробила крок від панівного есенціалізму до постмодернізму) є нещодавне виникнення теорії перформативної гендерної ідентифікації, яка надала можливість розглядати текст як спробу автора «повправлятися у житті, світоспийнятті, поведінці іншого» [9, с. 56], тобто автор свідомо прибирає роль «іншого», намагаючися фікційно перевтілитись у недоступного в реальності суб'єкта. Дискусії, що відбуваються навколо теорії перформативної ідентифікації поділяються на дві гілки, які фактично втілюють панівні настрої у сучасній феміністичній критиці: перша позиціонує себе як теоретиків «рівноправності», друга – як теоретиків «відмінності».

Фемінізм рівноправності апелює до освоєння чоловічих дискурсивних цінностей та норм, а «незалежність», «самоутвердження», «самодостатність» визнаються ключовими характеристиками жіночого дискурсу. Натомість прихильники теорії «відмінності» визнають жіночу суб'єктивність

альтернативною формою знання, яка не потребує нормування у межах сугестивної системи, а потребує вироблення власної [19, с. 34].

Пік розвитку феміністичної літературної критики припадає на середину двадцятого століття – у той час з'являються роботи С. де Бовуар, Л. Іррігарі, С. Губар, К. Мілет та багатьох інших дослідників, які переглянули літературну історію минулого під феміністичним кутом зору. Одним із пріоритетних напрямів феміністичної критики є деконструктивістський аналіз жіночої рецепції твору, який дозволяє вивільнити глибинні символи та коди, а також дає змогу виявляти специфічну гендерну текстову рецепцію. Феміністична теорія досліджує також психологію творчості жінок-письменниць, «адже на всіх рівнях художньої структури, не лише зовнішньо-проблемному, але й у майстерності характеротворення, особливостях психологічного аналізу на власне мовному рівні тут можна побачити багато відмінного у порівнянні з творчістю автора-чоловіка» [24, с. 174]. Проте гендерна проблематика цікавила літературознавців попередніх поколінь – революційні ідеї, що активно обговорюються у працях сучасних феміністичних літературних критиків, сягають своїм корінням у далеке ХІХ століття. Зрозуміло, що термінологія та методологія сучасних феміністичних досліджень суттєво відрізняється від постулатів столітньої давності, але все-таки філософська платформа є спільною.

В українському літературознавстві ХІХ століття проблеми, якими сьогодні цікавиться феміністична літературна критика, осмислював І. Франко. «Теоретичні аспекти фемінізму в літературі, особливості жіночої літературної традиції, природа жіночого тексту та проблема жіночого його відчитування» [29, с. 253] – ось лише деякі аспекти феміністичної літературної критики, що за визначенням М. Гнатюка, присутні у Франковій літературознавчій практиці. Сучасна феміністична критика розрізняє поняття андротексту (написаний чоловіком) та гінотексту (написаний жінкою).

Власне терміни належать Е. Шовалтер, представниці американської школи фемінізму, яка у знаменитій статті «Про феміністичну поетику» (1979)

обґрунтувала головні методи аналізу жіночої літератури: перший спрощує жіночий тип дискурсу до патріархальних кодів, в основі яких лежить маніпуляція традиційними стереотипами жіночого, а другий будує новий тип незалежного жіночого дискурсу, відмовляючись від простої адаптації патріархальних літературних моделей. У цьому дискурсі жінка творить специфічні текстуальні значення, що базуються на власному досвіді та переживаннях і відрізняються від чоловічого канону, репрезентації та письма.

Отже, ключовим поняттям у теорії гінокритики є відмінність репрезентативних жіночих моделей у текстах чоловіка та жінки, а головним об'єктом дослідження виступають історія, стилі, теми, жанри й структури жіночого письма, психодинаміка жіночої творчості, траєкторія жіночої кар'єри і розвиток, закони жіночої літературної традиції. З виділенням у фемінізмі гуманітаристики – філософії і літературної критики – з'явилися нові категорії, як то «жіноче письмо», «жіноче читання», які феміністська критика мала тенденцію вкрай специфікувати. Якщо у 70-ті роки важливим було показати, що жінка пише інакше, то у 80-роки літературний фемінізм узявся продемонструвати, що вона й читає інакше [35, с. 213].

Сьогодні гендерноорієнтоване прочитання тексту, як альтернативний метод аналізу, дозволяє реконструювати гендерну авторську самосвідомість, перекладену в текстуальну форму, а отже – уточнити місце автора в історії жанру та літературній епосі і тим самим розширити категорію «літературний канон».

## **1.2 СУЧАСНИЙ СТАН ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНИХ АСПЕКТІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Жіноча творчість у сучасному українському письменстві спирається на потужну літературну традицію, представлену такими іменами, як Марко Вовчок, Олена Пчілка, Наталія Кобринська, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Катря Гриневичева, Олена Теліга, Наталена Королева, Ірина Вільде та інші. Однак лише на початку 90-х років ХХ століття вітчизняна

жіноча проза усвідомлюється як літературний феномен, естетична цілісність. У процесі її ідентифікації виникають певні труднощі, насамперед термінологічного характеру. Термін «жіноча література» (і споріднені з ним «жіноча проза», «жіноча поезія», «жіноче письмо») є досить проблематичним, оскільки саме його існування простежується з питання про те, чи означає стать літературну творчість [55, с. 108].

У працях багатьох дослідників (як і у висловлюваннях самих письменниць) звучить думка про неможливість поділу літератури за статевою ознакою. Типовою в цьому випадку є пропозиція поділяти літературу на «добру» й «погану», а не на «чоловічу» й «жіночу». Причиною неприйняття терміну «жіноча проза» є насамперед традиційно закріплене в патріархальній культурі значення «жіночості» як «меншовартості». Шкодить самоусвідомленню жіночої прози як явища ототожнення її з так званою «дамською» («рожевою») масовою літературою, де «жіночими романами» називають мелодрами зі стереотипною сюжетикою і калькованими персонажами, адресовані, як правило, жіночій аудиторії (О. Забужко надзвичайно влучно схарактеризувала такі твори як «жіночі») [58, с. 145].

Маргіналізація літературної творчості жінок виражається в певній гендерній асиметрії слововжитку: якщо існує поняття «жіноча проза», то поняття «чоловіча проза» немислиме. Американська письменниця і критик Дж. К. Оутс говорить про іронію долі, яка наявна в такій ситуації: «Іронія, звичайно, полягає в тому, що є «жінки-письменниці», але ніколи не було «чоловіків-письменників». Це – порожня категорія, клас без видів; бо іменник «письменник» – саме слово «писання» – завжди має на увазі «чоловічість». М. Зав'ялова також наголошує, що «чоловік як творець завжди безстатевий, оскільки він приймається за людську норму, за якогось абстрактного носія свідомості, не обтяженого вагою забобонів і передпозицій» [64, с. 127].

Недовіра літературознавців до терміна «жіноча проза» зумовлена як недостатнім станом дослідженості самого феномена жіночої літератури, так і

його значною вульгаризацією, помітною останнім часом, особливо на рівні масової свідомості. Те саме спостерігається й стосовно терміна «феміністична проза» («феміністична література»), до якої чи не механічно відносять усе, написане жінками, не зважаючи на ідейну спрямованість творів, часом вельми далеку від істинного фемінізму. Українська дослідниця А. Біла зазначає, що «спекулятивність поняття «феміністична проза» в сучасному теоретичному і мистецькому дискурсах є шкідливою і нагадує студії над відсутністю присутності» [15, с. 158].

Проблематичним у сучасній літературознавчій науці є й розрізнення жіночої та феміністичної літератури. У розгляді цих термінів виділяється насамперед тенденція їх взаємного зближення (інколи ототожнення). За висловом американської вченої Г. Еріксон, жіночими можна назвати твори, «написані авторами-жінками, де представлена жінка як протагоніст» [57, с. 15]. Слушну думку висловила українська дослідниця М. Крупка: «Відмінною рисою жіночого письменства є зосередження уваги саме на проблемах статі» [49, с. 108]. Таким чином, варто погодитись із такою точкою зору, згідно з якою «жіночість» літературного твору визначається, по-перше, усвідомленим жіночим авторством, по-друге, представленням образу жінки в якості протагоніста, по-третє, проблематизованою гендерною ідентичністю жінки-героїні.

Досить близьким до такого «вузького» тлумачення терміна «жіноча література» є термін, який використовує О. Забужко, аналізуючи поезію С. Плат у статті «Незгасний маків цвіт»: «феміноцентризм»; поняття «феміноцентрична література» (поезія, проза) могло б стати в майбутньому альтернативою значно звульгаризованому на сьогодні терміну «жіноча література». Закономірно постає питання: яке відношення «жіночої літератури» до фемінізму? Останній сприяє її самоусвідомленню, однак зв'язок із фемінізмом може варіюватися: від його схвалення, навіть декларативного ствердження (феміністична тенденційність), аж до абсолютного заперечення, відкидання чи ігнорування [72, с. 12].

Американська дослідниця Елейн Шовалтер називає й описує чотири провідні моделі жіночого письма: біологічну, лінгвістичну, психоаналітичну й культурну. Кожна з них виводить специфіку жіночого письма зі свого вихідного пункту: відповідно – тіла, мови, психіки і культури. Т. Гундорова, розглянувши провідні концепції «жіночого письма», зауважує: «Властиво, «жіноче» письмо, як стверджує феміністична критика, передає виразну чуттєво-тілесну предметність, різноплановість і сфокусованість сприйняття, ліризм, опозиційність до авторитарних суб'єктно-об'єктних відношень, закріплених синтаксично. Його позначають замовчування дієслів, перевага питань над ствердженням, телеграфічний стиль і окличні фрази, негативізм, відкидання завершеного, структурованого, однозначного, заперечення лінійності, занурення в семіотичну передлінгвістичну еротичну енергію» [30, с. 138].

Н. Зборовська називає такі «...основні параметри жіночого письма»:

- 1) відверта розмова про своє тіло і сексуальність, що постали основою автобіографічного сюжету;
- 2) рефлексії особистого досвіду жінки у контексті досвіду жіночого життя;
- 3) свідоме і несвідоме протистояння жіночого приватного світу світу чоловічому, жіночої творчої особистості – чоловічій творчій особистості;
- 4) сам стиль письма – замість наративної послідовності подій реалізується афективна історія, тобто емоційна послідовність подій тощо» [30, с. 142].

Отже, попри значну поширеність і часту вживаність у західноєвропейському та американському літературознавстві поняття «жіноче письмо», його не слід ототожнювати, на нашу думку, з поняттям «жіноча література»: перше стосується феномена текстуальності, тобто суто словесної тканини літературного твору; друге – художнього твору в цілому, включно з уявним художнім світом, тобто «мікро-» і «макрообразами». Жіноча проза прагне артикулювати в культурі світ жіночої суб'єктивності в

усій повноті. Таким чином, концепція особистості жінки в «жіночій літературі» – це художня інтерпретація письменником жіночої суб'єктивності в образі жінки, чия гендерна ідентичність проблематизується. Така інтерпретація не обов'язково здійснюється з феміністичних позицій, але за спрямованістю, за самою постановкою питання про інший спосіб самопочування жінки порівняно з чоловіком такі твори перебувають у широкому річищі сучасного фемінізму.



**РОЗДІЛ II.**  
**ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ**  
**ФЕМІННОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:**  
**СОЦІАЛЬНІ, КУЛЬТУРНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ**

Ідеї жіночої емансипації в українській літературі як культурно-освітня проблема виникають уже в 40-х роках ХІХ століття, проте лише у його другій половині набувають характеру гострої соціальної та національної проблематики. Провідні письменники, публіцисти, громадські діячі на той час зробили значний внесок у представлення проблем жіноцтва, їх актуалізації та заразом у творення і поживлення жіночого руху в тодішньому соціумі, передусім у формуванні повноцінної жіночої свідомості, оскільки саме усвідомлення жінкою своєї суспільної значимості дало можливість заявити їй про свої права.

Зокрема, на цьому наголошувала Леся Українка, коли писала *«...успехи женщины в науке и искусстве, завоевание ею новых областей труда, женский рабочий вопрос, пересмотр закона о разводе, периодические женские конгрессы...»* [56, с. 41] змусили європейців говорити про жінку у контексті всіх суспільних проблем. Зрештою, саме Леся Українка, даючи оцінку творчості Ольги Кобилянської у своїй праці «Малороссийские писатели в Буковине», звернула увагу на появу в нашій літературі нового типу «жіночого питання». Цю тезу Лесі Українки цілком можна розглядати сьогодні в контексті сучасного літературознавчого феміністичного дискурсу, що аж ніяк не спростовує, на нашу думку, висновок одного з його чільних представників в особі Соломії Павличко, яка стверджувала, що фемінізм – феномен іншої західної цивілізації, а в Україні потужна феміністична традиція зародилася лише в останні десятиліття ХІХ століття [56, с. 42].

Історичні обставини, в яких перебувала тоді українська нація, перетворюють творче надзавдання розвитку цих образів на шляху до освіти, самовдосконалення у ще один засадничий пріоритет емансипації по-українськи, пов'язаний із завданням виховання національно свідомих патріоток. Доречним тут буде наголосити і на особливостях впливу феміністичних ідей на тодішнє українське суспільство, яке, найперше на Галичині, Буковині, вже у другій половині ХІХ століття було досить розвинене і структуроване з огляду на більшу «демократичність» і терпимість до культурницьких запитів нацменшин в Австро-Угорській імперії. На теренах Російської імперії після невеличкої «відлиги» початку 60-х рр. ХІХ століття та вимушеної еміграції Михайла Драгоманова, який, на думку Соломії Павличко, також був частково феміністом, годі було говорити про будь-яке публічне та легальне просування ідей емансипації, проте, це стосувалося саме української жінки, а не жінки загалом [60, с. 29].

У процесі історичного розвитку науки й культури передовий досвід завжди займали постаті чоловіків. При цьому варто зауважити, що суспільна система, створена чоловіками, обмежувала жіночий простір сімейними обов'язками та хатніми клопотами. Можливо, саме ці обставини вплинули на розвиток свідомості жінки. І тому вона більше ніж чоловік заглиблена в себе, у внутрішній світ. Але з кожним роком жінки ставали все сміливішими і вели боротьбу за рівність прав.

В Україні такий рух почав розвиватися наприкінці ХІХ століття, ідеї емансипації першими серед українських діячів підтримували й пропагували саме чоловіки – Іван Франко та Михайло Павлик. У 1883 році було опубліковано статтю І. Франка «Жіноча неволя в руських піснях народних». Це літературознавче дослідження присвячене аналізу жіночої свідомості та жіночій проблематиці. І. Франко вважав, що жінка не повинна бути об'єктом несправедливого гноблення ні з боку батька, що примушує виходити заміж дочку за нелюба, ні з боку чоловіка, який дивиться на дружину як на свою власність [56, с. 32].

А ще раніше, в 1878 році, Михайло Павлик видав своє оповідання «Ребенщукова Тетяна» в місячнику «Громадський друг». Заручившись підтримкою найпопулярніших діячів, жінки починають активний рух. Лідерами його стають: у Західній Україні – Наталя Кобринська, в Наддніпрянщині – Олена Пчілка [56, с. 34]. У 1884 році у Станіславі під безпосереднім керівництвом Наталі Кобринської, яка взяла собі за мету розворушити українське жіноцтво, було засновано Товариство руських жінок. Жіночий простір почав розширюватись завдяки літературі. Саме в цьому виді мистецтва жінки вбачали найефективніше проявлення своїх здібностей [56, с. 35].

Так, у 1887 році з'являється «Перший вінок», засновниками якого стали Наталя Кобринська та Олена Пчілка. Пізніше, в 1893-1896 роках Н. Кобринська видала три книги альманаху «Наша доля» під рубрикою «Жіноча бібліотека» [50, с. 245]. Статтям Н. Кобринської «Про рух жіночий в новіших часах», «Замужня жінка середньої верстви», «Про первісну ціль Товариства руських жінок в Станіславі» у «Першому вінку» належить центральне місце. Вона закликає жінок-авторів до просвітительської роботи по селах, у читальнях, до боротьби за справедливіші соціальні обставини життя жінок різних класів. Зокрема, в памфлеті «Руське жіноцтво в Галичині в наших часах» літераторка пише і про українських селянок, і про українських інтелігенток. Для неї національна солідарність стоїть вище класових відмінностей. Авторка намагається зрозуміти жінок, які бажають «вирватися» з українського патріархального суспільства, тому, перейнявши польські звичаї, стають членами польського суспільства [52, с. 63]. Схожий мотив зображує Ольга Кобилянська у повісті «Царівна».

Олена Пчілка опублікувала свою повість «Товаришки», в якій показала молоде покоління жінок і їхні сміливі кроки дорогою до своєї мети. Але Михайло Драгоманов уважав твір фантазією авторки, а не взятий із життя. Пізніше так само критики будуть відгукуватись на появу новели Ольги Кобилянської «Valse melancolige» [38, с. 45]. І в «Першому вінку», і на

сторінках іншої мистецької періодики утверджуються ще ряд авторів-жінок – Уляна Кравченко, Любов Яновська, Дніпрова Чайка (Людмила Василевська), Грицько Григоренко (Олександра Судинщикова-Косач), Євгенія Ярошинська, Валерія О’Коннор-Вілінська, Катря Гриневичева, Людмила Старицька-Черняхівська, Наталя Романович-Ткаченко, Христя Алчевська, Галина Журба, Надія Кибальчич-Козловська, Тетяна Сулима, Марія Проскурівна, Сидонія Гнідий, Марта Бохенська, Галина Комарівна та ін. [36, с. 21]. Ці жінки переважно походили з інтелігентних родин, мали можливість здобувати самоосвіту. Вони були в основному доньками священиків, учителів, літераторів, дрібних чиновників. Усі вони внесли свою лепту в розвиток української літератури, висвітлюючи нові теми.

Наприкінці XIX століття інтенсивно розвивається народницький рух. І література, яку створювали жінки, не могла не торкатися актуальних проблем. Тому часто у творах тогочасних митців феміністичні мотиви перепліталися з національними, оскільки «тертя між національним питанням і рештою соціально-культурних питань – визначальна риса української історії» [36, с. 34]. Посилена увагу проявляють письменниці до свідомості персонажів, до нюансів їхнього внутрішнього стану. Вони більше цікавляться індивідуальним, а не суспільним досвідом. Із появою широкого кола письменників-жінок, критики починають зважати на особливості жіночого письма. Зокрема, Іван Франко був схильний розпізнавати жіночі почерки. Хоча в манері «жіночої грації» можуть писати й чоловіки, твердив він, проте взагалі «жінки пишуть інакше». Адже і світ вони сприймають по-іншому, і проблематика в цій літературі формується суто жіноча. Для вмотивування фемінного руху потрібно було з’ясувати становище, яке займала жінка у суспільстві, зобразити приниження, що їх доводиться терпіти прекрасній половині людства. Тому з’являються твори з «реалістичними описами соціальних обставин» [31, с. 244]. У них звучать феміністичні мотиви.

Це, зокрема, повісті Любові Яновської «Городянка» (1900) і Євгенії Ярошинської «Перекинщики» (1903). А у «Вандах» Наталі Кобринської

жінки стають сміливішими. Вони, опинившись у безвиході, вдаються до будь-яких засобів, аби вирватись на волю. Жінки борються за свій вибір, хоч це їм не завжди вдається [33, с. 253].

У тогочасному літературному річищі мають місце побутові твори Ганни Барвінок та деяких молодших авторів, зокрема Тетяни Сулими та Марії Проскурівни. Але все-таки надається перевага психологічним, часто вільним «від етнографічних декорацій» оповіданням. У центрі уваги – «маленька людина» зі своїми болями та радощами. Такі автори як Любов Яновська, Євгенія Ярошинська, зображують просту людину, що живе в жахливих умовах, але в певний момент усвідомлює свою гідність і прагне духовного розвитку [32, с. 13].

Широко розробляється тема інтелігенції. Вона посідає значне місце у творчості таких письменниць як Олена Пчілка, Наталка Полтавка, Уляна Кравченко, Дніпрова Чайка, Любов Яновська, Грицько Григоренко, Надія Кибальчич, Христя Алчевська. У рамках цієї теми авторки порушують проблему емансипації жінки. Ще в своїх російських оповіданнях та повістях ці питання порушує Марко Вовчок. На зображенні інтелігентної, «нової жінки» спеціалізуються Наталя Кобринська, Ольга Кобилянська та Леся Українка. Стосунки між чоловіками та жінками, жіноча дружба, розвиток жінки – ці та інші проблеми цікавлять письменниць [33, с. 47].

На рубежі культурних епох жінки як духовний авангард переосмислюють основні загальнолюдські цінності і захоплюються пошуком нових.

Леся Українка по-своєму трактує жіночу свободу. Для неї це не лише рівні права чоловіків і жінок, за які боролися феміністки старшого покоління, для неї важливіша внутрішня свобода кожної людини. Кассандрина прозорливість вела її дорогами творчості. Вона відбулась як особистість – змогла самовиразитись, згоряючи у творчості. Але саме творчість наповнювала її духовною силою. Могутній дух цієї жінки постійно перемагав знесилене тіло. Створений нею образ Мавки – образ повної свободи –

недосяжна мрія людини. Адже людина не може позбавитися власного тіла, яким би воно тягарем не лягало на душу. Героїні Лесі Українки постійно перебувають у пошуку. Вони пізнають себе як індивідуальності, пізнають сутність свого існування в його зв'язку з Верховною сутністю, пізнають себе як представників свого народу. І хоча їхня свідомість відображає загальнолюдські цінності, хоча вони живуть у різних країнах і в різних історичних епохах, вони є виразниками свідомості українського етносу. Троянка Кассандра, єврейка Міріам чи іспанка Долорес – усі вони близькі і зрозумілі, бо уміють, як і героїні Марка Вовчка, пристрасно кохати.. Вони намагаються, не втративши цього почуття, здобути Любов – як абсолютну істину буття. Ця особливість говорить про поміркований фемінізм Лесі Українки. Адже вона не відкидає повністю старої традиції. Її героїні борються за жіноче щастя, хоча воно й недосяжне для них, як і для самої авторки. Доля її героїнь закінчується трагічно. Але трагізм в її творчості не є песимістичною тенденцією, адже її герої цілеспрямовані та вольові. Через вольову динаміку особистості у творах «катарсис Лесиних концептуальних героїв – духовно просвітлений, а не фатально-трагічний» [40, с. 35]. «Війни статей» як такої у творчості Лесі Українки немає. Її героїні не борються «проти», а борються «за». «Нова жінка» прагне від коханого чоловіка отримати такі почуття, які дали б можливість дорівнятись одне до одного душею.

Закономірно, що зі своїм оригінальним талантом, надзвичайним інтуїтивним чуттям письменниця О. Кобилянська стала також провісницею та виразником українського модернізму. Ця інтелігентна, духовно аристократична особистість за своєю суттю була «новою жінкою», з передовими поглядами, що зокрема стосувалися розвитку людини. Увібравши в себе свіжі віяння європейського (найбільше німецького) стилю письма, О. Кобилянська створює власний, осяяний українською ментальністю, літературний простір, в якому вільно і природно формується нова жіноча свідомість [28, с. 111].

Із кожним створеним образом усе більше розкривається картина внутрішнього світу письменниці. Адже творчість для неї є засобом самовираження. Вона ладна пожертвувати жіночим щастям задля духовного розвитку. «Нова жінка» О. Кобилянської вміє боротися за власну свободу, за право розвиватися вповні, але при потребі вона готова до самопожертви. Ставши «царівною», героїня здатна відмовитися від цього «статусу». Адже вона Людина. Людина, яку створив Господь за образом і подобою Своєю. Головне в творчості Ольги Кобилянської – неоромантична ідея життя людини за велінням власної душі, за своїми переконаннями і поглядами [8, с. 15]. Це можна сприйняти як ідеалізування життя. Однак для письменниці то є найвиразнішою прикметою мистецтва. Її героїні (чи то люди мистецтва, чи простої праці) є за своєю суттю аристократами духу. Письменниця, створюючи образи найвищого ґатунку, мріє бачити їх втіленими в жінках своєї нації, в своєму оточенні [25, с. 6].

Отже, жіночий рух у другій половині XIX – початку XX століття пройшов складний шлях становлення і залежав від соціальних, культурних, психологічних та гендерних чинників. Його здобутками стали створення системи освіти, відвоювання громадських та політичних прав, широка благодійницька та соціальна праця. Гуманістичний характер діяльності жіноцтва сприяв підняттю культурного рівня.

Українська феміністична ідея кінця XIX – початку XX століття формувалась на національній основі, характеризувалась піднесенням духовності та суспільної активності жіноцтва.

Поява в контексті української літератури зламу віків фемінного та феміністичного аспектів сприяла модернізації української культури, а в національну літературу проникали такі форми і структури європейського творчого досвіду, як інтелектуальна, індивідуальна і культурна рефлексія, міфологічні форми неофольклоризму, символізм та елементи психологізму.

### РОЗДІЛ III. ПСИХОЛОГІЗМ ЯК ХУДОЖНЯ ДОМІНАНТА ФЕМІННОЇ ПРОЗИ МЕЖІ СТОЛІТЬ

Психологізм – це заглибленість у творі в душу персонажів, їх психологію. У психологічному творі увага автора переноситься із зовнішнього (подієвого) сюжету на внутрішній (психологічний), він відслідковує всі порухи душі своїх героїв, намагається розкрити їх роздуми й мотивацію вчинків, показати нелегкий шлях внутрішніх колізій. Психологізм почав входити в літературу в добу реалізму з його аналітичністю, а в час модернізму він набув популярності [50, с. 41].

У літературознавчій енциклопедії зазначено: «психологізм ( грец. *psyche*: душа і лат. *logos*: слово, вчення) – передавання художніми засобами внутрішнього світу персонажа, його думок, переживань, зумовлених зовнішніми і внутрішніми чинниками. Для кінця XIX – початку XX століття характерний так званий «чистий психологізм», зображення душі людини у кризовій ситуації. У прозових творах психіку людини осмислювали і зсередини, і ззовні, часто використовуючи внутрішній монолог; здійснювали психологічний аналіз при нарації від третьої особи, самоаналіз при оповіді від першої особи; застосовували невласне пряму внутрішню мову. Часто психологізм передавався через потік свідомості, в якому фіксувалися моменти душевного переживання, переважання емоцій [54, с. 292].

Сучасне українське літературознавство також звертає неабияку увагу на прояви психологізму в українській літературі. Це стосується як спорадичних звертань українських дослідників до аналізу виявів психологізму в художніх творах українських письменників, так і спеціальних досліджень, присвячених аналізу психологізму творчості окремого письменника, літературного угруповання, групи письменників, чий творчий доробок об'єднаний подібною тематикою, стилістикою чи,



загальніше, пафосом, переосмисленню літератури певної доби із залученням психологічного інструментарію тощо [56, с. 139].

Цей напрямок сучасного літературознавства розвивається досить успішно і продуктивно. Щодо теорії літератури, то українські дослідники психологізму, на жаль, часто змушені послуговуватися розробками, які, хоч є вагомими науковими здобутками, але іноді не витримують випробовування часом. Серед сучасних науковців постійно порушується питання про необхідність появи ґрунтовних українських теоретичних джерел у галузі літературного психологізму. Але, на жаль, сьогодні залишається лише сподіватися на швидку появу сильної теоретичної вітчизняної психологічної бази [56, с. 246].

Перш ніж перейти до безпосередньої систематизації основних чинників психологізму, з'ясуємо, чим відрізняються форми, прийоми, засоби втілення психологізму. Кожна із розглянутих форм послуговується своїм «набором» прийомів і засобів. Так, пряма форма може реалізуватися за допомогою таких прийомів: внутрішній монолог, внутрішній діалог, психологічне авторське зображення, сни, марення, сповідь; «потік свідомості» тощо [50, с. 7]. Щодо монологів та діалогів, то ці прийоми втілення психологізму можуть використовуватися у будь-якій формі в залежності від міри заглиблення у внутрішній світ [54, с. 123].

Психологічний пейзаж є доволі поширеним психологічним засобом у прозі українських письменників-реалістів. Портрет героя – одна з основних категорій художнього твору, важливість якої спричинена антропоцентризмом мистецького феномену літератури. Особливого значення набуває портрет у художній прозі, де він демонструє максимальне семантичне наповнення й естетичну функціональність, фактично становлячи художню підсистему, специфіка якої зумовлена індивідуальним стилем письменника й естетичним завданням [62, с. 296].

Реалізація певного структурно-семантичного різновиду портрета, домінування принципів, технік і прийомів портретування детерміновані

ідейно-творчим задумом митця. У принципах системної організації портрета виявляється індивідуальний почерк митця, його світогляд, авторська оцінка дійсності. Портрет як мовне втілення художнього образу нерозривно пов'язаний із усією системою художнього мислення письменника і в більш загальному сенсі – з концептуальними принципами літературного напрямку. Сукупність засобів, що будують портретний опис, не лише втілює семантику образу героя – вивчення принципів моделювання портрета дозволяє з'ясувати авторські інтенції і дослідити стильову манеру, а також ідейно-філософські й естетичні засади певного літературного напрямку. Саме тому аналіз мовних засобів зображення персонажа є важливим завданням літературознавства. Комплексне дослідження категорії портрета сприяє систематизації літературного матеріалу, дозволяє більш чітко окреслити критерії вивчення тенденцій розвитку художньої прози [2, с. 97].

Літературна еволюція, трансформації і зміна творчих методів відображаються у способах зображення людини. Портрет у прозовому творі постає як складний феномен, у ньому спресовані і одночасно співіснують різні художні системи від доби становлення українського письменства до художніх відкриттів новітньої літератури. Вивчення літературного процесу в аспекті видозмін принципів портретування дає змогу не тільки схарактеризувати рецепцію особистості в межах художнього напрямку, а й простежити специфіку втілення різноманітних ідейних засад в системі образів художніх творів. Усе це зумовлює важливість дослідження портрета як однієї з найбільш семантично наповнених складових художньої структури прозового твору, що дозволяє більш глибоко проаналізувати особливості творчої манери письменника, з'ясувати його місце в літературному процесі, визначити засадничі риси художніх напрямів, системно осмислити літературний процес і, зрештою, виявити загальний вектор розвитку зображення людини [2, с. 98].

Українська проза XIX – початку XX століть демонструє широку парадигму підходів до зображення людини. Портрети героїв у прозі

письменників цього періоду (навіть таких, що творили синхронно) вражають розмаїтістю художніх рішень. Аналіз портрета дозволяє робити висновки про превалювання у творчості конкретного автора ознак поетики та стилю певного літературного напрямку, тобто сприяє визначенню домінантного творчого методу [38, с. 170].

Кожен літературний напрям формує власні принципи портретування, переосмислюючи попередні художні надбання і відкриваючи нові можливості у цій сфері. Таким чином, можна простежити спадкоємність традицій портретування.

Постійний діалог традицій і новаторства є запорукою розвитку літературного процесу. Світоглядно-творчі шукання часу, зміни ідейно-філософської бази, об'єктивна соціальна дійсність зумовлюють трансформацію засадничих принципів зображення людини. Естетичні зміни викликають появу нових засобів і прийомів портретування [2, с. 99].

Від вузько-зображальних принципів моделювання категорія портрета еволюціонує до універсального творчого прийому, який залучає художні елементи різного рівня, підпорядковуючи їх головному завданню – показу людини як складного феномену. Так, у літературі модернізму межі власне портрета розмиваються, ускладнюється його виокремлення з цілісного текстового масиву. Відбувається поступове інкорпорування портретом предметно-матеріального світу, репрезентованого у художньому творі.

Комплексне вивчення портрета в українській прозі доби її розквіту передбачає дослідження в аспекті диференціації й інтеграції, оскільки тільки такий підхід надає можливість простежити типологічні риси, що дають підстави для широких узагальнень, а, отже, увиразнюють і конкретизують науковий погляд на літературний процес [29, с. 253].

Спільною змістовою ознакою портретів в українській прозі є гуманізм і зосередженість на душевному світі персонажа, сфері почуттів, емоцій та переживань. Характер психологізму української прози зумовлений ментальними особливостями, передусім емоційною вдачею. Світоглядними

ознаками української ментальності завжди були духовність, чутливість, емпатія, перевага емоційного над раціональним. Художнє моделювання буття і суспільства відображало цю «філософію серця», саме тому провідним принципом портретування в українській літературі є підкреслений психологізм [2, с. 101].

Аналіз структури і семантики портрета в творчості письменників ХІХ – початку ХХ століть крізь призму традицій унаочнює наскрізну тенденцію психологізації. Традиційно аналіз портрета здійснювався в межах досліджень поетики конкретних митців, що, попри усю безперечну цінність таких спостережень, не давало можливості повного його осягнення, вивчення тенденцій генези, виявлення специфіки портретування у представників різних художніх напрямів, на різних етапах розвитку літературного процесу.

Розмежування понять портретного опису і характеристики дозволяє більш чітко простежити, які елементи художнього твору змальовують зовнішній вигляд, а які – внутрішній світ героя. Якщо в літературі ХІХ століття превалював опис, то художня проза кінця ХІХ – початку ХХ століть надає перевагу характеристиці з інкорпорованими елементами зображення зовнішності. Презентація персонажа в тексті має різні ступені об'єктивації, а портрет, відповідно, може реципіюватися з різних точок зору. Вибір форми зумовлюється літературними традиціями доби, домінантним творчим методом, індивідуально-авторськими стильовими особливостями, а також жанровою специфікою твору [29, с. 254].

Портретування визначається як процес моделювання автором зображення персонажа. Воно ґрунтується на принципах, що відрізняються залежно від традицій у різних національних літературах і естетичних та світоглядних засад художніх напрямів. Такими принципами є ідеалізація, психологізм, натуралістичність [29, с. 256].

Портретування передбачає певну сукупність прийомів і художніх засобів, співвідносних з різними рівнями мовної презентації тексту: тропів, стилістичних фігур, промовистих імен, засобів фонетичної та синтаксичної

виразності, можливостей словотвору тощо. Кожен літературний напрям і конкретний митець репрезентує відносно сталу систему засобів творення портрета, прийомів, термінологічно означувану як модель портретування.

Модель є стереотипним усталеним зразком, характерним для художньої практики, якому віддають пріоритет конкретний автор або представники певного літературного напрямку. Історико-літературний аналіз дозволяє простежити еволюцію цих творчих моделей і окреслити її загальну спрямованість – від досить чіткої художньої регламентації до формальної довільності, розширення і модифікації змістових та естетичних функцій портрета. Якщо доба романтизму представляла відносно незмінну модель портретування (вік і статура героя, вираз очей і обличчя тощо), то післяромантична література виявляла дедалі більшу довільність в моделюванні зовнішності персонажа, зумовлену індивідуально-авторськими інтенціями.

Семантика образу героя, що виражається передусім через портрет, як і будь-яке семантичне явище, має компонентний склад. Портрет у художньому творі є сукупністю великої кількості структурно-семантичних складових. До них належать не лише відомості про зовнішній вигляд і поведінку героя, а й інші різновиди характеристики: колористичну; характеристику за допомогою пахощів, пов'язану з натуралістичною тенденцією; введення паралельних образів, сутність якого полягає у залученні різноманітних концептів (натурфактів чи артефактів), що допомагають створити семантичну домінанту образу героя. Велику літературну традицію має прийом промовистих імен, тобто ономастична характеристика.

Однією з магістральних ліній розвитку портрета як універсальної образної характеристики героя є розширення кола елементів, що формують цю художню підсистему. Образ героя дедалі частіше вбирає в себе найближче матеріальне оточення. Така тенденція портретування окреслюється, починаючи з другої половини XIX століття. Портрет мислиться не як сукупність зовнішніх ознак, а як складна естетична система,

що поруч з традиційним зображенням людини вбирає елементи пейзажу, змалювання інтер'єру тощо. В процесі розвитку літератури відбувається докорінна зміна принципів обсервації дійсності, а відтак і моделювання портрета: замість живописного принципу утверджується кінематографічний. Одночасно послаблюється панівна настанова на візуалізацію, все більшого значення набувають аудіальні, тактильні образи тощо [10, с. 102].

Зміни, що відбулися в літературі наприкінці XIX – у першій половині XX століття, істотно торкнулися шляхів зображення людини. Відчутною стає тенденція до синтетизму, використання методів та засобів, що традиційно належали іншим родам літератури: ліричною за своєю суттю є посилена увага до внутрішнього світу героя, своєрідна трансформація фігур паралелізму в моделюванні паралельних образів як домінуючий засіб зображення; вплив драми проявився в тенденції посилення ролі мовленнєвої характеристики.

Портрети відрізняються за обсягом і структурою, а також за способом локалізації в тексті. Важливим критерієм виокремлення структурних типів портрета є спосіб організації його компонентів. Вони можуть бути локалізовані і пов'язані між собою у два способи. Концентрований портрет розміщений в одному текстовому фрагменті. Його компоненти є рівноправними і організовані за принципом лінійної послідовності, перебувають у сурядному зв'язку. Деконцентрований портрет, як правило, структурується через смислові поля, його елементи вичленовуються в різних фрагментах тексту, часто досить віддалених один від одного. Компоненти деконцентрованого портрета не є рівноправними, їх поєднує підрядний зв'язок. У полі виділяється ядро, сформоване повторюваними одиницями, і периферія, яка містить елементи, що постають у тексті один раз. Головна функція портрета подібної структури – виділення семантичної доміючої образи [8, с. 34].

Структурно-семантичні особливості портрета пов'язані з жанром твору та ідейними і стильовими константами художнього напрямку. Діахронічний

аналіз портретування дозволяє виявити тенденції поступового переходу від концентрованого до деконцентрованого, від статичного до динамічного портрета, відмови від опису на користь характерної деталі, значної психологізації портрета [8, с. 39].

У літературі романтизму панівним принципом зображення є ідеалізація: портретні характеристики героя детерміновані його функцією у творі і часто становлять художню реалізацію усталених, освячених традицією кліше.

Реалізм запропонував нову концепцію людини. Портрет героя моделюється в силовому полі взаємодії двох протилежних тенденцій – типізації й індивідуалізації. Винятковості романтичного героя реалізм протиставляє детермінованість психології і вчинків людини особливостями соціуму, в якому вона існує. Разом з тим герой є особистістю, наділеною власним неповторним світосприйняттям, комплексом індивідуальних психофізичних ознак. Людина починає сприйматися як конкретний індивідуум у складному суспільному контексті. Єдиним обмеженням у літературі реалізму виступає погляд на людину як продукт середовища, що і зумовлює типовість, детермінацію характерів їх соціальною приналежністю. Іноді це обмеження стає доволі жорстким. Доктрина народництва, що полягала в абсолютизації ідеї служіння народу, спричиняє певну тенденційність зображення, наприклад, у творах Б. Грінченка та Олени Пчілки індивідуальні характеристики персонажів суворо зумовлені їх соціальним станом і ставленням до народницького руху [19, с. 33].

У літературі модерної доби соціальна детермінованість особистості слабшає, типовість розглядається як перешкода, що має бути подолана шляхом введення у портрет деталей, які підкреслюють індивідуальність, допомагають передати складність суб'єктивного авторського ставлення до персонажа. Модернізм частково повертається до романтичної концепції людини – особистості, що виділяється з юрби, не схожа на інших. Об'єктом зображення стає рефлексія героя, нюанси його внутрішнього життя [19, с. 34].

Письменники часто у своїх творах звертаються до ще одного виразника психологізму – пейзажу. Він допомагає авторові розповісти про місце і час зображуваних подій, є одним зі змістовних елементів літературного твору, що виконують багато функцій в залежності від стилю автора, літературного напрямку (течії), з якими він пов'язаний, методу письменника, а також від роду і жанру твору.

Наприклад, романтичний пейзаж має свої особливості: служить одним із засобів створення незвичайного, іноді фантастичного світу, протиставленого реальної дійсності, причому велика кількість фарб робить краєвид ще й емоційним (звідси винятковість його деталей і образів, часто вигаданих художником). Такий пейзаж зазвичай відповідає натурі романтичного героя – мрійливого або неспокійного, того, що бореться. Він відображає одну з центральних тем романтизму – розлад між мрією і самим життям, символізує душевні потрясіння, відтінює настрої персонажів.

Пейзаж може створювати емоційний фон, на якому розгортаються дії. Він може виступати як одна з умов, що визначають життя і побут людини, тобто як місце прикладання людиною його праці. І в цьому сенсі природа і людина виявляються нероздільними, сприймаються як єдине ціле. Невипадково М. Пришвін підкреслював, що людина – частина природи, що вона змушена підкорюватися її законам, саме в ній вона знаходить радість, зміст і мету існування, тут розкриваються її духовні та фізичні можливості.

Пейзаж, як частина природи, може підкреслювати певний душевний стан героя, відтінювати ту чи іншу особливість його характеру за допомогою відтворення співзвучних або контрастних картин природи. За допомогою пейзажу висловлюють свою точку зору на події, а також своє ставлення до природи, героїв твору. З пейзажними описами у автора перш за все нерозривно пов'язані мотиви життя і смерті, зміни поколінь, неволі і свободи.

Яскравим вираженням внутрішнього стану персонажів є художня деталь. У літературознавчій науці існують різні визначення цього поняття. Деталь художня (від франц. detail – подробиця, дрібниця) – виразна



подробиця у творі, що має значне змістовне та ідейно-емоційне навантаження. Передусім за її допомогою письменник підкреслює характерну ознаку змальованих ним картин, предметів або характерів героїв (інтер'єр, портрет, пейзаж тощо), що вирізняє їх з-поміж інших і надає можливість зрозуміти їх значення у загальному контексті твору. Деталь може уточнювати або розкривати задум автора, виступати втіленням ідеї або лейтмотиву твору. У сучасній літературі значно зросла увага до використання художніх деталей, і розглядається цей засіб як неодмінна умова письменницької майстерності. Деталі можуть повторюватись, мати наскрізний характер або бути одномоментними. Маючи символічну природу, вони не є несподіваними в контексті твору [9, с. 56].

Трактування деталі як одного із засобів образотворчого мистецтва ґрунтовно описується в Г. Поспелова в «Теорії літератури» і визначається як «частина, частка, подробиця», що виконує важливі функції у літературному творі [9, с. 57]. У літературознавчій енциклопедії художня деталь трактується як різновид художнього образу; яскрава подробиця, частина цілого твору, що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомим, змістовнішим. Є. Добін вказує на сенс і силу деталі, при цьому зазначає, що «в нескінченно мале вміщено велике». Він зосереджує увагу на тому, що деталь є мініатюрною моделлю мистецтва Художня деталь – образотворча і виразна подробиця, яка несе певне емоційне та змістовне навантаження; один із засобів створення автором портретів, характерів, картин природи, предметів інтер'єру тощо. Літературознавці, визначаючи різні чинники деталі, сходяться на думці щодо її важливості в художньому тексті. Різні погляди на призначення художньої деталі в тексті зумовлюють різні її класифікації. У «Короткому словнику літературознавчих термінів» зустрічаємо таку класифікацію: деталь-портрет, предметна деталь, деталь-вчинок, деталь-образ, деталь-питання. У дисертаційному дослідженні З. Гузар наголошує на тому, що «деталь може бути рельєфною, пластичною,

картинною або «необразною» [9, с. 58]. М. Березняк у окремий тип виділяє імплікуючу деталь, вказуючи на те, що «призначення цієї деталі – одночасна активізація більш ніж одного значення» [14, с. 35]. Різні типи деталей виконують у художньому творі різні функції: констатуюча деталь повідомляє об'єкту чуттєву відчутність; характеризуюча деталь повно і багатогранно характеризує об'єкт зображення; предметна або образотворча деталь представляє читачеві персонаж, предмет, пейзаж тощо. Визначити їхню художню природу функціонування та структурного утворення в національній прозі – завдання далеко не просте. У багатьох випадках деталь є способом виявлення художнього мислення письменника, його здатністю вибрати з величезної кількості речей, означень, понять ті, що у сконцентрованому вигляді зуміють передати авторську ідею, а відтак і національну своєрідність побудовану на специфічній колоритності. Вона може бути прогнозованою обов'язковістю або інтуїтивним імпульсом, навколо якого вибудовується увесь твір. Як особливий прояв творчості автора художня деталь набирає форму глибокого символу або непомітного штриха і реалізується через речеві, портретні, інтер'єрні, пейзажні деталі. Вона може надавати особливого забарвлення мовленню персонажа, буває як наскрізною (повторюваною) у творі, так і одномоментною, та щоразу вона містить прихований зміст, підтекст, може викликати широкий спектр асоціацій, здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо. На думку Є. Добіна, деталь має малопомітне, чи зовсім непомітне, а часом потужне прагнення зімкнутись з ключовим задумом твору: характерами, конфліктами, долями, – і цим надати тексту бажану рельєфність, завершеність та виразність. Зосереджуючи увагу на художній деталі, науковець застерігає про її схожість з подробицями і вказує на їхню спільну та відмінну характеристики. Зауважимо, що деталь сприяє створенню організаційної структури тексту, в якій читач отримує змогу «домалювати», «достворити» цілісність, спираючись на пропоновану

автором частковість, інакше кажучи, деталь є тим конденсатором авторської ідеї, що дозволяє у звичайному побачити символічне, в характерному – іманентне [46, с. 39].

Отже, для естетики кінця XIX – початку XX століття характерна така авторська позиція в художньому творі, що передусім обмежується чуттєвою формою. Автор знає тільки те, що може бути відоме певному персонажеві, безпосередньо ознайомлений з переживаннями тільки цього персонажа, автор не може знайти переконливого та стійкого спертя поза героєм. Для естетики О. Кобилянської характерною, своєрідною формою осмислення дійсності є глибоко психологічний процес самопостереження і самопізнання, що відображається в її новелах за допомогою різних прийомів і методів, зокрема і внутрішнього мовлення. Воно має специфічне вираження в художньому тексті, яке представлене кількома типами. Перший тип внутрішнього мовлення характеризується тим, що автор відсутній як розповідач, на першому місці – герой. Сюди належить явища так званого класичного невласне прямого мовлення. Традиційним прийомом подання внутрішнього мовлення героя, відомим ще з XVIII століття, є внутрішній монолог – значний уривок тексту, що становить ланцюг роздумів героя та «розвивається за асоціативними законами, залучаючи в монолог все нові тематичні вузли».

### **3.1 ХУДОЖНІ ФОРМИ, ПРИЙОМИ ТА ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ ПСИХОЛОГІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ**

Однією із основних форм психологізму в творчості Ольги Кобилянської є портретна характеристика. Письменниця створила новий тип героїні – мислячої, самодостатньої жінки. Глибина жіночих образів, які виписано на сторінках її оповідань і повістей, зумовлена передусім гендерною приналежністю цих творів – авторка сама належала до генерації емансипованих, високо розвинених в інтелектуальному і духовному плані жінок. Новаторським за своєю суттю є й тип жінки-митця, для якої живопис, музика, література стають сенсом життя. О. Кобилянська перша

задекларувала справжню рівність, надала жінці право бути не музою, не об'єктом мистецтва, а творцем.

Саме такою є Наталка Верковичівна із повісті «Царівна». Вона сильніша духом від Ольги Ляуфлер (повість «Людина»). Тяжким було її життя в сім'ї свого дядька. Зневага дядини, яка пострікала її кожним шматком хліба, насмішки сестер – все було спрямовано на приниження людської гідності гордої, розумної дівчини. Та не зломило її таке ставлення родичів, не піддалась вона незгодам життя. Розумна і вольова, Наталка довела всім, що жінка може, залишаючись ніжною і чарівною, бути особистістю, викликати до себе повагу, бути корисною для суспільства, приносити радість людям своєю громадською діяльністю. Наталка Верковичівна здійснила свою завітну мрію – стала письменницею, царівною своєї долі. І це була найкраща відповідь отим всім її опонентам, що намагалися переконати світ у неспроможності жінки мати власну думку, право на особисте життя, вчитися, кохати за покликом серця.

Твір демонструє своєрідні прийоми зображення, чому сприяє його наративна організація (оповідь ведеться від першої особи), стилізація під щоденні нотатки героїні. Портрет Наталки далекий від реалістичної об'єктивності, він обсервується з різних точок зору, що співвідносяться з саморефлексіями героїні і сприйняттям оточення.

О. Кобилянська описує очі Наталки і тим підтверджує, що вона має прозору душу, адже нечисте сумління ніколи не дивиться людям у вічі: *«Я плакала по тихих ночах, що бог дав мені такі великі очі... а одного разу, коли з дому порозходилися всі і я лише сама одна лишилася, забігла нишком до салону, де висіло велике дзеркало, і глипнула в його... Двоє великих синяво-сірих... ні, зелених очей вп'ялилося сполохано в мене... і аж тепер я пересвідчилася, що вони всі що до одного говорили правду»* [44, с. 54].

У творі яскраво проявляється притаманний усій творчій спадщині письменниці зв'язок із романтичною традицією. Романтизм з його концепцією героя, що протиставляється обивательському середовищу,

суголосний життєвому шляху самої письменниці, яка намагалася перебороти соціальні стереотипи, довести, що жінка має право на самостійний шлях.

Канонам романтизму відповідають портрети героїв новели «Природа», сюжетну лінію якої становлять зустріч міської панночки й гуцульського легеня на тлі пишної карпатської природи.

Письменниця через заглиблення у психіку молодих людей показує відмінності між ними: дівчина обтяжена умовностями виховання, а хлопець «справжній і чистий», його душа нічим не спотворена серед дикої карпатської природи.

Аналізуючи творчість О. Кобилянської, Л. Білецький визначив три основні складові: ліризм, психологізм та почуття природи. Ліризм проявляється у глибокій внутрішній настроєвості, переплетеній смутком, тугою за чимось високим, за ідеалом краси й пориваючим устремлінням до внутрішньої свободи людини. Психологічно точний аналіз дозволяє розкрити виняткову, витончену особистість, душа якої має різні звернення до природи, дозволило авторці розкрити таємні та глибинні порухи душі.

Збагнути природу двох молодих людей допомагають портретні характеристики.

Перша частина новели «Природа» розпочинається із портрету героїні, друга частина – з портрету героя. Портрети в новелі не деталізовані, зовнішність героїні авторка узагальнює: *«Хоч русинка від голови до ніг, було в неї рудава волосся, що у русинів рідкість, та в чертах бачилась порода, а майже меланхолійний сум, що вибитий на всім, що нагадує оцей нещасний народ. Її очі, великі, трохи нерухомі і вогкі, були сумні і тоді, коли уста всміхалися»* [44, с. 67]. Так портрет героїні – це лише колір волосся та очі. Характер, вдачу героїні подано, як і властиво новелі, не стільки описово, як через дії та вчинки. У новелі важливу роль відіграє такий засіб, як новелістична синекдоха (за частиною пізнається ціле), яка ґрунтується на всебічному художньому знанні предмета дослідження і вмінні зводити ланцюг частин зображення до єдиного фокуса, щоб кожен епізод і кожна

подробиця служили цілому, розкриваючи ідейно-тематичний задум: так, опис життя героїні містить такі риси: не знала життя – багато читала – любила природу – «снувалась по горах», фантазувала – любила силу – намагалась приборкати гірського коня.

Його портретна характеристика теж є яскравою: *«Високий, гибкий і кріпко збудований, як усі його одноплемінники, мав він лице чудно гарне. Воно було мрачно задумане, навколо уст ніжне і в верхній частині слов'янське, то є трохи широкі, та се красі не вадило. Його чорне волосся було, як є звичай, підстрижене до брів і закривало чоло. Його одяг підносив красоту його тіла. Червоні холошні й біла як сніг сорочка з вишиваним ковніром і рукавами, з-під котрих видко було кріпкі, жилуваті рамена. Груді, шия й руки були окрашені срібними й мосяжними ланцюгами та хрестиками, а широкий пестрий ремінь обвішаний наперсточками, монетами; за ним була застромлена люлька й деяке оружжя»* [44, с. 73].

Портрет героя більш детальний, ніж у героїні за рахунок опису гуцульського одягу. Епізод, який знайомить читача з юнаком, постає як новела в новелі: «Три дні тому все сталося, а й відтоді він одурів».

Вставна новела-розповідь, яку веде оповідач, але немов вустами учасника події – юнака. А оскільки розповідає він подію неначе сам до себе, розповідь нагадує потік свідомості, що теж є характерним для психологічної манери письма [44, с. 12].

У новелі «Valse melancolique» виявляється ще одна характерна ознака, що пов'язує творчість О. Кобилянської з романтичною традицією, – музична стихія. Музикант для романтиків був вищою істотою, медіатором між двома світами. Головна героїня повісті, Софія Дорошенко, є не просто виконавцем, вона композитор, митець. Її портрет вирізняється значним обсягом і деталізованістю серед портретних описів інших героїнь. Софія – творчо обдарована особистість, лірична й емоційна. Такі деталі, як подерті рукавички або затикання найменших щілин у вікні розкривають у ній нервову, вразливу, чутливу до світу, замкнену особистість.

О. Кобилянська засобами портретної характеристики відкриває перед читачем таку постать Софії: *«Її зараз можна пізнати. Вона держиться просто... гарна і має смутні очі. Але по фризурі можна її вже певно пізнати. Чешеться цілком antiq-e і обвиває голову два рази вузькою чорною оксамиткою, мов діадемою. Взагалі вона з профілю цілком type antiq-e. У неї чоло й ніс творять одну лінію...»* [44, с. 89].

Перше враження, яке справила Софія Дорошенко на Мартуху предано теж за допомогою портретного опису: *«Сиділа нерухомо й прислухувалася уважно теорії музики. Я не могла бачити вповні її лице. Бачила лише темне, лагідно лискуче густе волосся, уложене обережно в грубий вузол, і два рази оксамиткою обвиту голову, і потрохи лице з профілю. Профіль був у неї справді чисто класичний. Чоло й ніс творили одну м'яку лінію... Спадисті її рамена надавали їй ціху якоїсь панськості, певності...»* [44, с. 90].

О. Кобилянська за допомогою опису зовнішнього вигляду Софії яскраво відтворює її внутрішній стан: *«А артистка стояла під коминком, висока, горда, холодна, роздразнена до крайності, і її великі, розгорілі з внутрішнього болю очі спочивали жадібно на змарнілім лиці дівчини. Ні, не спочивали, шукали лиховісне чогось, щоб знищити вже в другій хвилі відкрите і відчуте полегшу за свій біль, що впився в неї...»* [44, с. 94].

Душевні настрої Софії, які відбивалися на її поведінці та вчинках, здавалися дівчатам дивакуватими: *«Вона здвигнула плечима і неначе повела мене поглядом на два гудзики пальта чужої, що держалися слабше сукна від інших, і на її рукавички, що були порозпорювані чи погризені, а радше – кінці її пальців, які дівчина саме в тій хвилі підвела до уст, почавши їх нервово гризти... Чинила се несвідомо, і була се в неї, очевидно, якась привичка»* [44, с. 97].

О. Кобилянська створює цілісний портретний образ Софії Дорошенко, надаючи реплікам Ганни та Марти важливого значення, адже саме за допомогою них можна зрозуміти характер артистки: *«З замилувань Софії бачу натуру тонкого стилю, дбалу про красу й штуку в повнім розумінні. А з*

*другої сторони – вона для мене загадка. Байдужна на все, мов дерево. Наприклад, прошу, що то за тип? Вважаєш, яке в неї білля? Гарне і тонке, мов у графині, а її постіль іще краща. Спить, мов царівна. Коли вмивається, не забуде ніколи насипати кілька крапель найтоншої парфуми до води, але зате її верхня одіж... просто – «товпа»! Цікава я, як довго будуть іще гудзики теліпатися коло її пальта, коли пришиє кусник відорваного від сукні шнура, що наборзі пришилила шпилькою, і коли позашиває свої рукавички!» [44, с. 104].*

Проте, якою б дивною не здавалася поведінка Софії Дорошенко, всі розуміли, що: *«Була дуже мила в обходженні, легка, ледве помітна собою, але мовчлива і дуже поважна. Усміх на її устах, що появлявся лиш рідко, був немов навіки затемнений смутком»* [44, с. 112].

Мистецтво стає засобом саморозкриття, віддушиною для духовних сил героїні, яка зазнала приниження у житті. Гармонійне поєднання портретної характеристики Софії Дорошенко з узагальненим образом мистецтва розкриває нам цілісний образ артистки, її внутрішній світ і переживання.

Портретна характеристика Марти не надається, а опис Ганни дуже стислий і вказує лише на зовнішню привабливість. Софія Дорошенко – перша і єдина в українській літературі жінка, що складає класичну музику, до О. Кобилянської герой-музикант априорі був чоловічої статі.

Принципи та техніки портретування у творах письменниці відображають природу українського модернізму, в якому синтезувалися ознаки різних художніх напрямів: неоромантизму, реалізму, символізму, натуралізму і експресіонізму, хоча, безумовно, панівним у її творчості є неоромантичний струмінь.

Портрет героя в художньому прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як єдності фізичного, соціального і психологічного. Домінантна роль цієї категорії в художньому творі зумовлюється антропоцентричним характером літератури як мистецького феномену [55, с. 108]. Портрет формується переважно



візуальними засобами, проте його не слід звужувати лише до зображення зовнішнього вигляду персонажа, такий спрощений підхід є непродуктивним, оскільки залишає поза увагою безліч текстових компонентів, що містять пряму чи опосередковану характеристику героя, створюють його образ в уяві реципієнта. Портрет персонажа є результатом взаємодії різних композиційних прийомів, жанрово-стильових домінант, мовних засобів у площині прозового твору.

Літературна еволюція в аспекті портретування засвідчує тенденцію інтерференції методів зображення, характерних для різних родів літератури. Портрет у художньому прозовому творі, особливо з кінця XIX століття, зазнає впливу зображальних принципів лірики і драми. Виразним впливом лірики зумовлюється метафоризація портрета і продуктивність емоційно-психологічної характеристики. Залучення методів зображення, властивих драмі, викликає активізацію мовленнєвої характеристики персонажів [49, с. 110].

Зміни в обсязі портрета стають відчутними наприкінці XIX століття. Модерністський портрет тяжіє до стислості, надзвичайно продуктивного використання художньої деталі. Його особливості визначаються провідною настановою на сугестивність, привнесену з царини лірики.

За всієї множинності підходів до зображення людини представниками різних художніх напрямів неважко визначити магістральну лінію розвитку письменства, що виявляється на всіх рівнях організації художнього тексту і, зокрема, в моделюванні портрета. Для української літератури на всіх етапах розвитку характерна тяглість традицій народної творчості, яка стає підґрунтям для засвоєння загальноєвропейського літературного доробку.

Народна творчість стала джерелом і змістових, і формальних концептів українського романтизму. Взаємне зближення літературної і фольклорної художніх систем, інкорпорування традицій народнопісенної творчості в естетику і поетику авторських творів зумовлює більшу близькість українського романтизму з фольклором, ніж з європейською романтичною

традицією. Це є аргументом на користь того, що українська література не йшла у фарватері західної. Фольклорні техніки у творах українських романтиків використовуються частіше, ніж власне романтичні літературні моделі [50, с. 247].

Отже, зміни літературних концепцій людини та принципів портретування відбуваються в межах опозиції «герой-функція – герой-тип». Зовнішність першого залежить від його функції у творі, а зовнішність другого детермінована соціальною приналежністю.

Концепція людини визначається панівним поглядом на людину: міфологічним чи науковим. Перший репрезентує платонівський, а другий – аристотелівський тип мімезису, активізуючи, відповідно, аксіологічний або ж гносеологічний аспекти зображення героя. Вибір їх залежить від функцій, які покладаються на літературу в певний період.

Міфологічний погляд передбачає ідеалізацію як домінантний принцип портретування і дидактичний характер літературних творів. Цей погляд порізноmu представлений у фольклорі, романтизмі, модернізмі, соцреалізмі тощо. Науковий погляд натомість актуалізує аналітичне начало, прагнучи виявити загальні закономірності в окремих феноменах. Він характеризується відмовою від дидактичної функції мистецтва, а головними принципами проголошуються об'єктивність і натуралістичність зображення. Науковий погляд притаманний реалістичній літературі. Домінантним він стає у періоди стабільного розквіту та інерційного розвитку нації і соціуму. До мистецтва в такі часи висувається вимога аналітичності, зосередження на гострих проблемах буття і суспільства [52, с. 38].

Дослідження трансформації принципів портретування підтверджує тяглість традицій в українському літературному процесі. Запропонована наукова концепція, побудована на основі комплексного вивчення принципів зображення персонажів в українській літературі XIX – початку XX століть, сприятиме розвитку нових підходів до вивчення феномену портретування у творчій спадщині як українських, так і зарубіжних прозаїків.

Неабияку роль у відтворенні внутрішнього стану персонажів відіграє така психологічна деталь як пейзаж. Зокрема, це можна простежити на матеріалі новел О. Кобилянської «Природа», «Некультурна», «Битва».

Злам ХІХ і ХХ століть на основі осмислення здобутків європейської естетики спричиняє появу неоромантичної, імпресіоністичної, символічної, експресіоністичної моделей осягнення дійсності, збагачених неповторними індивідуальними авторськими стилями. Зображення людини у її неповторності, домінування музичної стихії, особлива поетична мова прозового твору, застосування музичних прийомів та використання фігур недомовленості, подібних до нотної партитури, де визначальним є асоціативне мислення, а явища не називаються, – риси, властиві неоромантизму взагалі, та творчості О. Кобилянської зокрема [29, с. 253].

Духовно обдарована від народження О. Кобилянська глибоко відчувала багатство і красу рідного краю. В чудових лісах зелених Карпат черпала письменниця творчу наснагу. На матеріалі побаченого, пережитого написано новели «Природа», «Битва», «Некультурна». Письменниця згадувала: «З таких дальних прогулок я привезла з собою великого лісу здобуток, а це – «Битву», котру я бачила власними очима... Довгий час носила я ту картину живої природи в душі, доки не настала хвиля, де я кинула її на папір, жаліючи, як фанатична поклонниця природи, за пишним лісом...» [7, с. 24].

Гострий зір письменниці охопив і красу тисячолітніх гір, що стали «в німій величі, одягнені в смерекові ліси», і різнобарвне багатство рослинного світу. Та раптом усе змінив приїзд локомотива і найманців. Образами-уособленнями передано в новелі переживання письменниці, коли вона спостерігала, як нищили ліс. Це було справжнє соціальне лихо. Дерева, як живі істоти, в передсмертну хвилину чинять опір варварам: *«Найстарші стояли уоружені в гордість і недоступність...»* [21, с. 138]. Усе живе в лісі діє. *«Молоді ялинки стояли так густо... що дальший хід був майже неможливий. Вони кололи в лице, рвали волосся і чіплялися ворожо одежі»*

[35, с. 213]. Винищувачів лісу кусали гадюки, що ховалися в спорохнявілих деревах, ворогам чинила опір дика рожа.

У більшості новел природа постає не просто як пейзаж, що виконує функцію декорації основної події, а є повноправним повноцінним героєм, а іноді й головним у контексті певного твору. Тонко відчуваючи красу природи, письменниця дала майстерні зразки пейзажної лірики, надихані красою карпатських гір. О. Кобилянська шукала гармонії між людиною і природою, розглядала останню як одне із джерел духовного збагачення людини, тому її так боляче вражало порушення цієї гармонії, варварське ставлення до природи. Повного вираження теми співіснування природи і людини було досягнуто в новелі «Битва», яку Леся Українка назвала «симфонічною», бо вона справді набула бетховенського звучання. Герой твору – буковинська природа, а саме, прадавній ліс. Оповідь ведеться від третьої особи, але на відміну від класичних зразків попередньої української прози, оповідач в «Битві» не втручається в розвиток подій і, ніби прихованою камерою, знімає розгортання подій у їхній хронологічній послідовності, відтворюючи крок за кроком рухи кожного з героїв – лісу та людини [22, с. 139].

У новелі «Битва» вперше в українській прозі природа стає головним персонажем твору. Письменницю глибоко обурює пасивне ставлення корінного населення до знищення природи, що *«вони жили з дня на день, не дбаючи о будучність і її безнадійність; їх бажання були прості й прозорі, а умови їх щастя – блиск сонця і синє небо»* [45, с. 380]. Мешканці цього краю ще не усвідомили, що промисловці-іноземці, знищуючи могутній ліс у Буковинських Карпатах, не тільки зазіхають на природні багатства, а й на волю трудівників, несуть соціальні пута. Леся Українка писала, що ліс і гори є рідною стихією О. Кобилянської, саме при їх зображенні вона *«дає повний розмах крилам своєї фантазії»* і цим самим створює відповідний настрій. О. Кобилянська вдається до художнього прийому персоніфікації як визначальному в творі. Письменниця створює цілісний монолітний

одухотворений образ природи, яка є живою істотою, подібною до людини, що протистоїть їй: *«Гора біля гори стоять разом в німій величі, одягнені в смерекові ліси. Різко сформовані, вганяються під небеса, стоять так нерухомо тисячі літ; кепкують собі з кожної зміни, що перед їх очима відбувається, розкошують у власній красі, свідомі своєї довічної тривкості...»* [45, с. 382].

Подиву гідна передача психології й перебіг емоцій кожного дерева перед, під час і після битви. Прадавній ліс титанічно протистоїть жменці озброєних людей. У боротьбу з ворогом вступає все: брудно-зелений мох, крем'яниста земля, колючі кущі дикої рожі, молоді ялинки разом із гидкими комахами, гаддям, горбатими павуками і мурависьками. Вони кусали найманців, ранили, кололи, дряпали в лице, «рвали волосся, чіпалися вороже одежі. У новелі оборона лісу зображена так: *«Колючі кущі дикої рожі, котрої галуззя вибуяло великими різками, лукувато сплетені з другими корчами й нерозривними плющами, повоями й терням, стояли, мов непроходимі стіни. Буйна ясно-зелена папороть розкинулася вахляруватої в своїй розкішній красі вишир і вздовж, а їдовиті гриби червоної краски показувалися на світ і звертали на себе увагу. Молоді ялинки стояли так густо, простягали так відпорно галуззя від себе, що дальший хід був майже неможливий. Вони кололи в лице, рвали волосся і чіпалися ворожо одежі»* [45, с. 384].

Донесенню задуму письменниці до читача сприяє жанрово-композиційна структура твору. Новела складається з дванадцяти фрагментів, кожний з яких несе самостійне образне навантаження, водночас розділи органічно поєднані емоційною тональністю. Тому їй відносила Леся Українка «Битву» до «симфонічного» жанру, де змальовані картини постійно супроводжуються ліричними відступами. Персоніфіковані пейзажні описи і душевні переживання автора зливаються в новелі «в одну нероздільну гармонію». Новела «Битва», де вперше в українській прозі пейзаж став головним героєм, побудована за принципом музичної симфонії. Симфонія подібна за своєю архітектонікою до сонати, тому їх об'єднує під спільною

назвою сонатно-симфонічний цикл. Головними принципами у композиційній побудові симфонії є лейтмотивність та асоціативність, послаблена причинно-наслідкова основа сюжету. Останній має фрагментарний характер, події розвиваються уривчасто, часто між подіями зовсім відсутні логічні зв'язки [45, с. 385].

Новела й сьогодні не втратила виховного значення: це один з кращих творів, що всім своїм пафосом спрямований на захист природи. «Битва» справедливо вважається перлиною лірики в прозі, одним з найкращих зразків цього жанру у всесвітньому письменстві.

На початку новели образ природи сприймається читачем із гармонією та спокоєм, але згодом, після того, як почувся заклик «Зрубати», відчувається напруження: *«Нерухомо, із здержаним віддихом, стояли старі дерева, прислухаючись сій появі, а тим часом молоді похитувалися злегка, неуханно. З кущів, що росли на краю лісу, капали пильно величезні краплі дощу в мох, а розігрівшийся потік в долині метався брудно нескладними хвилями по камінню вперед, голосно пінячись і пориваючи все з собою: цвіти, пструги, сухе гілля, тут і там зірвані кусні землі, – мчався в зовсім невгамованій, безумній, досі ніколи не виданій розпуці...»* [45, с. 386].

Образ природи є персоніфікованим, він є свідком історичних подій минувшини. О. Кобилянська підкреслює, що усе живе має душу: *«Усе ждало; дерева не кивалися. Найстарші стояли, уоружені в гордість і недоступність, і не вірили, щоб який напад був можливий. Адже стояли тут стільки років – цілі століття! Бачили, як багато вмирало й виростало, прожили чи одну весну, чи одну зиму; бачили так часто схід сонця, прекрасного, золотом сіяючого сонця, в котрого жарко-червонім світлі ранком купалися, а вечором воно їх благословило; оперлися чя одному вихрові. А тепер мали б полягти іншою смертю, ніж їх предки, що повалились самі від старості або від блискавиць?»* [45, с. 388].

Однак, цей відчайдушний порив оборони закінчився поразкою для пралісу. Довгий, тяжкий час – і «столітні» полягли. У трагічній долі пралісу

знаходить свій поетичний розвиток головна тема – руйнівна сила збагачення, що проникає вже в найглухіші закутки буковинського села. Якщо художній простір виражено локалізований в образі лісу, то художній час максимально розімкнений. Наголошення на тривалості існування лісу дозволяє проводити аналогію з давниною історичних витоків, з багатством та розмаїтістю життя карпатського народу, що колись гармонійно виростав в своїй красі і звичаях, без панів і наймитів, як і праліс. Проти варварського знищення колонізаторами народного добра, проти «своїх» панів, не здатних вберегти багатство краю, виступає тартачний робітник. Та його протест приглушується ляпасом майстра і шумом пил, що ріжуть дерева на дошки. Поклонниця природи, виплекана її красою, О. Кобилянська підняла голос на її захист. Написану кров'ю серця, «Битву» одразу було високо оцінено демократичною критикою в Україні та за кордоном.

Природа в О. Кобилянської – це невід'ємна складова внутрішнього життя людини. Невипадково одну з новел письменниця назвала «Природа», тому що в ній йдеться про вияв внутрішнього єства кожного з героїв, єства невідкладного раціонально логічним рамкам та вольовим імпульсам. У новелах про природу, моральне і психічне в людині постає в своїй неподільній єдності. Сила і чарівність героїв О. Кобилянської невід'ємні від їхньої свободи, незалежності й органічних зв'язків з природою. Не випадково всі нюанси почуттів і настрою героїв письменниця зіставляє з вічним рухом життя, що відбувається в природі. О. Кобилянська однією з перших в українській літературі стала на захист зелених скарбів природи, вона, кажучи словами Лесі Українки, створила «істинно трагічну і високохудожню картину» руйнування пралісу, висловила обурення і ненависть проти експлуататорів. Новела й сьогодні не втратила виховного значення – це один із кращих творів, спрямованих на захист природи [47, с. 25].

Новела «Природа» написана на основі вражень від виходів у гори, отже вона також є автобіографічною. Показуючи зустрічі міської панночки і гуцульського легіня серед пишної карпатської природи, заглиблюючись у

психіку героїв, письменниця показує відмінність між ними, зумовлену умовностями виховання дівчини і нічим не спотвореним життям сина диких гір. Хоч життя гуцула зовні одноманітне, проте в ньому більше змісту, ніж у вилощених, проте внутрішньо порожніх містечкових паничів.

Така ідея оповідання відтінюється й пейзажними описами: *«Сонце хилилося до заходу. Небо було хмарне і тільки на заході ясно-червоняве. Мряками фантастично сповиті гори відбивалися від неба гостро темно-голубою краскою. Грубі смереки розпростерли свої рамена, потрясли сумно гордими вершиками, й великі краплі дощу падали беззвучно на мох. Навкруги тишина; тільки в незаглядних лісах шуміло, мов придушені морські хвилі...»* [45, с. 395]. Героїня зізнається, що в горах набиралася сили й терплячості, святкувала свої «золоті години побіди», коли вибиралася на небезпечні стрімкі скелі, «придивлялася зблизька вірлові, його чорним, іскристим, ворожим очам, його чатуючій наперед нахиленій поставі». Написана 1887 року і надрукована українською мовою через одинадцять років новела «Природа» скандалізувала «благопристойне» чернівецьке товариство. Сміливий виклик лицемірно-благочестивому міщанському середовищу – так сприйняли читачі цю одну з найбільш довершених новел О. Кобилянської. Але, окрім ідейної лінії вбачаємо традиційне вплетення письменницею й гендерних сюжетних елементів. Героїня новели – це виразно окреслена індивідуальність, що діє і живе в згоді з своїми бажаннями і розумом, оптимістично дивиться на світ. Привабливість героїні цієї новели – в небуденності, в оригінальності характеру, у вродженій відразі до всього міщанського й філістерського. Таких людей міщанське оточення не розуміє, вбачаючи в ній лише еротичну дівчину. Воно вважає їх диваками, сахається їх. І саме такі, з яскраво виявленим індивідуальним характером особистості привертають увагу письменниці. Вони люблять музику, як і їх авторка, світ часто сприймають через звуки мелодій, він розкривається перед ними симфонією, часом сонатою, а в ясні хвилі – радісною піснею, що пориває до верховин, збуджує найшляхетніші почуття [43, с. 121].



Про «чудову жінку, вірну, чисту дитину природи, що, мов сестра смерік» поміж ними проживала, йдеться у новелі «Некультурна» (1897). Твір починається з ліричного гірського пейзажу, напоєного світлим, задумливим настроєм: *«Магура» називалася тота гора, під котрою стояла її хата. І була обросла від стіп до шпилю густо смереками. Велика сила її зелені, що чинила її похмурою, і її стрімкість зберігали її від відвідин літніх гостей. Стояла в будні дні, як і в свято, сама, прислухувалася одностайному шумові власних смерек або, оглядаючи верхи інших сусідніх гір, задумалася над своїм найближчим сусідом...»* [45, с. 394].

До гір Магури і Рунга притулилася хатина гуцулки Параски, людини щедрої душі і мужнього серця. *«З її оживлених темних очей б'є безжурність, з кожного руху, з інтонації голосу - сила... життя, гумору, а разом - дитяча наївність»* [45, с. 396].

Параска виявляє дивовижну силу духу перед ударами долі. Невсипуща праця, внутрішня рівновага і краса гірської природи створювали душевний світ цієї «некультурної» трудівниці. Параска не здійснила ніякого особливого подвигу, але своєю моральною красою, цілісністю натури зуміла подолати трясовину буденщини. Десятки років прожила вдовиця в самотині, не здобула ніякої освіти, щодня старанно працювала, проте зберегла не тільки силу духу, а й зовнішню привабливість.

Новела «Некультурна» також багатоаспектна. Авторка своїм твором доводить, що в українців існує так званий уроджений аристократизм і інтелігентність, які не мають прямого зв'язку з родоводом і освітою. Параска – звичайна гуцулка, але чи не найкраща представниця народу, серед якого виросла і увібрала в себе усе, що він створив за багато століть свого розвитку, усе, що можна вмістити у багатозначне слово «культура». Твір багатий на містичні і нерациональні елементи: ворожіння, віщі сни, символи тощо. Героїня щиро вірить у свою долю, яка вже заздалегідь визначена, вірить у своє щастя, яке їй колись наворожив старий дід, але снам довіряє лише «добрим». У «Некультурній» часто зустрічається позареальне «щось»,

на яке багата містична подорож Параски. Усе, що траплялося героїні під час цієї подорожі, було ніби з потойбіччя: і ліс, і потік води, і «чортівський млин». Місяць, один з найуживаніших О. Кобилянською символів, у «Некультурній» подається втіленням світлого, реального, позитивного. Як і Марія з повісті «Земля», Параска ставить до слова як до матеріальної, дієвої сили, її прокльони досягають своєї мети. Символічні кольороназви і числа у творі представлені нешироко [28, с. 111].

Тема людини і природи стала наскрізною у творчості О. Кобилянської. Письменниця майстерно відтворила красу Буковини, природу цього живописного куточка України, водночас яскраво змалювавши колоритні образи людини-трудівника, її радості, тривоги і надії.

Художня деталь як засіб творення характерів та відтворення внутрішнього стану героя в новелах «Valse melancolique» та «Жебрачка» О. Кобилянської також посідає чільне місце, адже є одним із найвиразніших виявів психологізму.

У структурі твору художня деталь – прикметний мікрообраз, що вирізняється значимістю і авторським акцентом на ньому. У художній світ новели «Valse melancolique» вривається музичне багатоголосся, формуючи її меланхолійну тональність, сюжет і композицію. Мотив вальсу наскрізний у творі, стає лейтмотивом, щоб на цьому тлі вирізьбити три типи жінок, споріднених пошуками краси і глибоко індивідуалізованих. Найголовнішим у новелі є нестримний пошук Софією, Мартою і Ганною гармонії та краси, жагуче бажання досконалості та рівноваги. Така ідеалізована картина можлива тільки в мистецтві, де панує незвичайна атмосфера, високий, загадковий дух, а персонажі постають сильними, неординарними особистостями. За О. Кобилянською, в мистецтві можна віднайти хоча б тимчасовий притулок від життєвої несправедливості. Тому тільки крізь призму мистецтва слід розглядати героїнь новели: художницю Ганнусю, вчительку Марту і піаністку Софію, яку називали подруги музикою. Долі дівчат у новелі відтінюються звучанням меланхолійного вальсу: завзятого,

веселого спочатку і сповненого шукання, суму, розпуки в кінці новели. У цьому виявилась майстерність О. Кобилянської, віддзеркалилась її чуттєва і зболена душа.

У новелі «Жебрачка» О. Кобилянська вперше показує людину з народу, яка опинилася без засобів до існування, живе з милостині. «Все, що зверху життя робило глибше враження на мене, переробляла моя душа...», так визначає О. Кобилянська першоджерела своєї творчості. Про появу новели «Жебрачка», письменниця зазначала «...Я сиділа і щось шила. Нараз зачуваю ніби йойкання [...] Я накинула хустину й вибігла на вулицю. Недалеко нашого мешкання була ще одна вуличка; я зайшла туди й бачу: там сиділа жебрачка, сліпа, молода, з простягнутою рукою... і з цілої своєї сили кликала о милостиню! Ах, як цей образ вразив мене, як жаль стало мені цієї нещасної. Майже зі слізьми в очах я вернулася бігом додому, подала їй милостиню, а пізніше написала нарис «Жебрачка» [51, с. 217].

На відміну від новели «Valse melancolique», у новелі «Жебрачка» немає музичного багатоголосся, але О. Кобилянська створює образ бідної жінки-жебрачки, голос якої пробирає наскрізь: «Вона й не співає. В неї нема навіть того жебрацького тону, до котрого чоловік у тих сотворинь уже звик і котрий лише доти вражає, доки ті істоти перед очима. Ні; в неї і того нема. Вона скавулить... Я відчуваю таке скавуління цілим тілом від стіп до голови» [44, с. 256].

Прагнення письменників до зображення життєвої правди, глибокого осягнення внутрішнього світу героїв, призвело до введення в твори портретних характеристик, реалістичних побутових і пейзажних замальовок, які, зі свого боку, зумовили необхідність розробки портретних, пейзажних та інших деталей, як складової частини прояву іманентної характеристики літератури. Окрім універсалізованого портрета в літературі зустрічається портрет, у якому домінуючим є опис одягу персонажа, що вказує на його соціальну приналежність. За деталям одягу реконструюється цілісне уявлення про особистість, характер.

У новелі «Жебрачка» опис жінки відігає важливу роль, адже за допомогою цього засобу передано її стан і почуття, хоч конкретного опису одягу і немає: *«Вона сидить, звернена профілем в ту сторону, з котрої я якраз надходжу. Коли зачула мої кроки, замовкла. Ціла тонка згорблена постать з головою, похиленою на груди, простягнутою рукою прибирає нараз характер напруження. Я звільняю хід, хочу їй приглянутись. Жовтий, немов віск, худий, але молодий, надзвичайно правильний профіль хилиться на груди. Горішньої частини лиця не бачу ще добре; нижча нап'ятнена глибоким, давно задеревілим болем...»* [44, с. 261].

Виходячи із засобів портретотворення і спираючись на дослідження Єсіна А., можна виокремити: портрет-опис. У ньому з різним ступенем повноти дається перелік портретних деталей, притаманних зовнішньому вигляду персонажів; портрет-порівняння, в основу якого покладено зіставлення зовнішності персонажа з чим- або ким-небудь; портрет-враження. Описується враження, вироблене зовнішністю персонажа на стороннього спостерігача, портретних рис і деталей тут як таких немає взагалі.

У новелі «Valse melancolique», образ Софії Дорошенко ми сприймаємо так, як її бачить Марта: *«Добачила її. Небавом по тім, як я усіла на своє місце, явилася й вона і усіла в другім ряді, саме передо мною. Сиділа нерухомо й прислухувалася уважно теорії музики. Я не могла бачити вповні її лице. Бачила лише темне, лагідно лискуче густе волосся, уложене обережно в грубий вузол, і два рази оксамиткою обвиту голову, і потрохи лице з профілю. Профіль був у неї справді чисто класичний. Чоло й ніс творили одну м'яку лінію... Спадисті її рамена надавали їй ціху якоїсь панськості, певності...»* [44, с. 290].

Художня деталь у тексті може бути присутня у всіх пластах його структури і виконувати безліч функцій: репрезентувати зовнішність персонажа, картини природи, інтер'єр або предмет, характеризувати об'єкт зображення, атмосферу, в якій протікають події, і саму дію. Деталь

призначена як для зображення реальної дійсності, так і для досягнення особливої виразності художніх образів, для активізації уяви читача. Функціональні аспекти деталі й деталізації полягають, в основному, у забезпеченні достовірності і вмотивованості образів. Деталь робить художній образ цілісним, багатим за змістом. У пейзажних замальовках письменники використовують метафоричну деталь, яка включає у свій зміст приховане порівняння. Деталі природи розкривають душевний стан героя. У текстах зустрічаються метонімічні, колірні, звукові, символічні деталі. В окрему групу відносимо пейзажні деталі. Окрім естетичної функції пейзажні деталі несуть і додаткове функціональне навантаження. Вони відображають внутрішній світ героїв, будучи включеними в пряму мову героїв, ілюструють домінуючі риси їхньої натури.

У новелі «Жебрачка» яскравий опис природи, яку бачить оповідач, контрастує із похмурым образом знедаленої сліпої жінки, якій не судилося сприймати красу пейзажу: *«Сонячне тепле передполудне в червні... Один з найкращих, найдикіших карпатських краєвидів пишався якраз перед моїм вікном. Великанська, на піраміду подobaюча, густо залісена гора вносила під небозвід. Біля неї темний вузький яр різнородно формованих, залісених гір і скель. До того безперервний шум соснових лісів, пригадуючий море, і повно сонця. Всюди якнайбільше сонця. Ніколи не видалась мені зелень лісу такою живою, інтенсивною; безхмарне, прозоре небо ніколи таким синім, лагідним. Я цілком потону в тім виді...»* [44, с. 263].

До групи психологічних деталей відносимо деталь поведінки і мовну деталь. Форми поведінки – це тип втілення внутрішнього життя діючої особи в сукупності її зовнішніх рис: у жестах, міміці, інтонації, манері говорити, в положеннях тіла (позах), а також у одязі і зачісці (в цьому ряді й косметика). Вираження внутрішнього в зовнішньому стає формою поведінки, коли поведінкові риси героя стійкі, співвіднесені з духовним ядром особистості і наділені характерністю.

У новелі «Жебрачка» поведінка оповідача змінюється із розвитком сюжету. Спочатку його дратує те, що жінка просить милостиню, але згодом він переосмислює власні думки і поведінку: *«Змилуйтесь над нещасливою, а бог заплатить вам! Я відчуваю таке скавуління цілим тілом від стін до голови. Стараюсь не звертати на се уваги і пробую бути ніби глухим. Годі! [...] Кидаюсь до вікна, щоб її побачити. Мене немов щось пхає ще, щоб я побачив її! Вона тут! [...] В мені скипіло, і я усміхнувся лиховісно. Пірвавши за капелюх, лечу до неї [...] Тепер підносить голову (мені здається, що надто високо), і я бачу: вона сліпа, цілком сліпа. Довгі чорні шовкові віії закривають очі... З острахом, з якимось наглим переляком витріщив я на ню очі і поклав скоро гроші в її малу руку, обгорілу від сонця. Її безкровні, меланхолійно стулені уста викривляються немов до усміху [...] Несказанно гидке чувство заволоділо мною»* [44, с. 267].

Підсумовуючи, слід зазначити, що художній образ, створений за допомогою деталі передає найяскравіші ознаки художніх текстів у різних площинах їхніх проявів.

Вияв психологізму помітний також і в новелі «Він і вона» О. Кобилянської завдяки формам внутрішнього мовлення. У новелі «Він і вона» елементи внутрішнього монологу відображені в таких репліках: *«З бабами не хочу жодного діла мати, абсолютно жодного! Се народ примховатий, вибагливий, повний претензій і суперечностей, повний самолюбства... В поглядах обмежений, дитинний – що ж мені з ним, з сею мозаїкою чуття? Впрочім, одна – як друга. Я маю свою медицину і своїх пацієнтів; маю товаришів своїх і літературу, а більше не потребую нікого. (Лежить на софі й дивиться задумчиво, вперед себе)»* [44, с. 276].

Другим різновидом внутрішнього мовлення є аутодіалог – розмова із самим собою, «боротьба емоційного з раціональним, яка виражена двома внутрішніми голосами» [49, с. 117]. Формально текст є виявом діалогічного мовлення, він побудований як низка запитань без відповідей, але герой тут звертається до самого себе з цими запитаннями: *«І чи я чогось іншого бажаю*

*собі на світі, як лиш жити? Ні, не жадаю більше нічого. Той старий панок, що поздоровив його перше, сказав: «Моє поважання, пане докторе!» Отже, він лікар. Може, спеціальність від горляних недуг? Але – ні, я буду держатися й даліше методу Кнайпа. Несказаний сум наповняє моє серце, коли згадаю годину смерті. А я можу так легко вмерти. Тепер осінь. Сього року мені гірше, як минулого. Як мені навесні буде, а відтак знов восени, і знов навесні?.. Ох, боже, боже! Не бути більше! Бути забутою!» [44, с. 278].*

Фактично це міркування героя, який намагається відсторонитися від себе, тому і використовується діалогічний монолог. Застосування діалогічних елементів у внутрішньому мовленні підкреслює дискурсивний характер постмодерністських творів. Проте такий різновид внутрішнього мовлення переважно характеризується раптовими переходами від традиційного внутрішнього монологу до діалогу і навпаки.

Третій варіант реалізації внутрішнього мовлення у тексті – це такий прийом, як «потік свідомості». Термін запозичений із психології (У. Джеймс), характеризується як техніка подання інформації «безпосередньо, у вигляді окремих ланок в асоціативному ланцюгу розумового процесу, що становить внутрішнє мовлення персонажа» [49, с. 111]. Цей тип внутрішнього мовлення характеризується тим, що основну розповідь веде автор, але час від часу він дозволяє герою сказати своє слово. Воно існує тут у формі слів, словосполучень, зворотів, речень, властивих тільки герою.

Поява «потіку свідомості» як художнього прийому в модерністській літературі початку ХХ століття набула в постмодерністів статусу принципу організації тексту. Ця техніка може актуалізувати недискретний характер мислення, тоді «зникають» знаки пунктуації, що «сприяє змістовій багатозначності, запереченню змісту» [47, с. 23].

На відміну від звичайного внутрішнього діалогу техніка потоку свідомості однозначно представляє недискретний текст, тут

фрагментованість можлива виключно на рівні семантики: поєднання окремих асоціативних рядів, іноді несумісних, фіксує різні фрагменти дійсності та емоційного стану героїв, але їх поєднання в тексті та в картині світу художнього твору є цілісним, недискретним. У новелі «Він і вона» потік свідомості дає змогу читачеві проникнути у світ думок персонажів і зрозуміти, які питання їх хвилюють. Він думає про неї: *«Що вона має тепер шукати в парку? Тепер осінь, парк майже порожній, а тих кілька випадкових гостей, що являються в нім, то ще не товариство, котре спонукало б молоду даму ходити самотньо на прохід. Принаймні наше німецьке жіноцтво найшло б се extravagant. Хто її родичі? Які в неї прикмети? Якого вона духу дитя? Ну, впрочім, обходить се все мене страшно мало»* [44, с. 298]. У її голові рояться інші думки: *«Ох, як тяжко бути жєниціні цілковитою і свобідною людиною, бути лиш для себе як та квітка, як та зоря, як... як... о, вже він здивувавсь би добре, коли б знав мої погляди на подружжя. Так, мій пане, моя натура не спосібна на нього, бо й як же ж мати когось уже раз назавсїгди, бачити когось завсїгди, мати те пересвідчення, що той хтось належить нам справді, і нічо не видре його від нас,- все те не збільшує любові! Крім того, люди не завдають собі ніякого труда, щоб удержувати в подружжі взаємну любов і поважання для себе в однаковім стані. Не стараються бути для себе взаємно чимсь, поваги завсїгди і якнайбільше гідним, а то тому, що вже себе мають. Вони, противно, занедбуються духом і характером та стають і в однім і в другім неповоротні. Подружжя було б чимсь дуже гарним, коли б люди самі не споганювали його. Та, може, буде воно колись і гарне, приміром, як настануть Ніцшеві *Übermenschen*, надлюди, ті його сміючіїся льви,- але тепер? А тут думає собі перший-ліпший, що хтось собі з нього щось робить!»* [44, с. 303].

Отже, внутрішнє мовлення у тексті має три варіанти вияву: внутрішній монолог, діалогічний монолог (аутодіалог) та потік свідомості. Перший тип характеризується поєднанням фрагментарності і цілісності, тобто є



внутрішньо амбівалентним; другий тип актуалізує дискурсивність постмодерністського тексту, його внутрішню діалогічність; третій тип передає асоціативне мислення людини через недискретні ланцюги образів та мовних елементів. Не все можна сказати словами, думки людські набагато глибші й змістовніші. О. Кобилянська майстерно передає світ думок персонажів і цим показує, наскільки безмежною є людська свідомість.

О. Кобилянська як самобутня творча постать відразу звернула на себе увагу сучасників. Реакція критиків була одностайною: в українській літературі на межі століть з'явилася письменниця з високим рівнем інтелекту і неабияким літературним хистом. Безперечна заслуга О. Кобилянської полягає в тому, що вона ввела в українську літературу нові типи людей етично-естетичного спрямування, розкрила основні риси та особливості психології надлюдини. Письменниця вдало втілила у своїх творах образ сильної особистості, яка попри несприятливі обставини не занепадає духом, а прагне до самоствердження. Ідеї, сформульовані О. Кобилянською в художніх творах, значною мірою заповнили дефіцит у царині професійного психологічного знання.

Творчість письменниці не втрачає актуальності вже понад століття, до її новел звертається велика кількість дослідників і літературознавців, вивчення життєвого шляху О. Кобилянської – це наче енциклопедична розвідка.

### **3.2 КОРДОЦЕНТРИЧНІСТЬ ЕТНОПСИХОЛОГІЧНОЇ СТРУКТУРИ УКРАЇНЦІВ-ЕМІГРАНТІВ У ПРОЗІ ГРИЦЬКА ГРИГОРЕНКА**

В українській літературі кінця XIX – початку XX століття починають з'являтися твори на так звану «емігрантську» тематику, адже саме у 80-90-х роках XIX століття проблема переселення селян набула великої гостроти. Російський уряд розглядав еміграцію як один із засобів розв'язання аграрного питання. Боячись збільшити кількість обезземеленого і голодуючого селянства, влада в інтересах поміщицтва та імперської політики рекламувала переселення в Сибір, на Далекий Схід, у Казахстан та Середню Азію. Але, проголосивши на словах допомогу переселенцям, вона

перетворила його у знущання над людьми, не надавши їм жодної допомоги на нових необжитих теренах.

Сподівання селянства знайти вихід зі злиднів у переселенні на вільні землі у Сибір стало темою одного з кращих оповідань Грицька Григоренка «Переселенці (З дому і додому)». В оповіданні мовою художніх образів і картин розкрито соціально-економічні причини переселенського руху, що став однією з болючих ран поневоленої царизмом України. У творі чітко простежуються чотири найважливіші причини селянської еміграції, які дають основу для аналізу чотирьох типів характерів українських хліборобів, кожен з яких позначений яскравим національним колоритом. Перший тип – знедолені селяни, які гинуть в злиднях, не бачачи просвітку у своєму житті. До них можна віднести головного героя твору Гната Соболенка, безземельного багатодітного селянина, який вирішив шукати кращої долі в холодному Сибіру, в Томській губернії. Він не хоче, щоб його діти, як і він, поневірялися в наймах за шматок черствого хліба. *«Треба собі десь місця шукати, – міркував Гнат, – треба кудись іти світ за очі, іти й іти! Адже ж повинен десь і для моїх синів наділ бути, повинна бути вільна земля там, у Томській. Скільки ж людей тепер туди збирається!»* [15, с. 65].

Але, як дізнаємося далі, Гнат Соболенко, на відміну від героя твору «Іван Бразилієць» Тимофія Бордуляка Івана Загуменного, який теж шукав щастя на чужині, тверезо, реалістично оцінює свій задум. Він докладно планує й аналізує свої вчинки: *«Гнат любив діло з усіх боків розглядати, та, як не крути, виходило так, що хоч би було там і погано, то й тут же погано – раз, та як же може бути там погано, коли земля буде, й буде її стільки, скільки сам схочеш запахати, – два»* [15, с. 66].

Як бачимо, вбоге існування уже настільки обридло героєві, що він готовий піти на ризик і спробувати іншого життя далеко від рідного краю. Гнат Соболенко – гарний господар, працююча людина, тому йому не страшно емігрувати, бо впевнений, якщо є земля, його родина не буде бідувати.

Другий тип. Поряд з такими злидарями, як Гнат Соболєнко, Грицько Григорєнко побачила в українському селі й інший тип трудівника: хлібороба, який також вирішив податися на Сибір, але вже через інші причини: *«Були й такі, що не нужда їх гнала; ось хоч Єрмило, багатир, що хотів забагатіти ще більше, – того і йшов...»* [15, с. 69]. Це тип людей, яким завжди всього замало, тому й прагнуть швидко і ще більше збагатитися.

Третій тип. Серед багатіїв були й такі, які жили не стільки жадобою дальшого збагачення, як бажанням побачити світ: *«...Митрофан Білий, – душно йому було вдома, хотілося бачити світу, людей, не хотілося сидіти, як гриб, цілий вік свій на одному місці...»* [15, с. 70]. До цього типу характеру належали люди, у яких було багато грошей, та не було на що їх витратити, от вони й шукають пригод у далеких краях. Їм ніде не страшно – ні на Батьківщині, ні на чужині, адже гроші, як би це не сумно звучало, зроблять усе.

Четвертий тип. Письменниця малює образи й таких селян, які *«збиралися іти просто того, що їм було все їдно, чи тут бути, чи в другому місці, і вони, як тріска за водою, ішли за другими»* [15, с. 78]. В основному це байдужі люди, без власної життєвої позиції. А гірше байдужості немає нічого, тому що невідомо, як згодом поведеться така людина. Нею керують обставини, а не вона обставинами. Це слабохарактерні люди. І все ж, як впливає з твору, більшість селян міркувала так, як Гнат Собленко. Щоб пересвідчитись, чи ж варто залишати рідний край, вони на свій рахунок посилають до Сибіру «ходаків». Довго ті «ходаки» не поверталися, а селянам не терпілося дізнатися, як там, у тій далекій Томській. Незабаром пройшла чутка, що можна виселятись, і що дають там землі, скільки душа забажає, що там добре, там воля, там земля! Та виявилось, що «ходаки» принесли в село зовсім нерадісні вісті. Розповіли, що довго ходили, а доброго нічого не побачили. *«Нехай того батько сказиться, хто туди піде!»* [17, с. 79]. – такими словами закінчив свою розповідь про Томську губернію селянин Мазниця. Проте прагнення селян за будь-яку ціну поліпшити свій добробут

було таким жагучим, що вони не повірили своїм посланцям і зробили висновок, *«що ходаки їх гроші пропили, в Томській і не були і все брешуть»* [15, с. 78]. Саме тому селяни рушають у дорогу. Тим паче, що їх підбадьорив лист односельця Мартина з Томської до дружини, в якому він писав, щоб усе спродувала і їхала до нього і щоб його рідний брат та всі, хто хоче, теж приїжджали – всім буде добре. Пізніше з'ясувалося, що Мартин дурих земляків, керуючись недоброю мораллю: *«Самому трудно бідувати, то нехай і другий спробує того меду»*. Класична українська література. Отож, подалася в далеку дорогу сім'я Гната Соболенка, а разом з нею й інші селянські родини. У невідомі краї Гнат вирушив з мрією про світле майбутнє своєї родини і саме там, у Томській, сподівався її реалізувати. Він *«...спав і бачив рублену хату з поцяцькованими одвірками та свою нивку золоту»* [15, с. 80]. Ще виношуючи думку про переселення, бачив в уяві ту загадкову сторону, де матиме великий наділ землі, заможне господарство, дітей, які працюватимуть не на чужій, а на своїй ниві. І чим більше думав, тим більше жадалося йому *«схопитись, бігти, зібратись одразу й перелетіти в ту далеку сторону в одну мить, одміряти собі землі, походити по своєму полю; руки кортіли у нього орати, волочити, сіяти, косити й молотити своє жито, поставити свою хату...»* [15, с. 81]. Даремно сподівався Гнат на щастя у Томській.

Тут чекали на нього ще більші злидні, ніж удома. Замість хати в зруб, про яку мріяв, довелося гібти в землянці. Земля припала неродюча – одні солончаки. Харчів не вистачало на всіх. А коли й траплялося попоїсти, то їли юшку, зварену з полину, чи якоїсь ягоди, назбираної у лісі. Хліб куштував дуже рідко, та й той був *«чорний, як земля, гіркий, як полинь»* [17, с. 83]. Від голоду й холоду почали хворіти і помирати діти. І як підсумок їхнього животіння в несходимому Сибіру прозвучали сумні слова письменниці: *«Живуть вони, як в острозі, як вовки у лісі...»* [17, с. 85]. Саме тому Гнат змушений був повернутися додому і бідувати ще гірше, бо за цей час продали його хату, довелося оселитися в чужій та брати в оренду землю.

Авторка показує, що зворотний шлях для переселенців був нелегкий. Багато селян залишалося, бо не було за що повертатися. Інші, повернувшись додому і не маючи до чого прикласти рук, йшли на заробітки в місто. *«Інші з переселенців поверталися зовсім голі, і так, як хат у їх вже не було, то прийшлося іти в мандри або по людях жити, хто прийме, та й робити за кусок хліба»* [17, с. 86]. Сподівання й бажання Гнатові реалізувати свої рожеві мрії на чужині зазнали краху. Та, на те вони й рожеві, щоб залишатися нездійсненими. Мала рацію Ніна Жук, коли писала: *«Важливою рисою психологізму Грицька Григоренка є те, що її герой здатний на самоаналіз своїх почуттів, сподівань та думок, що пов'язані з перебігом реальних подій»* [15, с. 88]. Так, художньо переконливо розкриває письменниця внутрішній стан Гната Соболенка, коли він повертається з Томської губернії додому. Хоч і знає, що вдома на нього чекають злидні і безвихідь, але серце його тішать рідні місця, які тепер здаються йому кращими над усе. В оповіданні подано лірично забарвлені пейзажі, на тлі яких Гнат, його жінка й діти постають ще знедоленішими і викликають у читача почуття жалю: *«Гнат і жінка його були тепер схожі на ті верби, що виростили на степу при дорозі, що вітер, як не зовсім зламає, то повикручує так, що вони ні на що не похожі, наче їх заставляв проти їх волі танцювати, – аж поки вони собі голів не позвертали; діти ж їх були схожі на сухе листячко скручене, маленьке, що буря жене і не дає оддыхати; вони були бліді, сірі і наче пилом припали з широкими голодними очицями»* [15, с. 87]. Сумна картина природи гармонує з внутрішнім станом і долею невдах-переселенців. Письменниця підводить читача до риторичного запитання: чи варто вибиратися в невідомі краї з рідної землі? Як і інші майстри українського слова, Грицько Григоренко вважає за краще шукати свою долю на рідній землі, ніж поневірятися на чужині. Цей твір засвідчив уміння письменниці відгукуватися на пекучі, злободенні проблеми суспільно-економічного життя: *«...Я буду підстерігати саме життя, одрізувати од його живі, тремтячі скибки, записувати тес протокольно у свій альбом... І напружаться листочки того альбому, і*

*заворушаться, і оживуть, налетіть живого кров'ю кожна літера, і будуть вони жити, співати, сміятись, плакати, і буде це – само життя... І поверне воно душі людські, і дасть їм спокій, спокій правди, а, може, – силу, може, натхнення до дальшого тягу життя...» [17, с. 89].* В оповіданні «Переселенці (З дому і додому)» Грицько Григоренко змалювала одну з трагічних сторінок української історії – вимушену еміграцію численних селянських родин у далекі необжиті закутки Російської імперії, зумовлену грабівницькою внутрішньою політикою царизму. А на тлі цих подій вирізняються правдиво відтворені постаті знедолених українських селян. Особливо глибоко розкрито образ Гната Соболенко, головного персонажа оповідання, який є справжнім втіленням національного характеру – людини поміркованої, розсудливої, працьовитої, національно свідомої, проте дуже емоційної. В передчутті щастя та кращої долі на новій землі він продав усе і виїхав, проте не витримав того «щастя» і повернувся додому. На рідній землі і бідувати легше. Його доля, як і інших поверненців, символізує у творі сакральну силу матінки-землі, зв'язок з якою відчуває кожна нормальна людина. Письменниця стверджує, що селянин-українець, який емігрує, за юнгівською психоаналітичною теорією, є інтровертом, тобто його психічно-емоційна організація передує інтелектуально-раціональним вторинним чинникам, що дозволяє розкрити його як чутливу, легковірну особистість. Саме ці глибинні психічні процеси і витворили кордоцентричність етнопсихологічної структури українця – зосередження психіки навколо серця – символічного органу почування.

### **3.3 ДУХОВНО-ПСИХОЛОГІЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ СВІТУ В ІСТОРИЧНІЙ БЕЛЕТРИСТИЦІ КАТРІ ГРИНЕВИЧЕВОЇ**

Катря Гриневичева (1895-1947) була з тих національно свідомих українців, які не лише у творчості, а й у житті посідали діяльну національну позицію. Письменниця займалася редакційно-видавничою справою, була однією з активних діячок жіночого руху в Галичині. Присвятивши життя педагогічній роботі, вона чудово розуміла важливість виховання

національно-свідомих і сильних особистостей, які б змогли б підготувати новий ґрунт для виборення української державності. Це переконливо засвідчують дві історичні повісті «Шоломи в сонці» (1928) та «Шестикрилець» (1935). На той час історичний матеріал розробляло багато белетристів, які прагнули збудити в українців історичну пам'ять, а найбільше – радість за свою націю, її славне минуле, що могло б надавати сили новим поколінням для боротьби за її незалежність.

Часові рамки повістей Катрі Гриневичевої – друга половина XII – початок XIII століття, у них зображено події об'єднання князем Романом Мстиславичем Волинських і Галицьких земель в одне князівство, смерть князя і життя князівства в перший рік після смерті Романа. Та все ж письменниця не акцентує уваги на конкретних історичних фактах – битвах, походах, не вказує час і місце, регалії історичних осіб тощо; картини походів і битв «розмиваються, затираються», і дуже важко, а то й неможливо, вичленувати з твору історичний фактаж. Захований на маргінесі, він стає наче непотрібним, бо на перше місце авторка виводить людину – лідера, державотворця, символ волі, мужності, мудрості й об'єднання, тобто ставить перед собою конкретне завдання, що має національно-ідейне спрямування.

Письменниця ніби творить сильного героя – людини, воїна, володаря, милується його зовнішністю і вчинками, виправдовує твердість у боротьбі з боярською опозицією. До нього горнеться народ, вірить йому, підтримує його замисли... [59, с. 326].

На думку Л. Лебедівни тут варто виділити такі головні акценти, як непересічна особитість проводиря і його підтримка народом [52, с. 64].

Мав рацію О. Мишанич, зазначавши про те, що образ князя Романа вийшов дещо схематичним: «він вивищується над усім своїм оточенням, думає тільки про міць і велич своєї держави» [59, с. 326]. Можна припустити, що цей образ так і був задуманий авторкою – як схема, як символ України з усіма її проблемами. Тому схематичність тут не є вадю твору (адже у психологізмі письменниці не відмовиш), а є, радше, виправданим художнім

засобом, який допомагає не розпорозуватися на другорядне, а зосередитися на головному – на державотворенні.

Цікавим є образ дівчини Ясині, яка пожертвувала своїм життям за волю Галича: *«Мені іноді здається, що мене жде окреме призначення, важніше за твоє й моє щастя... Я так хотіла б вчинити щось сміле, високе, не для того, щоби гомінко пройти, а просто тому, щоби не жити даром»* [15, с. 237]. Багато письменників жертвували особистим заради національної ідеї. З цього погляду Катря Гриневичева була таким же «міфотворцем». Ознакою «міфотворної» літератури тієї доби є релігійність. У письменниці ця риса виходить за межі християнства і розглядається у площині трансцедентній / метафізичній. Найперше впадає у вічі езотерична і наукова сучасна лексика, яка порушує гармонію стилю, бо не відповідає вимогам тієї доби. Наприклад, «ідеограми», «перспектива», «нерівності, скупчення своєрідних скульптурних ліній», «маг», «кабалістичне віяло», «герменевтичних книг», «карти до тарока» тощо.

У повісті «Шоломи в сонці» письменниця вводить читача в «інший» світ, «нематеріальний» (розповідь про ліс Лиходій і річку Лиху). Світ «одвертий», світлий вона протиставляє чарам світу закритого, темного, що дуже скидається на світ «духів» з української міфології: рослини нічного лісу шепочуть і тихо плачуть, «слабо і маже нематеріально... заграє мисливський ріг», «захвилювалися» чорні тіні, «дорога стала кругло двигатися» і перетворилася на річку Лиху, «Полісуни виходили до місяця, рубали дрова, полохали людей...» тощо. Таких місць у повісті чимало. Язичницький містичний світ тут співіснує із християнським.

Містичного звучання, пов'язаного з давніми віруваннями українців, набувають розповіді з оповідання «Велика глуша» («Шестикрилець»), у якому князь Роман слухає розповіді своїх воїнів про незвичайні пригоди. Наприклад, товариші просять Продана не робити «сильця» на пташенят, бо «птаха клене, як брати її діти». Не слухав той, і опівночі, коли «пустив сіті з рук», то почув і побачив свою доню-ластівку в руках насильника, яка



погрожувала йому. Насильство над пташкою перегукується з насильством над дівчиною («йде нічю покритчина тінь»).

Іншим прикладом цього закону є життя розбійника Памви, який колись біля престолу «пресвітера вбив». Памва усвідомив свій великий гріх і вирішив спокутувати його ще за життя: «разом із домашнім скотом казав себе пасти, обіт виповняв перед Богом...».

Стражданнями і великою любов'ю врятувала життя своїй дитині «жінка-колихалка» Росиця. Але зробила вона це трохи незвичним способом: водила над дитиною «кільчатими рукавами від себе, до себе», «молода мама звала отак серце дитини за цим заманливим і рівним рухом своїх пальців».

Вчинки розбійника Памви і матері-колихалки Росиці авторка змальовує як подвиг, героїзм, адже скільки потрібно сили волі, щоб побороти найлютішого ворога у самому собі – свою слабкість. Тому «Велика глуша» закінчується вигуками князя: «Розбійникам і колихалкам – слава!». Князь цінував сильних духом людей, бо таким був і сам.

Після його смерті об'єднувальною силою став народний герой Дуж («Шоломи в сонці»), який відкинув особисте щастя, бо відчув у собі поклик чогось вищого, «відчув сили, націлені до мети».

Образ Дужа, галицького патріота, особливо цікавий. У напівсні Дуж бачить свої майбутні втілення. Минають століття, і він спочатку гетьман («величний, в чаплиних егретах, з пірначем»), потім – страчений ворогами («битий на паль проміж шальні вогні руїн»), пізніше – репресований патріот («в'язнений у казематах...»). Такий прийом дав можливість письменниці стисло, в одному абзаці подати великий історичний відтинок часу – від національно-визвольних змагань і до сучасності.

Тема перевтілення душі у творах Катрі Гриневичевої дуже поширена. У повісті «Шестикрилець» письменниця висловлює думку, властиву багатьом давнім народам, про те, що грішна душа наступного разу втілюється у щось нижче (у даному творі – в kota «із худющим хребтом»): «оцю грішну чиюсь душу, за кару потру чувану, змерзлу й щораз голодну...».

Особливу роль Катря Гриневичева відводить снам і смерті. Її герої в снах бачать майбутні події: Рюрик – убивство ним купця, а князь – битв. Бій з половцями вона характеризує філософсько-езотеричною лексикою («демонське ядро тайфуна в його космічній силі», половецькі полки «як видумка пекла» тощо) і подає як щось ірреальне, як сон («те, що вчинилося тепер, межувало зо сновидінням»).

Та найбільш вражаючою картиною є смерть князя Романа. На його прикладі письменниця показує езотеричний процес виходу душі з тіла, повернення її «додому», в «інший» світ і перегляд записів / хронік прожитого у цьому втіленні: *«А тоді смуга світла, сліпучого, як грань, роздерла вдвоє гідко потемнілий світ, й ошалілим круговоротом покотилися в суміш і стрімголов, закосом і горі дном розкритчані міста, церкви в огнях золотих бань, шляхи, твердині, ріки, ліси піднебні й степ, прометений із половчина повік. Усе, що він держав закутою залізом правицею, – усе, що було досі Шестикрильцем»* [15, с. 28].

Отже, Катря Гриневичева розширює і поглиблює межі духовно-психологічного сприйняття світу письменниками-модерністами свого часу. Письменниця була серед кагорти тих митців, які прагнули вийти за межі матеріального і відчутти той «невловимий» перехід, який поєднує два світи – «вищий» і «нижчий». Підтвердженням цього є підсвідоме вживання письменницею слів «пів», «напів» («півволхв», «півлікар», «напівгра», «півосміх», «півсон», «півспів», «півмова», «півживе серце»), які ніби підкреслюють тонку межу між двох світів і свідчать про дуалізм усіх земних речей.

Глибше вчитуючись у тексти Катрі Гриневичевої помічаємо використання прийому флюктуационізму (мінитися, переливатися), у багатьох випадках авторкане розповідає, а показує. Часто текст нагадує ремарки з п'єс або ж кіносценаріїв. Картини йдуть за картинами, але інерція звичних зв'язків між ними також порушена. Обриваючи, недоговорюючи, опускаючи факти, письменниця створює враження «бігу кадру»,

«прокручування кіноплівки». Прийом цей можна назвати «німе кіно», де авторські пояснення, роз'яснення, які відіграють роль звуку – відсутні. Її «переключення» з картини на картину часто такі ж несподівані, а деколи й незрозумілі, як при перегляді «фільму без звуку», де коментар залишається за кадром. Наприклад, описуючи нову церкву, будовану князем, письменниця подає розповідь як окремі картини, на перший погляд, мало пов'язані між собою: *«У високому вікні, що його саме сплунувано з драбин оливою, звісний Ранфольд, син Алібертів, співак церковних вікон, мистець на склі з далекої Равенни, видвигнув натхненною кистю тонку проблему легенди.*

*Одіте смарагдовою сукнею, тугою, як дзвін, у завої з перської камки, повним збанятком у руці, як живе, стояло на склі Кондрине братнє дівча. Воно схилялося там вузьким, високим станом пільних квіток чи метунів дисків над раненим войовником, що вмирав біля її ніг. Пес, брунатний, як сарна, злизував кров поміж острівців дикого терносливу.*

*- На Хорса! – палко забувся князь у думках своїх, став теплий лицем. Як полудне.*

*- Зеленгора! Маленька ціна великих побід, розтратниця, що прохожому дарує славу!» [15, с. 40]*

Як бачимо, змістові домінанти трьох наведених абзаців ніби заховані за другорядними характеристиками й посідають перше місце, тому важко зрозумілі. А перехід між абзацами не плавний, а обірваний, навіть несподіваний: складається враження, що кожен із них – окрема розповідь. Крім того, як зазначає Л. Лебедівна, суть цих трьох абзаців не завжди зрозуміла і з контексту повісті «Шестикрилець», бо авторка не пояснює, хто цей «мистець», як це роблять інші історичні белетристи, у творах яких кожне прізвище чи й будь-яка власна назва мають свою, хоча б мінімальну, історію. Таких прикладів у Катрі Гриневичевої чимало, тому вважаємо, що авторка зумисне уникає «ясності», щоб зосередити читача на іншому, в даному разі – на ідеї твору. Якщо повернутися до образу князя Романа, то можна знайти

багато непояснених фактів, подій, дотичних до нього, які б мали виконувати роль коментаря, що залишився в романі за кадром, а життя князя «пробігає», наче кадри кіноплівки, окремими подіями.

Після прочитання історичних повістей, складається враження, що авторка веде читача «поза межі слів», «до розуміння сутності світу». Письменниця ніби намагається ввести читача у стан невагомості, де стомлена від сприйняття, фрустрована психіка немов у гіпнотичному сні бачить і відчуває те, що перебуває за «межею», в якомусь іншому вимірі.

Отже, основні риси флюктуаціонізму відіграли важливу роль у виробленні індивідуального стилю письменниці та стали тим чинником, який допоміг читачеві збагнути психологію героїв повістей письменниці. Адже, на прикладі історичної прози неоромантичного звучання Катрі Гриневичевої можна простежити макро- та мікросвіт людини, який, у свою чергу, є складовою моделі сприйняття світу самої авторки.

#### **3.4 ПСИХОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ РІЗНИХ СОЦІАЛЬНИХ ВЕРСТВ НАСЕЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ХРИСТІ АЛЧЕВСЬКОЇ**

Творчість Христі Алчевської, яка на сьогодні є мало дослідженою, територіально належить до Сходу України, де, як відомо, найважче простежити розвиток національної ідеї; хронологічно – до початку ХХ століття – зламного моменту як в історії громадсько-політичного життя, так і в історії української літератури. Творчість Христі Алчевської на будь-якому рівні зберігає ознаки тогочасної державної непевності та нестабільності, найпоказовішими з яких були на той час міграційні рухи в межах і за межі держави. Письменниця наголошувала, що рухи українських громадян у напрямку із села до міста не завжди залежали від волі українських громадян, а були викликані в більшості випадків політикою імперської верхівки [14, с. 145].

Х. Алчевська своєю творчістю намагалася розкрити причини сприйняття зросійщеним містом українського села як некультурного, індивідуалістського. Можна сказати, що соціальні відмінності, що різнять

українських селян від мешканців міст України, були своєрідним «національним бар'єром між українцями й не-українцями». Село як джерело національної самобутності відрізнялося від російського більшим індивідуалізмом. Це, наприклад, проявлялося в суцільному неприйнятті українцями общинної форми землеволодіння. У листі до М. Кононенка Христя Алчевська зазначає: *«Щодо шанування приватної власності, то й я грішу так, як Ви, визнаванням її й антисоціалізмом такого напрямку»* [2, с. 235]. Український національний індивідуалізм Х. Алчевська вважає природним і навіть гуманним явищем (народ свій вона любить теж з «егоїзму»).

Позитивно оцінюючи рису українського духу – індивідуалізм, Х. Алчевська вважає факт наявності цієї якості в людях показником здорового розвитку нації. У листі до М. Кононенка, розмірковуючи над проблемою натовпу й індивідуальності, Х. Алчевська доходить висновку: *«Завдання одиниці, мені здається, в тім полягає, щоб той натовп робився не натовпом, а збіркою кращих одиниць»* [81, с. 46]. Питання взаємозаперечення міста і села письменниця у більшості випадків співвідносить із поняттями національного і антинаціонального. Тобто, село і місто у творчості Христі Алчевської – це не лише соціальні поняття, а й символи розвитку і занепаду української нації. Особливість розуміння національної ідеї Х. Алчевською в тому, що вона, відчувши на собі в юності вагомий вплив таких відомих культурних українських діячів, як Б. Грінченко, М. Міхновський, Г. Хоткевич, дивилася на Україну як на країну насамперед селянську. Хліборобська нація, на її думку, мала б «європеїзовуватися», не залишаючи свого природного ґрунту. Відхід від своїх національних коренів неминуче призведе, на її думку, до внутрішньої особистої трагедії.

Так, письменниця у листі до М. Кононенка, датованому листопадом 1911 року, з приводу внутрішньої дисгармонії Гейне, спричиненою відірваністю від національного ґрунту, пише: *«Гляньте на портрет Гете: то цар природи і людей!.. А бідолашний Гейне не був із німців, а з жидів, тому*

тратив рівновагу, сумував» [69, с. 47]. Для Христі Алчевської подвійність існування, невідповідність внутрішнього світу зовнішнім учинкам – це особиста трагедія. Роздуми над взаємодією і протидією таких протилежних світів, як нація і імперія, село і місто, переходить у творчості Христі Алчевської в етико-психологічну площину [81, с. 48].

Проблему «несродності», наслідків відходу від національного ґрунту намагається вирішити письменниця у таких творах, як «На убой» (1905), «Одірвана гілка» (1908), «Килина» (1927), «Оторванный от плуга» (1928). У 1905 р., за декілька місяців до появи першої україномовної поезії Х. Алчевської в журналі «Хлібороб», у газеті «Харьковский листок» за 25 червня, з'являється російськомовний твір антивоєнного змісту під назвою «На отлет», де зображено трагедію окремої людини на тлі трагедії цілої нації. Справжню назву твору – «На убой» – у 1905 році в газеті «Харьковский листок» було заборонено цензурою.

У творі йдеться про те, як колишні селяни-чоловіки, що уособлювали собою фізичну і духовну силу нації, перетворюються у воєнні машини імперії і одночасно на «гарматне м'ясо». Весь твір авторка будує на контрастах, явних чи прихованих, розмежовуючи образи твору за приналежністю до міста чи села. Вже на початку твору письменниця протиставляє місто і село як два взаємозаперечні світи. З одного боку, на передній план виступають реалії тогочасного великого міста: стрій, що іде «нога в ногу», «однообразные фуражки и околышки с номерами», «штыки», «запыленные сапоги».

З іншого – бачимо нанизування образів, що сприймаються як чужорідні по відношенню до міста: «загорелые лица», «горькая бесшабашность», «крикливые слова песни». Контрастом до образу цілого строю знеособлених чоловіків виступає образ одного селянина, який «мирно идет за плугом» [76, с. 78]. Особливу увагу письменниця приділяє незвичному виконанню чоловіками стройової російськомовної пісні. Акцент, з яким співають пісню

чоловіки в одноманітних «фуражках», говорить про їх приналежність до України.

Цей факт підкреслює національне значення проблеми. Через несподіваний перехід від змалювання «строю» українців, що виконує російську пісню, до змалювання звичної для українця картини оранки письменниця протиставляє війну і мир, російський терор і українську миролюбність як несумісні за своєю природою явища: *«Пахотная земля, и поле, и тощая лошадка, и он мирно идет за плугом!.. На нем нет окольиша, и пояса с бляхой, и наплечников с номером, делающих его почти неотличимым от его товарища, и не поет он бесшабашно залихватской песни»* [72, с. 14]. Але своєю творчістю, вільною від політичних гасел, національне питання Х. Алчевська із властивими їй жіночістю і поетичністю пропонує вирішити, не політично, а духовно. Повернення до своїх коренів, відродження почуття національної гідності є на її думку виходом із складної ситуації знеособлення українства.

Трагедія українців як нації із ментальністю землеробів, полягає, на думку письменниці, у відході від національного ґрунту, добровільному чи примусовому. Ментальність будь-якого народу є одною з найстійкіших його характеристик і є своєрідною настановою на його подальшу долю. Національний індивідуалізм природно має звертатися до протиставлення «Ми – Вони».

Іншим твором, в якому авторка, намагається примусити читача замислитися над національним питанням, є ескіз «Одірвана гілка» (1908), де мова йде про націю, що є чужою на своїй і чужій землі. Розкриваючи тему емігрантства, письменниця торкається трагічних моментів єврейської історії, проводячи тим самим невидиму паралель з історією українською. На це вказує велика кількість алюзій до творів таких українських письменників, як Леся Українка, Т. Шевченко. Навіть добровільна «відірваність» від Батьківщини не дозволяє людині призвичаїтися до іншого життя і світогляду. Захоплення молоді єврейки красою польських міст несподівано

переривається засудженням їхньої антигуманності: *«А що то є за життя, ота партійність та роздрібність серед людей? Хіба не жалем сповняється душа, на них глядячи? Та чи не всюди ж те саме?»* [7, с. 335].

На світоглядну позицію Христі Алчевської великий вплив мали погляди її найпершого духовного вчителя Б. Грінченка, який у «Діалогах про українську національну справу» зазначав: *«Коли розвиватися народні маси можуть тільки на національному ґрунті (а ми думаємо, що це аксіома), то всяке відхилення від національного ґрунту є річчю шкідливою»* [7, с. 14]. Просвітницькі ідеали і національні цінності, які проголошує цей культурний діяч, письменник і педагог, Христя Алчевська переносить до своїх творів, статей та виступів, продовжуючи і розвиваючи тим самим українську національну справу.

У своєму листі, датованому груднем 1910 року, звертаючись до М. Кононенка, Х. Алчевська, визначаючи головну ідею свого вірша «Світлий край», знов шукає причину національної трагедії в самій основі українського світогляду. Українство, за Алчевською, – це *«зрабована та всім усе прощаюча в неволі»* нація. Подальша доля народу, на думку письменниці, залежатиме від внутрішніх переконань кожного пересічного громадянина: *«Національність (народність), чи нація, тому б визволилась з кайданів, якби покращали одиниці, що не було б з-поміж одиниць утискувачів, гнобителів»* [2]. У статті, виданій окремою брошурою у 1911 році у Харкові, Христя Алчевська підсумовує висловлені у попередніх творах думки стосовно національної справи: *«І доки суспільство наше не схаменеться і почне ставитися інакше до життя, доки воно не заглибить, не розширить, не споважнить свого національного критерію, доки не навчиться не бити прилюдно своїх же діячів по щоці й розуміти інших не з формального боку – доти навряд чи посунемося ми наперед, навряд чи вийдемо з того зачарованого кола безсилля національного, в яке ми здавна вже так трагічно попали»* [3].



По мірі утвердження радянської влади оптимізм Христі Алчевської згасає. Після тривалої перерви у письменницькій та публіцистичній діяльності з-під пера вже немолодої Х. Алчевської у 1927 році виходить радянський твір із нерадянським підтекстом. Відмова української дівчини в етюді «Килина» (1927) від своєї приналежності до української нації і згодом заклик «не милувати» таких самих, як вона, українців, «хоча б і просив зглянутися», – сприймаються читачем-українцем як протиприродний вчинок [7, с. 347]. Килина не лише пропагує імперську ідею, але й намагається жити за новими великоруськими принципами. Захоплення «загальнолюдськими» ідеями і, відповідно, засудження «націоналізму», який у свідомості молодих комуністів дорівнює «шовінізму», «егоїзму», «селянській обмеженості», визначає політичний напрямок комуністичного руху початку століття: «Невже він думає, що вона буде панькатись з оцими *«паничами від націоналізму, з їх слюнявими ідеалістичними уявленнями, з їх фікцією замість мас і шовінізмом?»* [7, с. 346]; або читаємо: *«Не вірте націоналістам: окрім шовіністичного дурману, нічого в них не знайдете»* [7, с. 350]. Контрастом до звичної гуманності українців звучать слова української комуністки Килини про виправданість будь-яких засобів задля досягнення мети. Читаємо: *«Кров – так кров, війна – так війна, мимо всіх голів, національностей і відносин . Або ми, або ті!»* [7, с. 356].

Письменниця через прийом контрастного зіставлення думок тієї ж самої людини у різні моменти життя вказує на невідповідність у даному випадку між двома пунктами світовідчуття Килини – світоглядом селянки і життям цієї селянки у залізному місті, «сердечністю» як рисою української ментальності і громадянським обов'язком. Національна ментальність із виплеканою століттями «українською мрією» іде тут урозріз із реальним політичним втіленням національної мрії. Читаємо про виселення професора «задля розташування по кімнатах Червоної Армії», про те, *«з якою жалістю дивилась вона на мізерну, зігнуту спину старого»* [7, с. 358]. Килина запізно доходить висновку, що сенс життя не у запереченні, а в утвердженні своїх

коренів. Це передається через картину гарячкового марення, що за літературною традицією передбачає «розшифровку» коду твору: *«Це – не я... не я... Я сама з села... Чорноземна сила сидить в мені... Ой, пече!»* [7, с. 360]. Етюд «Оторванный от плуга» вже своєю назвою пояснює причину внутрішніх і зовнішніх негараздів цілого українського селянства. У цьому творі письменниця так само, як і в багатьох попередніх своїх творах періоду початку ХХ століття, піднімає питання війна / мир, де мир асоціює традиційно із селом. Місто, представлене у творі переднім планом, асоціюється із війною: сіро-сині шинелі на полонених, втома і слабкість в очах і рухах, різні мови, що звучать з різних кутків евакуаційного пункту. Свою приналежність до української нації авторка усвідомлює чітко. Контрастом до поглядів і вчинків комуністки Килини із твору, згаданого вище, є вчинок української дівчини в цьому творі: *«Количество моих приношений было слишком ограничено для того, чтобы раздавать их всем национальностям. Я искала галичан»* [7, с. 362].

Для письменниці не існує народу як такого, але є нація, що складається з окремих одиниць, кожна з яких має право на свободу вибору і на повагу. Мирний світ українства не має сил протистояти імперському світу муштри. Так читаємо пояснення селянином причини того, чому він опинився у місті: *«Землю орав, наскочило московське військо... Взяли... Повезли... Хоч як я просився»* [7, с. 363]. Цей солдат, що плаче «такими рідкими у мужчин слезами» лише через сон, який ніби передрікає смерть рідних, уособлює собою ціле українське селянство, темне і всепрощаюче, що в кращому випадку розчиняється у місті, а в гіршому – знищується імперською машиною. Отже, причину занепаду українського села як джерела духовної енергії нації письменниця вбачає не стільки у політиці імперського уряду, скільки у самій поблажливості і миролюбності селян, що є рисами української ментальності. Вихід із цієї складної ситуації, на думку письменниці, знайти має українська культурна еліта, дії якої мають бути спрямовані на пробудження в українського селянина самоповаги і

національної гідності. У своїй автобіографії «Спомини і зустрічі» (1928) Х. Алчевська наголошує на визначній ролі села у розвитку національної ідеї як джерела щирості і природної окремішності.

Проблема протистояння села і міста тут стоїть особливо гостро. Письменниця згадує слова свого батька з приводу нещирості цивілізації великих міст та псевдокультурного громадянства. Говорячи про своє враження від знайомства з українською літературою, авторка зазначає: *«Українські письменники почали мені здаватися носіями краси природничої та ворогами цивілізованого міщанства»* [2, с. 34]. Для Х. Алчевської життя селянина у місті є нічим іншим, як самотністю. На думку письменниці, прикладом тому може служити доля головної героїні повісті Ольги Кобилянської «Царівна». Цікаво, що письменниця практично не вживає образ міста у значенні загальнофілософському, що є характерним для європейської і російської літератури. Місто для Х. Алчевської – це один з етапів національного розвитку України. Роль міста у розвитку країни може бути позитивною лише через синтез національного і загальнолюдського ідеалів .

У 1929 виходить невелика стаття, присвячена граверу Касіяну, під назвою «На полотні імперіалізму». У цій статті авторка порушує питання зіткнення на тлі міста ідеалів національних і загальнолюдських, вказуючи на таку особливість нового радянського суспільства, як негативне сприйняття «цивілізацією» темного українського «тубільця-селянина». Розмежування двох світів – українського села і імперіалістичного міста – здійснюється авторкою, починаючи з тематики робіт гравера: спочатку це тематика селянська, «етнографічно-побутова з ліричним підкладом», потім – соціальна, «з-під станка», яку «радо купували якраз пролетарські верстви міського населення» [2, с. 46]. На завершення авторка робить висновок, яким, власне, і визначає поняття «сродності»: *«Ось сповідь того селянина, що одірвався од ріллі...»* [2, с. 47].

А. Гурдуз, досліджуючи особливості подання образу міста в українській літературі XIX століття, зазначає, що образ міста як системи, що несе смерть для особистості, закріпився в українській літературі на рівні стереотипу [23, с. 139]. Наслідуючи традиції української літератури, Христя Алчевська послідовно стверджує своєю творчістю думку про втрату людиною в «неприроднім» середовищі своєї індивідуальності. Місто, відповідно, виступає в її творчості символом знецінення споконвічних духовних цінностей. У Х. Алчевської не зустрічаємо образу міста як такого. Воно у творчості письменниці є імперським не лише за хронологічними і територіальними ознаками, але й за ознаками світоглядними. Імперське українське місто, позначене рисами національного світогляду, є символом доби антиукраїнського руху в межах Імперії.

Так, українське місто у творчості Х. Алчевської символізує не тільки поступ у розвитку науки і техніки, а й одночасно є символом знецінення національних ідеалів, знеособлення людини. Воно у творах Алчевської часто виступає символом імперської влади, суть якої полягає у «общинності» і «муштрі». Село традиційно виступає у Х. Алчевської джерелом самобутності нації, національної ідентифікації. Селянин що опиняється у місті і втрачає духовний зв'язок із своїм минулим, символізує цілу національну трагедію українства. Трагування образів села і міста Алчевською не виходить за межі традиційного: село виступає джерелом національного духу, національної ідентичності; місто – джерелом денационалізації, соціального розшарування.

Отже, владність – одна з найсуттєвіших рис імперського мислення і типу взаємозв'язків людей перебуває у протиставності з національними особливостями українського світовідчуття, української філософії взаємоіснування.

## ВИСНОВКИ

Творча активність жінок в українській літературі кінця XIX – початку XX століття становить безпрецедентне явище в історії національного письменства. Ані раніше, в класичний період, ані пізніше, у першій половині XX ст., жінка не була так активно представлена в літературній творчості. Письменниці межі віків утілюють найбільш істотні тенденції, вдаються до сміливих пошуків у галузі стилю та образних засобів. Вони пластично виражають приватну та інтимну сторону життя людини, що збігається з індивідуалістичними пріоритетами епохи модерну. З одного боку, вони оприявнюють суспільну ситуацію жінки, яка спонукає її до обмеження певними рамками стереотипів та до ролі «божевільної на горищі». З іншого боку, цей тиск соціальних та культурних стереотипів викликає опір активної жінки та реалізується в її творчості у формі протесту й доведення власного творчого потенціалу.

Жіноче авторство не можна розглядати поза процесом поступової емансипації, що розвивався в українському суспільстві. Якщо у 80-х роках XIX століття жінки заявили про свої творчі амбіції (альманах «Перший вінок»), то вже на межі сторіч вони зуміли підтвердити невідповідність цих претензій. Жінка не лише довела, що може повноцінно працювати в літературі, вона засвідчила, що може досягти найбільш високих художніх вершин.

Жіноча белетристика адекватно репрезентує різні сторони національно-культурного життя того часу. У дипломній роботі проаналізовано в різних аспектах та контекстах творчість найбільш активних та цікавих авторок того періоду, а саме: Ольги Кобилянської, Катрі Гриневичевої, Христі Алчевської, Грицька Григоренка тощо. Їх творчий доробок становить своєрідну складову тогочасної літератури, вона вирізняється настроєвістю, сповідальністю, сентиментальною глибиною, концентруванням уваги на самовідчутті героя, на родинних стосунках або взаєминах статі.

На жіночій прозі виразно позначилася суперечність, характерна для тогочасного стану розвитку літератури, втілена в поєднанні нових ідей зі

старою формою (мовостилем). Проте творчий досвід жінок-авторок свідчить: не заперечуючи традицію, успішно розвиваючи форму епічної оповіді, вони адаптували й нові засоби письма – сповідальність, психологізм, архетипну глибину та символіку, ліризм. Жіноче письмо перехідної доби створило героя, чий позитивний статус визначався бажанням протистояти побутовим обставинам, послідовно творити індивідуальну ідентичність. Характерним героєм цього часу виступає жінка-інтелігенка (вчителька, лікар) або жінка-митець (письменниця, актриса, художниця). Але і зображення традиційного персонажа з селянського середовища зазнає істотних змін, оскільки підвищена увага звертається на внутрішній світ героя, глибину його переживань, індивідуальність. Саме така увага, що реалізувалася у створенні «портрету душі», замінила застарілу техніку поверхово-етнографічного побутопису.

Ефект віддзеркалення дозволяє спроектувати різні модифікації жіночої ідентичності, відчитуючи їх на рівні жіночих текстів, – образи та стеретипи жінки в культурі, проблема статі, жіноча меланхолія. Аналіз художніх творів, а також жіночої автодокументальної прози (епістолярної та мемуарної) дозволяє відстежити еволюцію саморепрезентації жінки в культурі. Сплеск інтимності, щирості та сповідальності починається від безпосереднього біографічного дискурсу, добре репрезентованого в листуванні та мемуарах письменниць. Для художньо-образного рівня жіночої прози зламу сторіч характерна відверта ідентифікація жінки як героя, вираження складних психологічно-емоційних станів такого персонажа (стресу, істерії, депресії), перенесення акцентів із сюжету на психологічні колізії, а також використання довірливо-інтимних форм оповіді, що нагадують умовну сповідь, лист, спомин чи запис щоденника.

На рівні поезики художньої прози жінок було зосереджено увагу на властивостях, які предметно постулюють жіночу ідентичність. Це зокрема архетипна природа жіночої прози, що прочитується як символічний, підтекстовий її пласт, який апелює до одвічних істин та втілює глибокий філософсько-екзистенційний зміст. Специфіка моделювання художнього

простору також об'єднує творчість жінок-авторів: у їхніх образах простору спостерігається дихотомія категорій замкнутого й відкритого середовищ. У ряді метафор простору, як-от *дім, село, хутір, природа, дорога, місто* відбивається сама суть цих уявлень, як і перехідна властивість часу, коли визволена жінка прагне до відкритого простору й нових випробувань, натомість традиційна задовольняється затишним домом і остерігається ширшого середовища, яке загрожує їй втратою ідентичності хранительки домашнього вогнища.

Різні вияви сповідальності та психологізму дозволяють оцінити жіночу прозу як явище своєрідне, цікаве, колоритне. Адже у творах жінок-письменниць сміливо апробувалися елементи нової поетики, яка на межі століть тільки вироблялася. Внутрішній монолог героя, потік його свідомості, сповідь у переломні моменти життя, зокрема перед смертю – ось культивовані форми новітньої, психологізованої манери оповіді, які успішно застосовуються цими письменницями. Різноаспектний аналіз творчого доробку жінок в українській літературі рубежу століть дозволяє стверджувати, що цей доробок є важливою часткою національного культурного надбання. Він мав широкий вплив на розвиток національної культури й суспільства в цілому. Жіночу прозу кінця XIX - початку XX ст. можна потрактувати як знакове та багатоаспектне явище в контексті українського модернізму.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авдикович О. Гуси // Українська новелістика кінця ХІХ початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К., 1989.– С. 468-471.
2. Агеєва В. Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму : Монографія / Віра Агеєва. – Київ. : Факт, 2003. – 320 с.
3. Алчевська Х. Лист до Кононенка М. С. 1.ХІІ.1910 / Х. Алчевська. – Подається за автографом (ІЛ-Ф.36. – № 48).
4. Алчевська Х. Лист до Кононенка М. С. 19.ХІ.1910 / Х. Алчевська. – Подається за автографом (ІЛ-Ф.36. – № 42).
5. Алчевська Х. Лист до Кононенка М. С. 20.ХІ.1911 / Х. Алчевська. – Подається за автографом (ІЛ-Ф.36. – № 69).
6. Алчевська Х. Лист до Кононенка М. С. 25.ХІ.1910 / Х. Алчевська. – Подається за автографом (ІЛ-Ф.36. – № 44).
7. Алчевська Х. Твори ; [упор., передм. і прим. Л. Грузинської] / Х. Алчевська. – К. : Дніпро, 1990. – 558 с.
8. Бабишкін О. Ольга Кобилянська : нарис про життя і творчість / Олег Бабишкін. – Львів : Кн.-журн. Вид-во, 1983. – 192 с.
9. Венгуренко Н. Художній світ Ольги Кобилянської у контексті проблеми синтезу музики та живопису в українській літературі / Н. Венгуренко // Київська старовина. – 2003. – №4. – С. 55-59.
10. Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років ХІХ століття / Олексій Вертій. – Суми : Собор, 2004. – 448 с.
11. Герасимова Г. Гриневичева Катря // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол. : В. Смолій та ін.; – К. : Наук. думка, 2004, – Т.2. – С. 203.



12. Гнідан О., Дем'янівська Л., Йолкіна Л., Гуляк А., Винниченко В., Грицько Григоренко. Штрихи до портретів : Навч. посібник. – Київ: Вища школа, 1995. – 223 с.
13. Горак Р. Покута Катрі Гриневичевої // Дзвін. – 1990. – №2. – С. 77-81.
14. Гречанюк Ю. Психологізм новели Ольги Кобилянської / Ю. Гречанюк // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. пр. / редкол.: Н.В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 1999. – Вип. 58/59 : Слов'янська філологія. Ольга Кобилянська – письменниця і громадянка: національне і загальнолюдське : до 40-річчя від дня народження. – С. 35-36.
15. Гриневичева К. Непоборні : Повісті, оповідання, новели. Грицько Григоренко. Вибране – Львів : Каменяр, 2004. – 349 с.
16. Грицак Я. Формування модерної української нації ХІХ–ХХ ст. [Електронний ресурс] / Ярослав Грицак. – Режим доступу: <http://history.franko.lviv.-a>.
17. Грінченко Б., Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу / Б. Грінченко, М. Драгоманов. – К., 1994. – 286 с.
18. Гундорова Т. Femina Melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – Київ. : Критика, 2002. – 272 с.
19. Гундорова Т. Неоромантичні тенденції творчості Ольги Кобилянської (До 125-річчя з дня народження) // Радянське літературознавство. 1988. – №4. – С. 32-42.
20. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. : монографія / А. Гурдуз. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – 216 с.

21. Данилюк І. Проблема психології надлюдини у творчості О. Кобилянської. / Данилюк І. Історія психології в Україні: Західні регіони (ост. чверть ХІХ – І пол. ХХ ст.) : Навч. посібн. К., 2003. – С. 138-148.
22. Дем'янюк М. До проблеми внутрішнього монологу в модерній українській і російській літературі кінця ХІХ початку ХХ століття // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. К., 2000. Вип. 1. С. 139-141.
23. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття (новелістика, драматургія) // Слово і час. – 2005. – №4. – С. 10-18
24. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І.О. Денисюк. – Львів, 1999. – 214 с.
25. Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Українська новелістика кінця ХІХ початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К., 1989. – С. 5-26.
26. Дмитренко Н. Музика й живопис у творчості Ольги Кобилянської та Мирослава Шашкевича : синкретизм художньої образності : автореф. дис...канд. філол. наук : 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Наталя Дмитренко ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К. : [б. в.], 2010. – 20 с.
27. Дорошенко В. Катря Гриневичева. // Гриневич Я. Катря Гриневичева: Біографічний нарис. – Торонто, 1968.
28. Євшан М. Ольга Кобилянська / Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. Книга перша. – К., 2001. – С. 111-116.
29. Жижченко Л. Ольга Кобилянська та її фемінізм. // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. / Збірник праць. Випуск Х, спеціальний. Рівне, 2001. – С. 253-259.

30. Зборовська Н. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. – Львів, 1999. – 336 с.
31. Зборовська Н. Меланхолійна прелюдія до «поважної» творчості О. Кобилянської // Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – С. 243-259.
32. Качкан В., Качкан О. «Вкинула світла на далекі дороги суспільності» (Катря Гриневичева : біографічна мозаїка) // Нев'януха галузка калини : Українські літератори, вчені, громадські діячі – в діаспорі . – К. : Дніпро, 2011. – С. 11-44.
33. Кейван І. Центральність маргіналів Ольги Кобилянської // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2004. – Вип. 216-217. – С. 47-50.
34. Кирилюк С. Ольга Кобилянська і світова література. – Чернівці : Рута, 2002. – 176 с.
35. Кирилюк С. Персона й тіні творчої особистості в прозі Ольги Кобилянської // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. – Чернівці : Рута, 2008. – Вип. 394-398. – С. 212-219.
36. Клочек Г. Поетика і психологія / Г.Д. Клочек. – К. : Знання (Серія 6 «Духовний світ людини». Тематичний цикл «Література». – №7), 1990. – 48 с.
37. Кобилянська О. Твори: У 5 тт. / О. Кобилянська. – К. : Держ. вид-во художн. літератури, 1962. – 452 с.
38. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії; листи; статті та спогади [упоряд., передм. Ф. Погребенника]. – К.: Дніпро, 1982. – 359 с.
39. Кобилянська О. Твори в п'яти томах. Т. 1. К., 1963. – 492 с.
40. Кобилянська О. Твори в п'яти томах. Т. 2. К., 1963. – 480 с.
41. Кобилянська О. Твори в п'яти томах. Т. 3. К., 1963. – 440 с.

42. Кобилянська О. Твори в п'яти томах. Т. 4. К., 1963. – 512 с.
43. Кобилянська О. Твори в п'яти томах. Т.5. К., 1963. – 768 с.
44. Кобилянська О. Твори: В 2 т.: Т.1. К.:Дніпро, 1988. – 541 с.
45. Кобринська Н. Автобіографія // Вибрані твори [упоряд., вступна стаття І. Денисюка та К. Кріль] / Н. Кобринська. – К. : Дніпро, 1980. – 446 с.
46. Ковальчук О. Ольга Кобилянська та її повість «Людина» // Дивослово. 2002. – № 12. – С. 38-44.
47. Козачек М. Метафоризація в художньому творі (витоки та методологія дослідження) // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. – Одеса, 2001. Вип. 7. – С. 21-26.
48. Кристева Ю. Время женщин / Пер. И. Борисовой. // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. Под редакцией Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М.: РОССПЭН, 2005. – 592 с.
49. Крупка М. Жіноча ідея у творчості Ольги Кобилянської // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. VII. Рівне, 1999. –С. 108-112.
50. Крупка М. Неоромантичний дискурс у художньому освоєнні Ольги Кобилянської // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. X, спеціальний. – Рівне, 2001. – С. 245-253.
51. Крупка М. Новела «Valse melancolique» у контексті феміністичної прози Ольги Кобилянської // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. VIII. – Рівне, 2000. – С. 216-220.
52. Лебедівна Л. Релігійно-містичні мотиви Антона Лотоцького та Катрі Гриневичевої // Дивослово. – 2005. – №9. – 62-65.
53. Лебедівна Л. Сильові особливості історичної прози Катрі Гриневичевої // Слово і час. – 2006. - №11 (551). – С. 30-38.
54. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / автор-укладач Ю.І. Ковалів – К. : Академія, 2007. – 624 с.

55. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Громяк, Ю.І. Ковалів [та ін.]. – К., 1997. – 752 с.
56. Мацапура В. Літературний психологізм та його роль у художньому творі. Основні форми і прийоми / В. І. Мацапура // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2000. – №1. – С. 41-43.
57. Мацяк О. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Ореста Мацяк; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів : [б. в.], 2006. – 19 с.
58. Михайлов Н. Теория художественного текста. – М.: Издательский центр «Академія», 2006. – 224 с.
59. Мишанич О. Катря Гриневичева та її історичні повісті // Гриневичева К. Шестикрилець. Шоломи в сонці. – К. : Дніпро, 1990. – С. 314-331.
60. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : Монографія. 2-е вид., перероб. і доп. / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 47 с.
61. Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? – Слово і час, 1991. – № 6. – С. 10-13.
62. Павлишин М. Ольга Кобилянська. Прочитання. – Харків: Акта, 2008. – 358 с.
63. Погребенник Ф. Катря Гриневичева // Жовтень. – 1989. – №1. – С. 50-51.
64. Погрібний А. Поклик дужого чину : статті, портрети, силуети, наближення, публіцистика / А. Погрібний, вступне слово В. Дончика та П. Кононенка. – К. : «Просвіта», 2009. – 680 с.

65. Рибалко І., Ткач Л. Жанр новели в українському історико-літературному процесі XIX – XX століть: Навч. посібник. – Дніпропетровськ: НМетАУ, 2014. – 52 с.
66. Томчук Л. Вірна відбитка життя душі. З історії жіночої автодокументалістики // Укр.м. і л-ра в сер. шк., гімн., ліц. І колег. – 2010. – № 5. – С. 92–97.
67. Томчук Л. Жіноча меланхолія як текст / Л. Томчук // Наукові записки НаУ «Острозька академія». Серія: Філологічна. – Вип. 10. – Острог, 2008. – С. 464-472.
68. Томчук Л. Жіноча проза як дзеркало / Л. Томчук // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. – Вип. 19. – Ужгород, 2008. – С. 79–83.
69. Томчук Л. Краса в істині: жіноча місія в культурі / Л. Томчук // Актуальні проблеми української філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. – Вип. XIX. – Рівне, 2010. – С. 46–51.
70. Томчук Л. Проблема кризи епох і літературних форм / Л. Томчук // Теорія літератури у вищій школі [Серія: Філологічні семінари. – Вип. 11] / Ред. кол.: проф. М. Наєнко та ін. – К., 2008. – С. 159–164.
71. Томчук Л. Слово сповідальне. Українська жіноча проза (1887–1914) / Л. Томчук. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2010. – 334 с.
72. Томчук Л. Феномен жіночої літератури в українському культурному житті кінця XIX та початку XX століття / Л. Томчук // Проблеми славістики. Науковий часопис (Луцьк). – 2002. – № 2–3. – С. 12–19.
73. Українська діаспора : літературні постаті, твори, бібліографічні відомості / Упорядк. В. Просалової. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2012. – 516 с.
74. Харлан О. Катря Гриневичева : Літературний портрет. – К. : Знання, 2000. – 168 с.

75. Художня проза на грані миті й вічності: Круглий стіл «ЛУ» / О. Логвиненко, Г. Гордасевич, М. Слабошпицький, Г. Штонь // Літературна Україна. – 1999. – №43. – С. 5.

76. Чопик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі ХІХ – ХХ ст. – Львів-Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 62-115.