

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Карач Наталія Миронівна

УДК821.161.2-3.09(092)"193/196"

ДИСЕРТАЦІЯ
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПРОЗИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
30-60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

10.01.01 «Українська література»

Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних наукових досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Н. М. Карач

Науковий керівник: Бородіца Світлана Василівна, кандидат філологічних наук,
доцент

Тернопіль – 2021

АНОТАЦІЯ

Карач Н. М. Жанрово-стильова своєрідність прози Ірини Вільде в контексті української літератури 30-60-х років XX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» (014.01 – Українська мова і література). – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Міністерство освіти і науки України, Тернопіль, 2021.

У дисертації досліджено жанрово-стильові особливості творчого доробку Ірини Вільде в українській літературі 30-60-х років XX століття, зокрема її новели, повісті і романи, майстерно модифіковані авторкою, крізь призму її художнього мислення. Відтак це передбачало розв'язання таких конкретних завдань: осмислити трансформацію епічних жанрів в українському літературному дискурсі 30-60-х років XX століття; обґрунтувати поліфонізм прози Ірини Вільде в українській модерністській літературі першої половини XX століття; простежити літературознавчу рецепцію творчого спадку письменниці; проаналізувати жанровий діапазон новелістики авторки; схарактеризувати стильовий синкретизм малих жанрів у творчості Ірини Вільде; визначити жанрові домінанти повістєвої трилогії «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти»; з'ясувати жанрово-стильові особливості автобіографічного роману «Повнолітні діти» й роману-епопеї «Сестри Річинські».

Застосування комплексу наукових методів (культурно-історичного, порівняльно-типологічного, структурно-функціонального, біографічного, психологічного), а також елементів рецептивної естетики, наратології і герменевтичного підходу дало можливість переосмислити жанрову, стильову, наративну, образну системи та зв'язки між ними в прозі Ірини Вільде, окреслити джерела та контекст творчої індивідуальності письменниці, обґрунтувати її

світоглядно-естетичні орієнтири, визначити важливість самобутньої прозової спадщини письменниці в контексті розвитку української літератури ХХ століття.

У дисертаційній роботі вперше в українському літературознавстві системно досліджено прозовий доробок Ірини Вільде крізь призму його жанрово-стильової своєрідності; в діяхронному аспекті систематизовано його літературно-критичну рецепцію; по-новому інтерпретовано ранню малу прозу письменниці (новели, оповідання, повістевий цикл), заґрунтовану в естетичний модус неоромантизму, окреслено жанрову парадигму великої прози авторки, зокрема проаналізовано її романні тексти як синтетичні форми на різних поетикальних рівнях; визначено особливості індивідуального стилю авторки, помітно зумовленого світоглядно-ідеологічними чинниками історичної доби, і її значуще місце в українському письменстві ХХ століття.

Основні положення, узагальнення та висновки дисертації можуть бути використані в лекційних курсах з української літератури ХХ століття, у вибіркових компонентах освітніх програм вищої школи із проблем жанрології та ідіостилу, під час вивчення західноукраїнського літературного процесу першої половини ХХ століття у закладах середньої освіти, при наступному теоретичному й історико-літературному осмисленні особливостей творчості Ірини Вільде, при написанні наукових робіт різного рівня.

У ході аналізу висновуємо, що психологізм, філософічність, екзистенційність, історіософська заглибленість, тематична широта й проблематична відкритість, жанровий поліфонізм, стильова динаміка та інші як жанрові домінанти оновлюють усталені погляди на психологічну насамперед прозу Ірини Вільде, поза якою цілісна картина українського літературного процесу окресленої доби неможлива.

Зазначено, що творчі шукання Ірини Вільде розгорталися в силовому полі художньо-естетичних систем зрілих майстрів слова – Ольги Кобилянської, В. Стефаника, І. Франка, М. Яцківа, а з іншого боку, свідомо творила модерний національний текст разом зі своїми сучасниками – Дарією Віконською, Катрею Гриневичевою, Галиною Журбою, Наталеною Королевою, Ю. Косачем,

У. Самчуком та ін., що модернізували творчу практику через власні інтерпретації філософських кодів, символічних образів, міфологічних сюжетів, реактуалізацію барокових, романтичних, імпресіоністських, неореалістичних стильових прийомів і засобів, психологізацію наративної структури. Відтак українська літературна традиція, модернізована культом естетики та «романтикою серця», інтегрувала іманентні тенденції світового письменства.

Простежено жанрову конфігурацію західноукраїнської прози першої половини ХХ століття, що відображала процес її трансформації від малих жанрів через їх циклізацію до великих епічних форм. Вона зумовлена, по-перше, художньо-естетичними запитамі історичної доби, що вимагала соціального зрізу й психологічних спостережень, фактичних узагальнень катастрофічності реального буття і душевних зламів, художніх перспектив осмислення екзистенційно-духовних глибин особистості, по-друге, індивідуально-авторським розумінням національно-визвольного руху української нації за свої державність і самовизначення. Простежено активну реакцію західноукраїнських митців-прозаїків на модерні тенденції європейського письменства, зокрема, популярність фрагментарних форм (новела, етюд, нарис, прозові мініатюри, наприклад, «окрушини» Ірини Вільде), домінування жанрового синтезу, прийому циклізації, різних варіантів модифікації традиційних моделей повісті чи роману (як-от повістєва трилогія «Метелики на шпильках» письменниці), творення панорамного, багатопроблемного роману-епопеї, як скажімо «Сестри Річинські» Ірини Вільде.

У роботі проаналізовано естетичні джерела творчої майстерності Ірини Вільде, що дозволяє говорити про синтезування художнього досвіду Дмитра Макогона (реалістична обсервація проблемного спектру суспільно-громадського життя, патріотичні засади і морально-етичні цінності, системно засвоєні в родині), Ольги Кобилянської (неоромантична поетика, реалізована на сюжетному, наративному, стильовому рівнях), Михайла Яцківа (символістська модель художнього світу, сецесійність). Творчо модифікувавши мистецькі

надбання авторитетних їй письменників, авторка окреслила власний модерністський стиль, найповніше реалізований у малій прозі.

Доведено, що поліфонічність у малій прозі Ірини Вільде реалізується на рівні жанру (жанрова дифузія, внутрішній сюжет містить зіткнення амбівалентних переживань, рефлексій, настроїв, хронотопні зміщення, напружена інтрига), нарації (внутрішні монологи, «потік свідомості», самоаналіз персонажів, ліризація оповіді, новелістичний пуант, рефрен як тип функціонально значимих повторів, художнє обрамлення), образотворення (ускладнений психологізм, символіка кольорів та звуків, метафоричність, художні деталі-символи), стилю (полістилістичність (неореалізм, імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм), синтез епічного, ліричного і драматичного, іронічність, лейтмотив як стилістично-композиційний прийом). Модерністські засади творчості авторки potwierджують, що її проза – самобутнє явище в українській літературі ХХ століття.

Дослідження творів Ірини Вільде в літературознавчій науці розпочалося у 30-х роках минулого століття після заслуженої літературної нагороди Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка (друга премія за повість «Метелики на шпильках»). У цей час численні огляди, відгуки, рецензії українських критиків, письменників, учених (Б. І. Антонич, Б. Лепкий, О. Кобилянська, Б. Кравців, У. Кравченко, Р. Купчинський, К. Малицька, М. Рудницький, В. Стефаник, С. Тудор, А. Чайковський, В. Щурат) були зумовлені активною, але, на жаль, скандальною дискусією М. Рудницького та М. Гнатишака, що демонстративно залишив склад журі, протестуючи проти ухваленого рішення на користь Ірини Вільде. Упродовж 50-60-х роках ХХ століття про неї в критичних статтях і невеликих оглядах писали М. Вальо, К. Волинський, Є. Сверстюк, Й. Цьох, С. Шаховський; у 70-80-х роках – «Ірина Вільде: бібліографічний показник» (Львів, 1972), укладений М. Вальо та Є. Лазебою, Н. Бічуя, К. Волинський, І. Денисюк, В. Качкан, О. Тарнавський, Л. Тарнашинська та ін. Літературно-критична рецепція творчого спадку Ірини Вільде активізувалася в 90-х рр. (літературний портрет «Ірина Вільде» В. Качкана; ґрунтовний огляд «Ірина Вільде (1907-1982)» С. Андрусів в «Історії

української літератури ХХ століття» за ред. В. Дончика; монографія «Мала проза І. Вільде: неповторність індивідуального голосу» Н. Мафтин). Об'єктивний погляд на творчий доробок Ірини Вільде подано в дисертаційних роботах Н. Мафтин («Проблематика та жанрова специфіка малої прози Ірини Вільде раннього періоду творчості в контексті української новелістики», 1995), О. Дудар («Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера: порівняльний аспект», 2011), Н. Бабюк («Топос міста у прозі Ірини Вільде», 2019). Проте сьогодні назріла наукова потреба окремого літературознавчого осмислення творчого набутку Ірини Вільде крізь призму засадничих художніх принципів її прози.

У новелістиці Ірини Вільде простежено творчі експерименти з жанровими формами. Хоча в новелістичному доробку домінує гостроконфліктна новела акції з напруженим сюжетом, структурована за традиційною схемою «герой – антагоніст – конфлікт між ними, несподіваний поворот» (І. Денисюк), вона, безперечно, розширила жанровий діапазон української новелістики початку ХХ століття (тема жіночої ініціації, де головне випробування для жінки – загроза смерті чи проблема вибору, амбівалентний образ персонажа, фрагментарність сюжету, внутрішній конфлікт, ущільненість часопростору, виразні зорові і слухові образи та ін.). Напротивагу їй письменниця творила афабульний тип новели (наприклад, «Рожі») з фрагментарною композицією, домінантними асоціативними зв'язками, монологічними рефлексіями персонажа, заґрунтованими в «техніку градації» – своєрідних композиційних повторів, покликаних загострити «ефект ситуації» чи «одну знаменну рису характеру» (І. Денисюк), модерністський прийом «символічних натяків». У результаті жанрового експериментування з'явилися такі модифіковані форми, як новела характеру («Крадіж», «Врятований», «Годі!», «Не можу...», «Роман жениться»), новела-монолог («Ти», «Всюди однаково», «Східна мелодія»), епістолярна новела («Лист», «Поцілунок», «24 години», «Його сестрі – Марії»), дидактична новела-повчання («Щастя», «Дух часу», «Жереб»), новела-етюд («Рожі», «Моїй Буковині»), новела-медитація («Подорожній»).

Вважаємо, що стильовий синкретизм новелістики Ірини Вільде зумовлений бінарністю (традиційне-модерне, усталене-випадкове, реальне-умовне, сакральне-профанне та ін.), синтезом соціальної та аксіологічної проблематики. Усебічно осмисливши «катастрофу в українській душі» (М. Жулинський) жінки в патріархальному суспільстві, її самовизначення та емансипацію, що споріднює прозу Ірини Вільде з творчістю Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської, Уляни Кравченко, Катрі Гриневичевої, авторка засвідчила інтелектуалізацію новелістичного письма. І хоча воно не є феміністичним, проте активно артикулює жіночий досвід у всій його багатовимірності.

Доведено: повістевий цикл «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти» Ірини Вільде – важливий етап жанрово-стильової еволюції західноукраїнської прози першої половини ХХ століття. А відтак окреслено новаторство письменниці у творенні жанру психологічної повісті, якій властиві сповідальність, психологізм, екзистенційність, ліризація епічної нарації, фрагментарність композиції. Оригінальність індивідуальної манери письма Ірини Вільде в дискурсі модернізму potwierджує синтез неоромантичних, неореалістичних, імпресіоністських елементів. Так, через психопоетикальну систему повісті «Метелики на шпильках» авторка оновила традиції української лірико-психологічної прози. Її художня практика характеризується поглибленим психологізмом, спрямованістю до індивідуальної сфери буття особистості – психологічної, а через неї – до досягнення трансцендентної сутності світу, а отже, й ціннісно-смислового універсуму. Під впливом буттєвих деструкцій ХХ століття (дегуманізація, ідеологізація, тоталітаризм та ін.) особистість деперсоналізується, втрачає автономність, вітаїстичність, зрештою самість. Персонажі І. Вільде протистоять прагматичному й ідеологічному зовнішньому тиску, абсурдному буттю й тотальній самотності. Ці думки письменниці скеровують дослідження у русло екзистенц-філософії, що значно розширює психологічний дискурс повістєвого циклу.

У повісті «Б'є восьма» відзначено своєрідне трактування письменницею особистого й національного, біографічного й суспільного в один із драматичних

історичних періодів Буковини. Її прикметною рисою є відкритий фінал як триумф свободи особистості, що відстояла перед ворожим середовищем свою самість, мораль, переконання. Локальний простір гімназії висвітлює її інший, символічний образ: Українська гімназія для дівчат під тиском румунської влади уособлює міру морального і національного в українцях. У її стінах розгортається головний конфлікт, коли епізоди все більше ущільнюються, а реальний час безперервно трансформується, охоплюючи минулі події і майбутні перспективи. Таким чином, динаміка повістєвого хронотопу визначає персонажний досвід розв'язання складних життєвих проблем, насамперед досвід екзистенційного характеру – утвердження національної ідентичності в чужому соціумі.

Обґрунтовано проблему національної ідентичності в повісті «Повнолітні діти», яку Ірина Вільде осмислила крізь призму особистісної екзистенції: прагнення до свободи у різних її виявах, бунт проти знецінення людського життя, утвердження національних честі, гідності та незалежності були визначальними чинниками її власного самоусвідомлення. Відтак у персонажній структурі повісті виділяємо парадигму нового персонажа (Дарки Попович) як цілісної, сильної, вольової особистості, котра у конфлікті із ворожим соціумом усвідомила національну ідентичність. Вона категорично відкинула конформістську позицію терпіння, натомість обравши позицію протесту. Таким чином, у повісті «Повнолітні діти» Ірина Вільде акцентувала консолідуючі та націєутверджувальні фактори в житті молодшої української інтелігенції, на прикладі Дарки Попович продемонструвавши еволюцію її національного самоусвідомлення від підліткового захоплення до свідомого та вмотивованого ставлення до України.

Наголошено, що роман-епопея «Сестри Річинські» засвідчив майстерну реалізацію письменницею найкращих можливостей обох жанрів: тісне переплетення особистісної (романної) і національно-історичної (епопейної) проблематики породжує новий зміст, який розширив межі «великого епічного роману» чи «епопейного полотна». Об'єктивність зображення особистості і світу, моделювання соціально зумовлених, але багатогранних характерів, психологічно вмотивовані вчинки і поведінка персонажів, увага до етично-моральних глибин

особистості, а звідси – її героїчна піднесеність над подіями доводять доречність жанрового обґрунтування «Сестер Річинських» як інтенсивного роману-епопеї (Г. Поспелов).

Проза Ірини Вільде за своїми жанровими особливостями самобуття, тому її трактування як художньо-естетичного явища крізь призму генології дає право обґрунтувати висновок про вагомий внесок письменниці в жанрово-стильову парадигму української модерністської літератури першої половини XX століття, неперебутнє значення її творчості у контексті інтелектуальної та психологічної прози доби.

Ключові слова: жанр, стиль, жіноча проза, поліфонізм, синкретизм, модерністська новела, соціально-психологічний повістевий цикл, роман виховання, роман-епопея.

SUMMARY

Karach N. M. Genre-style originality of Iryna Wilde's prose in the context of Ukrainian literature of the 30-60s of the XX century. – Qualified scientific work. As a manuscript.

Thesis for a Candidate Degree (PhD) in Philology, Specialty 10.01.01 – Ukrainian Literature (014.01 – Ukrainian Language and Literature). Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ministry of Education and Science, Ternopil, 2021.

The dissertation explores the genre and style features of Iryna Wilde's creative work in Ukrainian literature of the 1930s and 1960s, in particular her short stories, novels and novels, skillfully modified by the author, through the prism of her modernist thinking. Thus, it provided for the solution of the following specific tasks: to trace the artistic transformation of epic genres in the Ukrainian literary discourse of the 30-60s of the twentieth century; to substantiate the polyphony of Iryna Wilde's prose in the Ukrainian modernist literature of the first half of the XX century; periodize the literary reception of the writer's creative heritage; analyze the genre range of the author's short

stories; to characterize the stylistic syncretism of small genres in the works of Iryna Wilde; identify the genre dominants of the story trilogy “Butterflies on Stilettos”, “Beats Eight”, “Adult Children”; to find out the genre and style features of the writer’s novel discourse in the autobiographical novel “Adult Children” and the epic novel “The Richynsky Sisters”.

The application of a set of scientific methods (cultural-historical, comparative-typological, structural-functional, biographical, psychological), as well as elements of receptive aesthetics, narratology and hermeneutic approach made it possible to rethink the genre, style, narrative, figurative system and connections between them in prose of Iryna Wilde, to outline the sources and context of the writer's creative individuality, to substantiate her ideological and aesthetic orientations, to determine the importance of the writer's original prose heritage in the context of the development of Ukrainian literature of the twentieth century.

In the dissertation work for the first time in the Ukrainian literary criticism the prose work of Irina Wilde through the prism of its genre-style originality is systematically investigated; in the diachronic aspect its literary-critical reception is systematized; the writer's early short prose (short stories, short stories, narrative cycle), grounded in the aesthetic mode of neo-romanticism, the genre paradigm of the author's great prose is outlined, in particular her novel texts as synthetic forms on different poetic levels are analyzed; the peculiarities of the author’s individual style, markedly determined by the ideological and ideological factors of the historical period, and her significant place in the Ukrainian literature of the twentieth century are determined.

The main provisions, generalizations and conclusions of the dissertation can be used in lecture courses on Ukrainian literature of the twentieth century, in elective components of higher education programs on genre studies and idiosyncrasies, while studying the Western Ukrainian literary process of the first half of the twentieth century in secondary education and historical and literary understanding of the peculiarities of the work of Iryna Wilde, in writing scientific papers of various levels.

In the course of the analysis we conclude that psychologism, philosophicalness, existentialism, historiosophical depth, thematic breadth and problematic openness,

genre polyphony, stylistic dynamics, etc. as genre dominants they renew the established views on the psychological first of all Iryna Wilde's prose, outside of which a holistic picture of the Ukrainian literary process of the outlined period is impossible.

It is noted that Iryna Wilde's creative search unfolded in the force field of artistic and aesthetic systems of mature masters of the word – O. Kobylanska, V. Stefanyk, I. Franko, M. Yatskiv, etc., and on the other hand, consciously created a modern national text together with their contemporaries – Daria Vikonska, Katreia Hrynevychyeva, Halyna Zhurba, Natalia Koroliova, Y. Kosach, U. Samchuk, etc. stylistic devices and means, psychologization of the narrative structure. Thus, the Ukrainian literary tradition, modernized by the cult of aesthetics and the “romance of the heart”, integrated the immanent tendencies of world literature.

The genre configuration of Western Ukrainian prose of the first half of the XX century is traced, which reflected the evolutionary process of its transformation from small genres through their cyclization to large epic forms. It is due, firstly, to the artistic and aesthetic demands of the historical era, which required a social cut and psychological observations, actual generalizations of the catastrophic nature of life and mental breakdowns, artistic prospects for understanding the existential and spiritual depths of personality, and secondly, individual and authorial understanding of national liberation movement of the Ukrainian nation for its statehood and self-determination. The active reaction of Western Ukrainian prose writers to modern tendencies of European literature, in particular, the popularity of fragmentary forms (short story, sketch, essay, prose miniatures, such as “crumbs” by Iryna Wilde), the dominance of genre synthesis, cyclization, various modifications of traditional models or a novel (such as Iryna Wilde's novel trilogy “Butterflies on Stilettos”), the creation of a panoramic, multi-problem epic novel, such as Iryna Wilde's “The Richynsky Sisters”.

The paper analyzes the aesthetic sources of Iryna Wilde's creative skill, which allows us to talk about polyphony as a conceptual principle of creativity, which is to synthesize the artistic experience of D. Makohon (realistic observation of the problematic spectrum of public life, patriotic principles and moral and ethical values, family), O. Kobylanska (neo-romantic poetics, realized on the plot, narrative, stylistic

levels), M. Yatskiv (symbolist model of the art world, secession). Creatively modifying the artistic heritage of her authoritative writers, the author outlined her own synthetic style, most fully realized in short prose.

It is proved that polyphony in Iryna Wilde's short prose is realized at the level of genre (genre diffusion, internal plot contains clashes of ambivalent experiences, reflections, moods, chronotopic shifts, intense intrigue), narratives (internal monologues, "flow of consciousness", self-analysis of characters), novelistic pointe, refrain as a type of functionally significant repetitions, artistic framing), formation (complicated psychology, symbolism of colors and sounds, metaphorical, artistic details-symbols), style (polystylistic (neorealism, impressionism, expressionism, neo-romanticism), synthetic) and dramatic, irony, leitmotif as a stylistic and compositional technique), etc. The polyphonic principles of the author's work confirm that her prose, focused on modernist poetics, is an original phenomenon in the Ukrainian literature of the twentieth century.

The study of Iryna Wilde's works in literary studies began in the 1930's after the well-deserved literary award of the Ivan Franko Society of Writers and Journalists (second prize for the novel "Butterflies on Stilettos"). At this time, numerous reviews, reviews, reviews of Ukrainian critics, writers, scientists (B.I. Antonych, B. Lepkyi, O. Kobylanska, B. Kravtsiv, U. Kravchenko, R. Kupchynskyi, K. Malytska, M. Rudnytskyi, V. Stefanyk, S. Tudor, A. Tchaikovsky, V. Shchurat) were caused by an active but, unfortunately, scandalous discussion of M. Rudnytskyi and M. Hnatyshak, who demonstratively left the jury, protesting against the decision in favor of Iryna Wilde. During the 1950's and 1960's, M. Valio, K. Volynskyi, E. Sverstiuk, J. Tsiokh, and S. Shakhovskyi wrote about her in critical articles and short reviews; in the 70's and 80's – "Iryna Wilde: bibliographic index" (Lviv, 1972), compiled by M. Valio and E. Lazeba, N. Bichuia, K. Volynskyi, I. Denysiuk, V. Kachkan, O. Tarnavsky, L. Tarnashinska and others. Literary-critical reception of Iryna Wilde's creative heritage was intensified in the 1990s (literary portrait of Iryna Wilde by V. Kachkan; thorough review of Iryna Wilde (1907-1982) by S. Andrusiv in *History of Ukrainian Literature of the 20th Century*, ed. V. Donchik, monograph "Small prose by I. Wilde: the uniqueness

of the individual voice” N. Maftin). An objective view of the creative work of Irina Wilde is given in the dissertations of N. Maftin (“Problems and genre specifics of Irina Wilde’s short prose of the early period of creativity in the context of Ukrainian short stories”, 1995), O. Dudar (“Genre originality of socio-psychological novels “Sisters Richynski” by Iryna Wilde and “Oplot” by Theodor Dreiser: Comparative Aspect”, 2011), N. Babiuk (“Topos of the City in Iryna Wilde’s Prose”, 2019). However, today there is a scientific need for a separate literary understanding of the creative work of Iryna Wilde through the prism of the basic artistic principles of her prose writing.

Iryna Wilde’s short stories it is traced creative experiments with genre forms. Although the short story is dominated by a sharply conflicting short story with a tense plot, structured according to the traditional scheme “hero - antagonist - conflict between them, an unexpected turn” (I. Denisyuk), it undoubtedly expanded the genre range of the twentieth century of Ukrainian novelism, where the main test for a woman – the threat of death or the problem of choice, ambivalent image of the character, fragmentary plot, internal conflict, density of space-time, expressive visual and auditory images, etc.). In contrast, the writer created an afabular type of short story (for example, “Roses”) with a fragmentary composition, dominant associative connections, monologue reflections of the character, based on the “gradation technique” – a kind of compositional repetitions designed to sharpen the “effect of the situation” or “one significant feature character” (I. Denisiuk), a modernist technique of “symbolic hints”. As a result of genre experimentation, such modified forms appeared as a short story (“Theft”, “Saved”, “Stop!”, “I can’t”, “The novel is getting married”), a short story-monologue (“You”, “Everywhere equally”, “Oriental melody”), epistolary short story (“Letter”, “Kiss”, “24 hours”, “His sister – Mary”), didactic short story-teaching (“Happiness”, “Spirit of time”, “Draw”), short story-study (“Roses”, “My Bukovina”), short story-meditation (“Traveler”), etc.

We believe that the stylistic syncretism of Iryna Wilde’s short stories is due to multifunctional imagery based on binary (traditional-modern, established-random, real-conditional, sacred-profane, etc.), synthesis of social and axiological issues. Comprehensively comprehending the “catastrophe in the Ukrainian soul”

(M. Zhulynskyi) of women in a patriarchal society, its self-determination and emancipation, which is related to the prose of Iryna Wilde with the work of Lesia Ukrainka, Olha Kobylanska, Natalia Kobrynska, Uliana Kravchenko, Katria Hryneviceva. And although it is not feminist, it actively articulates women's experience in all its multidimensionality.

It is proved that the narrative cycle "Butterflies on Stilettos", "Beats Eight", "Adult Children" by Iryna Wilde is an important stage in the genre and style evolution of Western Ukrainian prose of the first half of the XX century. Thus, the novelty of the writer in creating a genre of psychological story, which is characterized by confession, psychologism, existentialism, lyricization of the epic narrative, fragmentary composition, and others. The originality of Irina Wilde's individual style of writing in the discourse of modernism confirms the synthesis of often diverse poetics: neo-romantic and neorealistic, impressionistic and whimsical. Thus, through the psychopoetic system of the novel "Butterflies on Stilettos" the author updated the traditions of Ukrainian lyrical and psychological prose. Her artistic practice is characterized by in-depth psychologism, focus on the individual sphere of existence of the individual-psychological, and through it – to comprehend the transcendent essence of the world, and hence the value-semantic universe. Under the influence of the existential destructions of the twentieth century (dehumanization, ideologization, totalitarianism, etc.), the individual becomes depersonalized, loses autonomy, vitality, and eventually self. I. Wilde's characters oppose pragmatic and ideological external pressure, absurd existence and total loneliness. These thoughts of the writer direct our research in the direction of existential philosophy, which significantly expands the psychological discourse of the narrative cycle.

The story "Beats Eight" notes the writer's modernist interpretation of personal and national, biographical and social in one of the dramatic historical periods of Bukovina. Its notable feature is the open ending as a triumph of the freedom of the individual, which defended his identity, morals, and beliefs in the face of a hostile environment. The local space of the gymnasium is illuminated by another, symbolic image: the Ukrainian gymnasium for girls under the pressure of the Romanian

authorities embodies the measure of moral and national in Ukrainians. The main conflict unfolds within its walls, the episodes before the finale are increasingly concentrated, and real time is constantly transformed, covering past events and future prospects. Thus, the dynamics of the narrative chronotope determines the personal experience of solving complex life problems, first of all the experience of existential nature – the assertion of national identity in a foreign society.

The problem of national identity is substantiated in the novel “Adult Children”, which Iryna Wilde understood through the prism of personal existence: the desire for freedom in its various forms, rebellion against the devaluation of human life, affirmation of national honor, dignity and independence were determinants of her own self-awareness. Thus, in the character structure of the story we distinguish the paradigm of a new character (Darka Popovych) as a holistic, strong, strong-willed person who, in conflict with the hostile society, realized his national identity. She flatly rejected the conformist position of patience, instead choosing the position of protest. Thus, in the novel “Adult Children” Iryna Wilde emphasized the consolidating and nation-building factors in the life of the young Ukrainian intelligentsia, using the example of Darka Popovych to demonstrate the evolution of her national identity from adolescence to Ukrainianness to a conscious and motivated attitude to Ukraine.

It is emphasized that the novel-epic “The Richynsky Sisters” – synthetic in genre, testified to the masterful realization of the writer's best abilities of both genres: the close intertwining of personal (novel) and national-historical (epic) issues creates a new meaning that expanded the “great” epic or “epic canvas”. The objectivity of the image of the individual and the world, modeling of socially conditioned but multifaceted characters, psychologically motivated actions and behavior of characters, attention to ethical and moral depths of the individual, and hence his heroic sublimity over events prove the relevance of the genre justification-epic (G. Pospelov).

Iryna Wilde's prose is original in its genre features, so its interpretation as an artistic and aesthetic phenomenon through the prism of genealogy gives the right to substantiate the conclusion about the writer's significant contribution to the genre-style paradigm of Ukrainian modernist literature of the first half of the twentieth century, the

inalienable significance of her work in the context of intellectual and psychological prose of the day.

Key words: genre, style, women's prose, polyphony, syncretism, modernist short story, socio-psychological narrative cycle, novel of education, novel-epic.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Карач Н. Поліфонізм прози Ірини Вільде у модерністському дискурсі доби. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: зб. наук. праць / за ред. д. ф. н. М. П. Ткачука. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2017. Вип. 46. С. 126-137.*
2. Карач Н. Жанровий діапазон новелістики Ірини Вільде початку ХХ століття. *Гісторыя беларускай літаратуры: стан і перспектывы даследавання (да 135-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа);* Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2017. С. 368-374.
3. Карач Н. «Сестри Річинські» Ірини Вільде як роман-эпопея. *Беларуская гістарычная літаратура: жанры, характары, праблемы (да 125-годдзя з дня нараджэння Максіма Гарэцкага);* Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі; Ін-т літаратуразнаўства імя Я. Купалы; уклад. А. А. Манкевіч; навук. рэд. С. С. Лаўшук. Мінск: Беларуская навука, 2018. С. 376-380.
4. Карач Н. Психопоетикальна система Ірини Вільде у повісті «Метелики на шпильках». *Філологічний дискурс: зб. наук. праць. Хмельницький: Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2019. Вип. 9. С. 90-98.*
5. Карач Н. Літературно-критична рецепція прози Ірини Вільде. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: зб. наук. праць / за ред. д. ф. н.*

М. П. Ткачука. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 51. С. 51-64.

6. Карач Н. Модерністський дискурс західноукраїнської прози початку ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: зб. наук. праць* / за ред. д. ф. н. М. П. Ткачука. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2020. Вип. 52. С. 46-56.

ДОДАТКОВІ ПУБЛІКАЦІЇ

7. Карач Н. Жанровий синтез у романі-епопеї «Сестри Річинські» Ірини Вільде. *Молодий вчений: наук. журн.* Херсон: Гельветика, 2020. №11(87) (листопад). С. 18-21.
8. Карач Н. Жанрова структура роману «Повнолітні діти» Ірини Вільде. *Science and society, patterns and trends of development. Abstracts of XVI International Scientific and Practical Conference.* Vienna, 2021. P. 185-187.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. Проза Ірини Вільде як жанрова система.....	27
1.1. Західноукраїнський прозовий контекст творів Ірини Вільде.....	27
1.2. Літературознавча рецепція прози.....	44
1.3. Жанрові трансформації творів.....	56
Висновки до Розділу 1.....	67
РОЗДІЛ 2. Модерністські тенденції у творах малої прози Ірини Вільде.....	71
2.1. Жанровий діапазон новелістики.....	71
2.2. Стильовий синкретизм малих жанрів.....	87
Висновки до Розділу 2.....	104
РОЗДІЛ 3. Художні пошуки Ірини Вільде в жанрі повісті.....	107
3.1. Модернізація жанру повісті: «Метелики на шпильках».....	107
3.2. Часопросторова структура повісті «Б'є восьма».....	120
3.3. Проблема національної ідентичності у повісті «Повнолітні діти».....	135
Висновки до Розділу 3.....	147
РОЗДІЛ 4. Велика проза Ірини Вільде в контексті української романної традиції.....	150
4.1. Новаторство у творенні жанру роману.....	150
4.2. Роман-епопея «Сестри Річинські»: визначальні аспекти поетики.....	162
Висновки до Розділу 4.....	175
ВИСНОВКИ.....	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	188
ДОДАТКИ.....	214

ВСТУП

Актуальність теми. Український літературний дискурс ХХ століття характеризується синтетичним художнім мисленням митців та їхніх індивідуальних творчих практик, реалізованих, як правило, у площині «універсального» моделювання дійсності. Це був складний процес гармонізації європейського художнього досвіду з національно-державницькими пріоритетами, втілюваний за допомогою неоромантичного стилю – «цілком модерного європейського способу зобразити своєрідність життя українського народу» (І. Франко): модифікація традиційних жанрів, відкритість тексту, гостра конфліктність, поглиблений психологізм, амбівалентність буття й людини, індивідуалізований волюнтаризм, символічність образів, вишуканий естетизм та ін. Відтак національне, соціальне, духовне, емоційне своєрідно трансформувалися в художньому методі, в основі котрого – найцінніші набутки західноєвропейського письменства, що сприяли піднесенню української літератури, західноукраїнської зокрема (О. Бабій, Ірина Вільде, Катря Гриневичева, Галина Журба, Ольга Кобилянська, Наталена Королева, А. Крушельницький, Р. Купчинський, Б. Лепкий, Ю. Липа, О. Назарук, Ю. Опільський, К. Поліщук, У. Самчук, А. Чайковський, Ю. Шкрумеляк, М. Яцків та ін.)

У руслі лірико-психологічної прози творила знана українська письменниця Ірина Вільде, прозопис якої «став визначальним для утвердження естетичних координат новітнього українського письменства» (Т. Кремінь). «Стильова грація», складна архітектоніка змодельованих психологічних ситуацій, «епіка почуттів» засвідчили модерністський вплив у творах письменниці. Її по-жіночому «артистичне», але вольове письмо було «цілковито новим для української прози», «одним з психологічних відкриттів, якими завдячуємо саме модерному письменству» [4, с. 218]. Смілива трансформація Іриною Вільде жанрових і стильових стереотипів дозволяє трактувати творчість авторки як художній феномен.

Дослідження творчого доробку Ірини Вільде має дещо спорадичний характер. Сучасники письменниці Б.-І. Антонич і М. Рудницький високо оцінили її ранні новели, відзначивши їх «мерехтливий психологізм», почуттєву меланхолію, музичність слова. Власне ці ознаки сприяли отриманню авторкою у 1935 році престижної премії Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка (за новелістичну збірку «Химерне серце» і повість «Метелики на шпильках»). Незважаючи на це, малу прозу Ірини Вільде проголосили зразком «безідейної», «незаполітизованої» літератури. Ці штампи підхопили деякі українські літературознавці, звинувативши Ірину Вільде в «антинаціоналізмі» і «національній незаангажованості» (Б. Кравців критикував за ігнорування національної проблематики). Напротивагу їм, К. Волинський, І. Денисюк, О. Тарнавський та інші відзначали оригінальну естетичну концепцію і модерністську стильову манеру її письма, що відповідали художньо-ментальним інтенціям авторки.

Сучасні дослідники Віра Агеєва, О. Баган, Ірина Захарчук, Наталія Мафтин, Наталія Мацибок-Стародуб, Раїса Мовчан, Жанна Попович, В. Працьовитий, Ірина Приліпко, Т. Салига, Л. Сенік, Людмила Тарнашинська, Ольга Харлан та інші аналізують різні аспекти прозової творчості Ірини Вільде: тему морального протистояння персонажів, художні концепти культурного засилля й енергетики міста (О. Баган), тематично-проблемну площину новелістики крізь призму «химерного серця» як її психологічної домінанти, жанрову конфігурацію малої прози (повість, оповідання, новела, фрагментарні форми) (Н. Мафтин), історіософську концепцію ранньої творчості письменниці, концептуалізацію авторського мономіфу в ній (Т. Кремінь), проблеми національної ідентичності (С. Андрусів), чернівецький текст у циклі повістей «Метелики на шпильках» (О. Харлан), особливості моделювання жіночих образів у романі «Сестри Річинські» (О. Корабльова), гендерну проблематику (В. Агеєва, І. Захарчук) тощо.

Серед ґрунтовних студій слід відзначити літературно-критичні нариси Марії Вальо «Ірина Вільде» (1962) і В. Качкана «Ірина Вільде: Нарис життя і творчості» (1991). Монографія Наталії Мафтин «Мала проза Ірини Вільде:

неповторність індивідуального голосу» (1998) розкриває генезу ранньої творчості авторки, місце її новелістики у літературному контексті доби, шляхи формування індивідуальної манери письма, основні риси новелістичного жанру, найголовніша з яких – дифузія жанрів оповідання, новели, етюду. Втім спеціального дослідження, де б цілісно аналізувалася жанрова парадигма прозового доробку Ірини Вільде, сьогодні немає. На часі – системне вивчення жанрово-стильових домінант прози письменниці крізь призму її модерністського мислення. Цим і зумовлена **актуальність теми дослідження**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка в руслі комплексної наукової теми «Національні моделі українського та світового письменства» (номер державної реєстрації 0118U003136). Тема роботи затверджена на засіданні вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка 23 лютого 2016 року, протокол № 6.

Мета дисертації – проаналізувати жанрово-стильові особливості творів Ірини Вільде в українському прозовому дискурсі 30-60-х років XX століття.

Мета роботи передбачає розв'язання таких конкретних **завдань**:

- розглянути творчість Ірини Вільде в західноукраїнському письменстві 30-60-х років XX століття;
- висвітлити літературознавчу рецепцію творчого доробку письменниці;
- обґрунтувати жанрові модифікації творів Ірини Вільде;
- проаналізувати жанровий діапазон новелістики авторки;
- простежити стильовий синкретизм у творах малих жанрів;
- дослідити жанрові домінанти повістєвої трилогії «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти»;
- розкрити жанрово-стильову своєрідність романного дискурсу;
- з'ясувати поетикальні ознаки роману-епопеї «Сестри Річинські».

Об'єкт дослідження – ранні збірки новел і оповідань «Химерне серце», «Історія одного життя», «Наші батьки розійшлися», «Її портрет», «Стежинками життя», «Яблуні зацвіли вдруге», «Незбагненне серце», повістевий цикл «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти», автобіографічний роман «Повнолітні діти», роман-епопея «Сестри Річинські» Ірини Вільде в українському прозовому дискурсі 30-60-х років XX століття. Хронологічні межі дослідження окреслені появою етапних творів Ірини Вільде – новелістичної збірки «Химерне серце» і роману-епопеї «Сестри Річинські», відзначених найвищими літературними нагородами України: в 1936 році – премією львівського Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка і 1965 року – Державною премією України імені Тараса Шевченка.

Предметом дослідження є жанрово-стильові домінанти новели, повісті, роману у творчості Ірини Вільде.

Теоретико-методологічною основою роботи стали фундаментальні літературознавчі (В. Агеєва, С. Андрусів, О. Білецький, Р. Гром'як, Т. Гундорова, В. Дончик, М. Жулинський, С. Журба, О. Забужко, М. Ільницький, Ю. Ковалів, М. Кодак, Н. Мафтин, М. Наєнко, Я. Поліщук, О. Потебня, М. Рудницький, М. Ткачук, І. Франко, Д. Чижевський, Ж. Янковська та ін.), філософські (Ю. Габермас, О. Лосєв, Ф. Ніцше, П. Рікер, К.-Г. Юнг, К. Ясперс) праці, дослідження проблем жанру (М. Бахтін, Н. Бернадська, Т. Бовсунівська, І. Денисюк, Н. Копистянська, Г. Поспелов, В. Фащенко, О. Чичерін, О. Юрчук), поетики й естетики (С. Аверинцев, Г. Гадамер, Д. Лихачов, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, Х. Ортега-і-Гасет, Г. Р. Яус та ін.). У вивченні жанрово-стильових особливостей прози Ірини Вільде використано студії Н. Бабюк, О. Багана, М. Вальо, Р. Горака, О. Дудар, І. Захарчук, В. Качкана, Н. Мафтин, Н. Мацибок-Стародуб, В. Працьовитого, І. Приліпко, Л. Тарнашинської, О. Харлан та ін.

Методи дослідження. Мета і завдання, окреслені в дисертації, зумовили застосування комплексу наукових методів: *культурно-історичного* – для аналізу українського літературного процесу першої половини XX століття, специфіки

тогочасного інтелектуально-культурного середовища, де формувалася творча особистість Ірини Вільде; *порівняльно-типологічного* – для зіставлення жанрово-стильових особливостей прозових творів письменниці з текстами класиків української літератури і сучасних їй авторів з метою виявлення їх співвідношень, збігів та відмінностей у досліджуваних прозових формах; *структурно-функціонального* – для осмислення жанрової, стильової, наративної, образної систем і зв'язків між ними в прозовому доробку Ірини Вільде; *біографічного* – для вивчення джерел та контексту творчої індивідуальності письменниці, розуміння її світоглядно-естетичних орієнтирів; *психологічного* – для обґрунтування самотності модерністського мислення авторки, розкриття психоемоційного стану персонажів. На різних етапах роботи використано елементи рецептивної естетики, наратології, а також герменевтичного підходу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому **вперше** в українському літературознавстві системно досліджено прозовий доробок Ірини Вільде крізь призму його жанрово-стильової своєрідності; в діяхронному аспекті систематизовано його літературно-критичну рецепцію; реінтерпретовано ранню лірико-психологічну прозу письменниці (новели, оповідання, повісті), уточнено жанрову парадигму великої прози авторки, зокрема проаналізовано її романні тексти як синтетичні форми на різних поетикальних рівнях; визначено особливості індивідуального стилю авторки, помітно зумовленого світоглядно-ідеологічними чинниками історичної доби, і її значуще місце в українському письменстві XX століття.

Теоретичне значення роботи визначене тим, що її основні положення засвідчують нові підходи до аналізу творів Ірини Вільде як жанрової системи; конкретизують жанрові модифікації новел; узагальнюють поетику автобіографізму, зокрема специфіку автобіографічного простору, у повістях та літературознавчі засади моделювання екзистенційних ситуацій у творах цього жанру; доповнюють теоретичні судження про роман «Сестри Річинські» як роман-епопею; відкривають нові можливості для системного вивчення творчості Ірини Вільде; забезпечують перспективу для майбутніх дослідницьких студій.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що її основні положення, узагальнення та висновки можуть бути використані в лекційних курсах з української літератури XX століття, у вибіркових компонентах освітніх програм вищої школи із проблем жанрології та ідіостилу, під час вивчення західноукраїнського літературного процесу першої половини XX століття у закладах середньої освіти, при наступному теоретичному й історико-літературному осмисленні особливостей творчості Ірини Вільде, при написанні наукових робіт різного рівня.

Особистий внесок здобувача. Теоретичні положення і практичні результати дисертантка отримала самостійно. Публікації з теми дисертації надруковані без співавторів.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на засіданні кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол №2 від 24.09.2020 р.). Її основні результати викладено в доповідях на наукових конференціях різних рівнів: *міжнародних* – «Володимир Гнатюк і його роль у розвитку української національної культури» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 25-26 червня 2016 р.); «Літературна етноімагологія: рецепція України та її культури в наукових працях Мікулаша Неврлого» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 1-2 листопада 2016 р.); «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті» (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 12-14 червня 2017 р.); «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі Європи та Америки» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 2-3 листопада 2017 р.); «Гісторыя беларускай літаратуры: стан і перспектывы даследавання (да 135-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа)» (Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, Мінськ, 15-16 листопада 2017 р.); Васямнаццатыя чытанні «Беларуская літаратура і пачаткі дзяржаўнасці» (Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва, Мінск, 25 травня

2018 р.); «Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасних університетів» (Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана, Polonia University in Czestochowa (Польща), Київ, 11-12 квітня 2019 р.); «Сучасні тенденції розвитку медіагалузі і регіональні змі» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 10-11 травня 2019 р.); «Актуальні проблеми мовознавства, літературознавства та перекладознавства» (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, 17-18 травня 2019 р.); XVI International Scientific and Practical Conference «Science and society, patterns and trends of development» (Vienna (Austria), 30 березня-02 квітня 2021 р.); *всеукраїнських* – «Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження (до 160-річчя від дня народження Івана Франка)» (Національний університет біоресурсів і природокористування України, Київ, 7-8 квітня 2016 р.); «Українська філологія в контексті розвитку європейської наукової думки», присвячена пам'яті проф. Дмитра Бучка (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 3 листопада 2016 р.); «Творчість Олеся Гончара в українському та загальноєвропейському контексті (до 100-річчя з дня народження письменника)» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 25 квітня 2018 р.); «Проблеми національної ідентичності в українській та зарубіжній літературі / до 115-річчя з дня народження Докії Гуменної» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 11-12 квітня 2019 р.); «Творчість Уласа Самчука в регіональному, національному, універсальному вимірах» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 20 лютого 2020 р.); щорічних звітних наукових конференціях професорсько-викладацького складу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, 2017-2020).

Публікації. За темою дисертації опубліковано вісім наукових статей, із яких чотири – у фахових виданнях України, дві – в закордонному часописі, дві – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел (327 позицій). Загальний обсяг дисертації – 217 сторінок, із них 170 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ПРОЗА ІРИНИ ВІЛЬДЕ ЯК ЖАНРОВА СИСТЕМА

1.1. Західноукраїнський прозовий контекст творчості Ірини Вільде

Критична рецепція прози Ірини Вільде засвідчує наявність її жанрової парадигми як самобутньої авторської системи, сформованої упродовж всієї творчої практики письменниці. З початку 1920-х років, коли з'явилися перші проби пера, до 1980-х – завершення активної письменницької діяльності, вона наполегливо демонструвала невтомні пошуки жанрової ідентичності. Спочатку – пильну увагу до новели як ефектної жанрової форми для ефективної (максимально результативної) передачі внутрішніх деформацій особистості на тлі катаклізмів історичної доби (новелістичні збірки «Химерне серце», «Історія одного життя», «Наші батьки розійшлися» та ін.), далі – експерименти з жанром повісті через циклізацію («Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти»), що дозволив авторці майстерно реалізувати жанрові ознаки соціально-побутової, соціально-психологічної повістей, родинної хроніки в контексті жіночого письма (складний процес становлення особистості, інакшість жінки в сучасній соціокультурній ситуації, руйнування усталених стереотипів дорослого, тобто «чоловічого світу», «love story» та ін.), аж до написання свого вершинного твору – роману-епопеї («Сестри Річинські») – монументального твору, багатопланового в широкому культурно-історичному, інтелектуальному, естетичному контекстах. Таким чином, можемо простежити еманацию жанрової свободи у творчому задумі Ірини Вільде, коли, з одного боку, вона поступово актуалізувала свої потенційні авторські можливості, а з іншого – відповідала на ідейно-художні запити західноукраїнської прози міжвоєнного періоду.

Поділяємо думку Наталії Мафтин, що «література поневолених націй не мала розкоші бути вільним ширянням думки митця в позахмарних висотах... Вона передовсім... акумулювала й водночас живила націєкреативні й

державотворчі устремління, формувала сакральне поле національної ідентичності» [200, с. 5]. Безперечно, творчість західноукраїнських митців початку XX століття була глибоко закорінена в національні літературні традиції (фольклор, давнє українське письменство, українська класична література), які вони намагалися розвивати, індивідуалізувати, модернізувати, й у такий спосіб подолати власну «неісторичність», а отже, за Оксаною Забужко, репродукувати «волю бути собою в усіх соціально-системних життєпроявах, від освіти до політичної самоорганізації (а що **бути** собою означає ненастанно **робитися** собою, творити себе...)» [138, с. 93-94]. Відтак письменники Західної України – старшого (Т. Бордуляк, Ольга Кобилянська, Б. Лепкий, Д. Лукіянович, О. Маковей, Ю. Опільський, В. Стефаник, О. Турянський, І. Франко, Г. Хоткевич, А. Чайковський, Євгенія Ярошинська, М. Яцків та ін.) і молодшого (О. Бабій, Дарія Віконська, Ірина Вільде, В. Ёжицький, Галина Журба, Наталена Королева, Ю. Косач, Р. Купчинський, Ю. Липа, Семен Ордівський, У. Самчук та ін.) поколінь – на ідейному, історіософському, естетичному рівнях докладали максимальних творчих зусиль задля формування української нації. Це дозволяє окреслити «загальну мету західноукраїнського письменства»: «утверджувати духовний образ України, національний Космос, сакральні українські міфологеми, а отже, зводити міцні підмурівки “держави слова”, держави духу» [200, с. 278]. Кожен із митців реалізував цю мету по-своєму відповідно до генологічної свідомості та художніх засад жанротворення.

Західноукраїнська проза першої половини XX століття становить самобутню естетичну систему, що потверджує життєздатність жанрових канонів, водночас акцентуючи на нових модифікаціях моделей жанру. Насамперед мова йде про історичну белетристику, активізовану «первим істориком» (П. Куліш) в українській літературі – Т. Шевченком, котрий підняв «з домовин німу нашу пам'ять, визвав на суд нашу мовчазну старосвітщину і поставив перед нею українця, який він єсть тепер, яким він через свою історію стався» [178, с. 257]. Саме вона демонструє тяглість жанрових традицій та стильову спадкоємність (П. Куліш, М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, О. Стороженко,

Марко Вовчок, М. Старицький, М. Костомаров, І. Франко, Ю. Федькович, І. Нечуй-Левицький та ін.).

У монографії «Література як геокультурний проект» Я. Поліщук означив кілька важливих аспектів, першорядних і вирішальних у процесі самоідентифікації українського письменства:

«а) ставлення літератури до її минулого, традиції, зокрема визнання чи невизнання національного досвіду фундаментального для ХХ ст. модернізму...;

б) реляції з європейським та світовим письменством, співвіднесення естетичних набутоків та класифікаційних матриць, динаміка до- і відцентрових тенденцій цього процесу...» [243, с. 270].

Вважаємо, що зазначені вище чинники, по-перше, увиразнюють жанрово-стильову площину західноукраїнського літературного дискурсу першої половини ХХ століття: потужний неоромантичний вектор, популярність історичних жанрів, інтенсифікація коротких епічних форм (новела, нарис, етюд, образок, шкіц, ескіз, акварель, замальовка, поезія в прозі та ін.) і водночас утвердження масштабних романних моделей (сімейна сага, панорамний роман, роман-епопея), прийоми циклізації прози (новелістичний, повістевий чи романний цикли), поява синтетичних жанрів (новелістичне оповідання, новела-казка, новела-притча, повість-поема, повість-драма, документальний роман, роман-щоденник); по-друге, – розширюють літературний контекст проблемно-тематичних, сюжетно-композиційних, наративних, образно-персонажних стратегій західноукраїнських авторів: особистісно-філософська проблематика, автобіографічні елементи, сконденсований зміст, гостросюжетність, внутрішньо-психологічні конфлікти, сповідальність, поліфонічна нарація, ефект новелістичних суперечностей, емоційна насиченість образу, ускладнена техніка психологічного аналізу.

Перший аспект самоідентифікації західноукраїнського письменства, за Я. Поліщуком, полягає у цілеспрямованому розвитку історичної прози у її жанрових модифікаціях, при чому змістовим стрижнем у них завжди був і пропагувався націєцентризм. Так, історична новела як «портативна лектура» (А. Юриняк) пропонувала читачеві філософське осмислення української історії,

як, наприклад, у новелістичній творчості Ю. Косача («Вечір у Розумовського», «Сонце в Чигирині», «Глухівська пані» та ін.). Його мала проза дає змогу увиразнити авторський варіант української історії, скорельований вісниківською моделлю національного буття. Психологізм, домінування внутрішнього сюжету над зовнішнім, асоціативність, експресивність, художнє моделювання незвичайної події, несподіваний фінал, згущений хронотоп – жанрові домінанти історичної новели митця, котра, безсумнівно, розсуває межі традиційного новелістичного жанру. Ю. Ковалів її означає так: «невеликий прозовий епічний твір, в якому висвітлюється незвичайна подія або переживання, настрої персонажа; завершується несподіваним фіналом, має напружену дію. Новелі притаманні лаконізм, економність, точність зображально-виражальних засобів; її композиція може обмежуватися кульмінацією за усіченої зав'язки та розвитку дії. У творах виокремлюють катартичний центр (переломний момент у простому й динамічному сюжеті, контраст чи паралелізм колізій, несподіванка тощо), їм властива однолінійність сюжету, мінімум персонажів та подій» [190, с. 128]. Ю. Косач в історичних новелах збірок «Чорна пані» (1932), «Чарівна Україна» (1937), «Тринадцята чота» (1937), «Клубок Аріадни» (1937), «Глухівська пані» (1938) свідомо використовував модерністські прийоми і техніки, зокрема, поетику натяків, крупні плани художніх деталей, наративні дисонанси, контрасти, лейтмотиви й пуанти тощо. Через історіософські медитації автор переосмислював минуле українського народу, відшукуючи причини ментальних трансформацій українців та живильні джерела їхньої національної ідентичності.

Новелістична збірка «Чарівна Україна» Ю. Косача тематично і жанрово перегукується з «Легендами старокиївськими» (1940-1942) Наталени Королевої, де ідеалізований образ України розкрито крізь призму античних міфологем (золота доба, правічний час, Сади гесперид, Пан (Фавн), Матір-Земля, Ларта Бористеніда, жрець/жриця, Атена, Зевс, Гермес, Хронос, Посейдон), що засвідчує її намагання пропагувати національну ідею у найширшому європейському контексті. Крім того, письменниця майстерно змодельовала образ України-Таврії як невід'ємної частини старогрецького світу, а отже, європейської держави з

тісними політичними, економічними, культурними, духовними, світоглядними зв'язками з античними, варязькими, слов'янськими народами. Пракиїв в історичній новелі-легенді «Володимирове срібло» умисно й підкреслено романтизовано-опоетизований: «Розлогий, широкий розкинувся він вздовж берега. А храмів у ньому, храмів! І з півдня, і з півночі зійшлися тут Боги. Та не з сваркою – людським звичаєм, але ж, як личить безсмертним, – осіли в достойному спокою. І дивляться на рід людський, що роєм мошкари метушиться: здолу – догори, згори – додолу. Та й все на тім самім місці свій танок смерті танцюють...» [174, с. 478]. Лірико-суб'єктивне художнє мислення Наталени Королевої зумовило ідеалізацію персонажів («Таврійська бай», «Еклога», «Володимирове срібло», «Путь спасіння», «Нерушима стіна»), міфопоетичні елементи, героїчні характери («Кирило Кожум'яка»), фольклорні образи («Місячна пряжа», «З повістей врем'яних літ»), художню умовність («Свангільд-князівна», «Похорон»), символічні деталі («Скитський скарб», «Три Марії», «Шинкарівна»), дидактичність («Аскольдова могила», «Гостина», «Михайлик», «На Ярославовому дворі») та ін.

Історичні новели українських письменників зближувала модерністська поетика, заґрунтована в казково-епічне (протистояння добра і зла, життя і смерті, змагання і випробування сил, бунтарство і героїзм, фольклорні образи і локуси та ін.). Світоглядні засади митців, позначені впливом неоромантизму, символізму, імпресіонізму, сприяли жанрово-стильовому оновленню української малої прози (новелістичне оповідання, новела-легенда, новела-казка), утвердженню в ній національних історичної та соціально-психологічної новел.

Прикметно, що історична мала проза в західноукраїнській літературі першої половини ХХ століття жанрово еволюціонувала, інтенсивно розгорнувши свій потенціал в напрямку історичної повісті: «Осаул Підкови», «Під одну булаву», «Пригоди запорозьких скитальців» В. Будзиновського, «Великий гетьман» Ф. Дудка, «Шоломи в сонці», «Шестикрилець» Катрі Гриневичевої, «Каяла», «Крутїж», «Орли», «Сотниківна» Б. Лепкого, «Княжа слава», «Кужіль і меч» А. Лотоцького, «Вовкулака», «Танечниця з Пібасту» Ю. Опільського,

«Будівничий держави», «Дмитро Детько», «Іванко Берладник», «Княгиня Романова» І. Филипчака, «Козацька помста», «На уходах», «Богданко», «Полковник Михайло Кричевський», «Перед зривом» А. Чайковського та ін. Так, історичну діалогію «Шоломи в сонці» і «Шестикрилець» Катрі Гриневичевої розглядаємо як новелістичну модель жанру повісті, структурну цілісність якої забезпечує циклізація окремих історичних новел, як-от у «Шестикрильці»: «На кам'яній метопі», «З вітром за гори», «Легенда церковного вікна», «Куна – праву», «На Ужок проб'ю гори...», «Вітрила плещуть...», «Велика Глуша», «Б'я акы коркодыль...», «Сонце в Галичі», «Лисиці брешуть...», «Завихост». Така тенденція «була викликана бажанням письменника створити епічну картину життя Галичини, а також особливостями мислення, авторською позицією, змістовно-тематичним мотивом, що охоплює групу творів, його естетичною концепцією дійсності й людини» [279, с. 5]. Окрім змістовно-тематичної єдності, відзначаємо авторське «я», оприявлене на естетичному (драматична напруга, бароковість, орнаментальна вишуканість, синтез мистецтв) і наративному (кінематографічність, фрагментарність, асоціативність, несподівані повороти) рівнях. І хоча письменниця по-своєму визначала жанр діалогії (була проти того, щоб її повісті називали історичними, оскільки вони написані на історичну тему, чим і відрізняються, на її думку, від історичної повісті), вважаємо: Катря Гриневичева створила авторський варіант новелістичної історичної повісті, де акцентувала увагу на відборі документальних фактів – «високо драматичних епізодів» життя головного персонажа і його внутрішніх почувань. Зрозуміло, що вона відмовилася від традиційної нарації на користь окремих конкретних історичних ситуацій – походи князя, битви, знакові події, як, наприклад, у повісті «Шоломи в сонці» (1928) (смерть князя Романа Мстиславича в битві 1205 року; розмова п'яного Самбора зі Словитом про майбутнього нового князя: Рюрик чи Ольгович; програний бій із військом Рюрика; втеча вдови князя Романа з малими дітьми; жертвні роздуми княгині про непросту долю незламного народу, незнищенна віра, що її діти таки стануть спадкоємцями Галицько-Волинського

князівства: княжич Данилко виросте і стане могутнім князем Данилом Галицьким).

У 1935 році побачила світ історична повість «Шестикрилець», яка сюжетно передувала попередній: княжі лови, під час яких шістнадцятилітній Роман Мстиславич зарекомендував себе сміливим, сильним, мислячим юнаком; похід в Угорщину; одруження з Рюриківною; укріплення західних кордонів, боротьба з ятвягами, знатним боярством, половцями, зміцнення зв'язків із півднем, в результаті чого Роман Мстиславич об'єднує Русь в могутню монолітну державу; ув'язнення Рюрика Київського; похід на Польщу; зрада в останньому бою; загибель князя. Спостерігаємо, як у діалогії поступово утверджується культ головного персонажа героїчного чину – мудрого, мужнього, справедливого володаря галицько-волинських земель, а пізніше – очільника Київської держави: «...темне, мов бурштин, смугасте від борозен обличчя, пооране переживаннями, ніби краєвид, навіщений жахливою метіллю. З-під ковпака, насуненого, як шолом, на все чоло, суворо дивилися очі, загострені сторожкою увагою, й терпко затиснулися уста, окрилені вусом чорним і тонким, як брова. Розп'яту на грудях сіру мятлю піддував шум задорожніх дерев, з-під неї світила біллю свіжовикачана сорочка, застібнена ремінною петличкою. В закарлюченій руці з хижим виразом пальців він держав туго поводи коня: у самотньому перстені на князевім пальці горів рубін...» [91, с. 54-55]. Історичні новели у структурі повісті укладалися, за нашим переконанням, так званим «інтелектуальним монтажем», коли різні сюжетні кадри стикалися через ракурси, перспективи, панорамні плани. Концентрована оповідь у такий спосіб динамізувалася. За Ларисою Лебедівною, стверджуємо, що Катря Гриневичева у своїй творчості «спромоглася поєднати два важливих моменти для розвитку українського літературного процесу 20-30-х років: націоналістичний і модерністський. Такий дуалізм зумовлений історичними обставинами, які переживала в міжвоєнний період Західна Україна. Цим самим творчість письменниці – наочний приклад того, що в Україні модернізм (отже, і неоромантизм) розвивався власним шляхом» [183, с. 37].

По-іншому циклізує повістеву трилогію «Заметіль» Р. Купчинський. І він, і Катря Гриневичева розуміли важливість виховання національно-свідомого покоління українців, які б знали свою історію, пишалися нею, примножували славу предків. У цьому контексті однією з причин написання митцями історичних повістей було свідоме бажання відродити славне минуле України, а в молодого покоління – національні честь, гордість, самототожність, патріотизм. У напружений час національно-визвольної боротьби України за свою державність і присутність у цивілізованому світі актуалізувати болючі теми недавнього минулого було вкрай важливо.

«Заметіль» Р. Купчинського – цикл із трьох повістей «Курилася доріженька» (1928), «Перед навалою» (1928), «У зворах Бескиду» (1933), до написання якого письменника спонукало «не надхнення, а потреба, просьба, трагічна подія» [179, с. 14], котру він переживав як активний учасник й осмислював як очевидець – поручник легіону Українських січових стрільців. Власний воєнний досвід майстерно реалізований ним в авторських оцінках, відступах, роздумах. Сугестивна воєнна панорама (важкі стрілецькі будні, спалені галицькі села, звірські страти і героїчні смерті галичан), стійкий вітаїзм (сила волі і непохитна впевненість у шляхетній меті боронити націю Петра Зварича, прикутий до гармати «старенький, сивий, як голуб», отець Дольницький), найкритичніші моменти в житті людини (безневинна смерть «дурного Якимця» чи пошматоване гранатою тіло четаря Шпака), а відтак ментально-духовні трансформації в свідомості українця – в основі історіософської концепції Р. Купчинського. Можемо стверджувати, що узагальнений образ війни-катастрофи у «Заметілі» відлунує у трактуванні мілітарних подій 1914-1918 років у повістях «Чета крилатих» (1929) Ю. Шкрумеляка, «Перші стежі» (1937) О. Бабія, «Танок смерті» (1937) І. Федорака, новелах О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Черемшини, оповіданнях і нарисах Катрі Гриневичевої, Б. Лепкого, Ф. Дудка та ін. на психоемоційному рівні, у домінуючому фольклорному стилі, есхатологічних мотивах, архетипних образах тощо. Пильна увага митця до внутрішнього світу українця-інтелігента в ході воєнних подій, у

які була втягнута Україна, засвідчила нове бачення Р. Купчинським особистості в дисгармонійній, антигуманній дійсності. Це своєю чергою розширило жанрові межі повісті до повістєвої трилогії, де авторський задум втілено всебічно і багатоплощинно.

Циклізована проза в західноукраїнській літературі вивершилася жанровими різновидами історичного, соціально-психологічного, філософського, екзотичного, сенсаційного та ін. роману, що продовжив художні традиції естетичних шукань І. Франка в галузі великої прози. Саме він, вважаємо, європеїзував український роман через умілу модифікацію новітніх досягнень світової романістики (О. Бальзак, В. Гюго, Ч. Діккенс, Е. Золя, Марія Конопніцька, Ю. Крашевський, Еліза Ожешко, Г. Сенкевич, В. Теккереї та ін.). Принципова свобода від канонів і стереотипів, сміливість, парадоксальність – це виразні ознаки історичної романістики Юрія Липи, О. Назарука, Наталени Королевої, Ю. Опільського, С. Ордівського, А. Чайковського та ін. Вона, безперечно, є жанровим феноменом в українській літературі першої половини ХХ століття, оскільки, за І. Франком, західноукраїнські прозаїки трансформували на національному ґрунті європейські художньо-естетичні традиції та новітні досягнення в жанрології, створивши роман з «української точки зору» – «особливої позиції, що виразно протистояла поглядам російських, польських, німецьких митців слова (найближчих сусідів письменника). Ця точка зору була зумовлена сучасним станом України...» [278, с. 41].

Західноукраїнський історичний роман активно збагачувався новими ідейно-тематичними сюжетами, мотивами, образами, актуалізувавши модерністську поетику в цьому жанрі. Так, у «козацькій» трилогії «Багряний хрест», «Срібний череп», «Чорна ігуменя» С. Ордівський майстерно реалізував задум сенсаційного роману, що синтезував ознаки історичного і детективного романних варіантів: наскрізна інтрига («чорні духи» гетьмана Богдана Хмельницького), загадкова атмосфера (емблема, нашита на одязі повірених гетьмана Хмельницького у вигляді срібного черепа; таємничий привид «чорної пані», провісниця смерті для всіх князів Четвертинських), символи та коди-знаки (секретні паролі, таємні речі,

як-от: рубіновий хрестик, срібний череп, чорна стріла та ін.), композиційно-сюжетна завершеність кожної частини трилогії, героїзовані історичні персонажі (гетьман Богдан Хмельницький, чорнокирейники Прокіп Верещака, Юрко Пузина, Григор Четвертинський), обмежені хронологічні рамки.

«Талант обсерваційний» (І. Франко) А. Чайковського вправно втілений у «християнській епопеї» «Сагайдачний». Сам автор наголошував: «Я поклав за ціль мого життя переповісти в белетристичній формі здебільшого нашу історію з козацького періоду і тим заповнити цю прогалину в нашій літературі. До того часу мало хто до того брався. Праця така вимагає багато труду і студій, а далеко легше фантазувати на теми буденні з життя» [224, с. 26]. Враховуючи широкий часово-географічний діапазон твору, його можна віднести до так званих «панорамних романів», де в п'яти частинах – перша – «Побратими» (1924), друга і третя – «До слави» (1929), четверта і п'ята частини – «Гетьман» (не знайдені) – хронологічно зображене легендарне життя Петра Конашевича-Сагайдачного упродовж 30 років на просторах Галичини, Запорозької Січі, Києва, Криму, Чорного й Азовського морів. Його особисте життя, формування особистості гетьмана – людини, воїна, політика розгортаються на тлі історії України першої чверті XVII століття, в час жорстокого національного та релігійного гноблення українського народу, наростання визвольного руху. Вважаємо історичний роман «Сагайдачний» А. Чайковського центрогеройним, композиційну структуру якого визначила поетична книга «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича-Сагайдачного...» Касіяна Саковича. Епіграфи на початку кожної частини «Сагайдачного» вказують на те, що його подієву канву А. Чайковський вибудував за сюжетом барокового панегірика-некролога.

У передмові до історичної повісті «Захар Беркут» І. Франко писав: «Повість історична – се не історія. Історики ходять передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних живих, типових особах. Освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і в повістяра зовсім відмінні: де історик оперує

аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами.

Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв'язку; повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна» [294, с. 7].

Ці доречні зауваги І. Франка цілком поділяв Ю. Опільський. Націєтвірний, державницький підхід до інтерпретації подій минулого України прочитуємо в його інтелектуальній історичній дилогії «Іду на вас» (1918) та «Ідоли падуть» (1938). На думку Ю. Опільського, історична проза перспективно пов'язувала минуле з сучасним, а тому сприяла «не раз визначатися у безладді», стаючи «наукою на майбутнє». В історичних романах письменника спостерігаємо напружені діалоги-диспути (Володимир – Рогніда, Рогніда – Свен), деталізовані порівняння-характеристики (Володимир, Рогніда, Анна, Свен, Мстислав, Святополк, Мирослава), психологізовані роздуми персонажів (передусім Володимира про доцільність прийняття християнства, централізацію влади, внутрішні суперечки в Русі та ін.), узагальнюючі авторські судження про епоху (роль християнства як державної релігії, похід Володимира до Візантії, доленосна зустріч з Анною, котра стала дружиною князя, боротьба за князівський престол, єдність києворуських земель, уболівання за долю України). Тож історична романістика («Упирі», «Сумерк», «Іду на вас», «Ідоли падуть») Ю. Опільського не лише визначила основні тенденції розвитку української історичної прози 60-80-х років ХХ століття (М. Гнатюк), а, що важливо, заклала «процес поступового виділення науково-раціоналістичної свідомості з її міфологічно-буденної сфери. І все це становить незаперечну вартість спадщини письменника в історії новітньої культури» [95, с. 410].

Художній домисел та історична правда своєрідно трансформовані в історичних романах-«хронописах» «Князь Ярослав Осмомисл» (1918), «Роксоляна» (1929) О. Назарука. Значний обсяг, декілька сюжетних ліній, пов'язаних із долями головних персонажів, складна композиція, чималий

історичний період, тривалі у часі події, глибокі світоглядні проблеми або актуальні для свого часу соціальні теми дозволяють трактувати їх як романи, написані на основі історичних джерел (реальні, часто визначні світові і національні події, головними персонажами є реальні історичні особи, правдиве відтворення непростих відносин двох держав і двох світів: християнського і мусульманського та ін.). Наприклад, у «Роксоляні», з одного боку, зображені трагічні історичні події XVI століття, коли західноукраїнські землі перебували під владою Польщі та потерпали від турецьких нападів, жорстокості, насильства, з іншого – акцентовано на дивовижній і драматичній долі українки Роксоляни – Насті Лісовської із Рогатина – суперечливої натури, спочатку бранки, а згодом дружини турецького султана Сулеймана Пишного. Вона – «уособлення екзотичності й патріотизму» (Ю. Кочубей). Крізь призму внутрішніх роздумів героїні О. Назарук осмислив проблему особистість – історія, передусім роль окремої особи в людському поступі, її нерозривного зв'язку зі своїм народом, самовизначення та причетності до його призначення. Відтак проблемне поле «Роксоляни» охоплює низку магістральних засад: правитель і народ (величність і справедливість володаря, ставлення султана Османської держави до підданих, роль Роксоляни у світовій дипломатії); вірність і зрада (душевні конфлікти героїні спровоковані складним вибором у жорстокій реальності: прийняття мусульманства і відступ від християнської віри, підступ щодо Мустафи); воля та поневолення (туга за рідним краєм, ностальгійні спогади про родину і нареченого, таємне хрещення свого сина Стефаном); мораль і бездуховність (стримування набігів турків на Україну, звільнення українських невольників і полонянок, гріховність підступних задумів проти опонентів і ворогів, як-от страта першого міністра держави, жага до збагачення) та ін.

Автор дуже скромно оцінював свої історичні твори як «першу спробу вжитися в ті часи», та все ж сподівався, що вони заохотять українських письменників «краще й краще представити ту епоху й найвеличнішу її постать, яка століттями звертатиме на себе увагу... Живемо в часі переломовім, коли важиться, власне, наша доля. Коли потрафимо при допомозі твердої моралі, ясної

ідеї й дисципліни приготувитися до здобуття своєї держави, будемо колись становити окрему силу. А як пустим вереском і руйництвом, зруйнуємо в народі всяку пошану до свого авторитету, – тоді і вся наша творчість, і всі пам'ятки по ній увійдуть у склад чужих культур...» [219, с. 300-301].

Таку письменницьку позицію добре розуміла Наталена Королева, відшукуючи у світовій історії родинні витоки, а отже, й національні інтенції. Вона вийшла за межі традиційної історичної прози, наповнивши її екзотичними, фольклорними, химерними, психологічними, апокрифічними та ін. елементами. Так, збереження сімейних традицій і цінностей, пам'ять роду, поєднання різних культур прочитуємо у повісті-«легенді» роду Лачерди в Іспанії XVI століття («Предок»); автобіографізм, сповідальність, саморефлексія жанрово визначають художньо-автобіографічну повість «Без коріння. Життєпис сучасниці»; фрагментарність, інтертекстуальність, філософізм характеризують неоромантичну повість «Сон тіні» з часів Римської імперії початку нашої ери; жанровий синтез, християнська концепція, готичність, амбівалентність упорядковують структуру модерністського роману «1313» про німецьке середньовіччя; апокаліптичність, релігійні ремінісценції, агіографічність увиразнюють символічний код художньо-історичного роману «Quid est veritas?». Усі твори Наталени Королевої засвідчують її модерне мислення, інтелектуальну манеру письма та європейські художні орієнтири, що вивели багатоплощинну творчість авторки на рівень світового письменства.

Прозопис, спроектований «на доведення власної самоцінності», близький Ірині Вільде. Вона, як і Наталена Королева, мала на меті модернізувати національну літературно-естетичну свідомість через поліаспектність художньої манери, заґрунтованої в особистісний життєвий досвід. Не випадково Товариство письменників і журналістів імені І. Франка у 1935 році не визначило переможця серед Ірини Вільде, Наталени Королевої та Катрі Гриневичевої за кращий твір року. Власне їх зближують «реляції з європейським та світовим письменством» (Я. Поліщук), а отже, Ірина Вільде й Наталена Королева пішли шляхом суб'єктивізації української прози, реалізованої у виборі об'єкта зображення, його

авторській інтерпретації, хронотопі, поєднанні епічних та ліричних елементів, особистісного й документального, композиційній структурі твору та ін. Наприклад, «родинний переказ» «Предок» (1937) Наталени Королевої – «історична повість з автобіографічним елементом» (О. Фірман), їй передувала художньо-автобіографічна повість «Без коріння. Життєпис сучасниці» (1936), де автобіографічна домінанта дає право на введення авторського «я», більшу емоційність, вищий ступінь ліризації оповіді, застосування різноманітних засобів психологізації (потік свідомості, внутрішні монологи, авторські роздуми і відступи, авторефлексії, подорожні враження, межові ситуації і стани), прийомів інтертекстуальності (епістолярій, цитування, легенди, біблійні алюзії, фольклорні образи). Поділяємо думку Ольги Фірман: «Коли у повісті “Без коріння. Життєпис сучасниці” вона ще дистанціювалася від декларування етнічної автентичності, наголошуючи на власному “безґрунтістві”, екзистенційному і національному відчуженні, то в “Предку” – продемонструвала осмислений пошук власної національної ідентичності, утверджуючи себе як справжнього нащадка “лицаря духу народного”» [290, с. 10].

У повісті «Предок» Наталена Королева в оригінальній жанровій формі спробувала відтворити власне «родове дерево», що об'єднало предків материнського та батькового родів. На перший погляд, в основі сюжету одна історична подія –безумна подорож іспанської королеви Хуани, котра, збожеволівши від горя по смерті короля Феліпе І, возила його тіло відомими церквами, маючи сліпу надію на воскресіння коханого чоловіка. Але очікування читачів руйнуються, оскільки головним персонажем виявляється іспанський лицар Карлос де Лачерда. Смерть короля та опис страждань дружини – це лише інтригуюча експозиція, що знайомить реципієнтів з іспанськими культурою, звичаями, способом життя, боротьбою за монарший престол. Карлос де Лачерда мріє знайти святий Грааль (духовне відродження) і вирушає до Гробу Господнього. Події розвиваються швидко і динамічно: поранення, сарацинська неволя, очікування викупу, роздуми про власну долю/недолю, знайомство з Адамом; звільнення з полону. З Адамом Дуніним-Борковським Карлос приїхав на

Волинь, поселився біля свого побратима, одружився, новонародженого сина назвав Фернан-Альфонсо-Енріко, започаткувавши нове «родове дерево». Таким чином, іспанський лицар Карлос де Лачерда з честю подолав життєві випробування, залишившись благородним дворянином із власним кодексом чеснот: наполегливість у справах; прагнення чинно служити Богу і добрим людям; шляхетність у вчинках і помислах; постійна самоосвіта і самовдосконалення (знання арабської мови, уміння надавати медичну допомогу); побожність (усі його дії з волі Божої і на Її славу).

Наталена Королева по-своєму обґрунтувала старовинність свого предківського роду, що виник, за її переконанням, у XVI столітті, поріднивши лицарську кров Карлоса де Лачерди (по матері графині Марії-Клари де Кастро Лачерда Медіначелі) і шляхетну породу Адама Дуніна-Борковського (по дідусеві графа Адріана-Юрія Дуніна-Борковського). Відтак трактуємо повість «Предок» своєрідною родинною сагою, що містить глибокий символічний зміст: «Вічно носить Лебідь князівну Свангільд просторами минулого, що його не можна ані цілковито забути, ані повністю згадати... Лебідь не тільки її ім'я, це – символ і краю, і роду: знак у королівському данському гербі» [174, с. 370]. Ця романтично-трагічна легенда про батьківське прокляття своєї доньки-королівни за любов до «вільного вікінга» Вільфредо Швена, яку з раннього дитинства пам'ятав Адам Дунін-Борковський, наповнена для письменниці глибоким сакрально-філософським сенсом, бо сконцентрувала екзистенційні проблеми національної ідентичності та особистісного самовизначення: «Донька остання з крові моєї... Та понесе те прокляття! – тужно зітхає Свангільд, самотня в човні. – На чужину я пощастя пішла. На чужині я свою долю знайшла. На чужині й та – остання – помре, ані дому, ні краю свого не пізнавши. Скрізь своя – не своя, скрізь чужа – не чужа, вона не уймється корінням, бо вирвала я нерозважно коріння з землі» [174, с. 371]. Знак лебедя – символ роду Наталени Королевої – набуває у її повісті ширшої конотації. Він – не лише традиційно уособлює вірне кохання, відданість, досконалість, благородність, а й поєднує стихії повітря і води, символізуючи

життя і смерть, вічний колообіг без початку і кінця, незнищенність родини, нації, світу.

Цим багатозначним образом, а також ідеєю родової пам'яті в національному контексті історія з «родинних аналів» (за визначенням самої авторки) Наталени Королевої перегукується з романом-хронікою «Сузір'я Лебедя» Ю. Косача, де Лебідь – символ козацько-шляхетського роду Рославців, теж зображений на їхньому гербі, – художня модель внутрішнього світу головного персонажа Олелька (самозаглиблений мрійник, але героїчний тип). Коли в «Предку» рід формується, постає, щоб розростися гіллястим деревом, то «Сузір'я Лебедя» він поступово розпадається, занепадаючи під впливом складних історичних обставин початку ХХ століття. Доля Рославців віддзеркалює трагічну історію тогочасної України, яка втратила незалежність та державність, незважаючи на освіченість, патріотизм, відданість, мужність, волелюбність (прабабка Єлисавета Олексіївна, прадід Федір Іванович, сотник Данило Рославець, Петро Рославець, декабрист Яким Петрович, капітан фрегату Олександр Федорович, дід Сила, мати Ольга Антонівна і батько Василь Михайлович, тітки Лара, Катря і Ганна). Автор детально відтворив переконання, ідеї та прагнення персонажів, об'єктивно зафіксувавши тривалий часовий фрагмент від ХІV століття (створення роду Рославців) до Першої світової війни (арешт дядька Петра, смерть патріарха роду – дідуся Василя Дмитровича, тітка Лара від'їжджає до Іспанії, сім'я залишає родовий маєток у Рославичах). У такий спосіб Ю. Косач дозволив читачеві самостійно розібратися в ідеологічному калейдоскопі поглядів Рославців, осмислити проблемне поле роману (збереження роду, батьків і дітей, громадянської позиції і патріотизму, віри, правосуддя й помсти, кохання і зради, мистецтва і творчої особистості та ін.). У цьому контексті важлива роль для розуміння письменницького задуму належить авторським коментарям, завдяки яким характеризуються історичні події, державні, релігійні та особисті протистояння, всебічно фіксується буття української нації упошуках, випробуваннях, суперечностях; психологізовані ліричні відступи (описи села Рославичі, саду і каштана у дворі, свят Юрія та Купала, необарокового собору та

ін.); уривки зі щоденника тітки Лари, які допомогли краще зрозуміти її сильну особистість, розкрити непростий характер, своєрідне ставлення до подій, неоднозначні стосунки із Немиричем та Тріадо; автобіографічні елементи (спогади про чисельних представників родини Косачів-Драгоманових, «автентичний фон та стиль тогочасного побуту», опис Колодяжного, «атмосфера боротьби за національне відродження»), на присутність котрих вказує присвята: «Пам'яті моїх Дорогих і Незабутніх Батьків – Миколи Петровича Косача і Наталії Григорівни Косач з козацького роду Дробишів». Виходячи зі сказаного вище, вважаємо роман «Сузір'я Лебедя» Ю. Косача модерним зразком інтелектуальної прози із жанровими ознаками «роману ідей», що розкриваються в суперечливих поглядах персонажів, численних обговореннях та дискусіях в родині Рославців. Зокрема, відзначимо у ньому основні положення «філософії серця» Г. Сковороди, передусім про пізнання власної сутності. Справжньою проблемою усіх Рославців було те, що вони не бачили власного майбутнього, тому Олелько є єдиною надією на відродження славетного роду.

Послідовний процес трансформацій творів малих жанрів через їх циклізацію до великих визначив доцільність творення західноукраїнськими письменниками панорамних епічних форм. Це відбувалося відповідно до запитів тогочасної доби, що вимагала соціально-історичного, екзистенційно-духовного, індивідуально-авторського розуміння та обґрунтування національно-визвольної боротьби української нації за свою державність, причин і наслідків славних перемог і безславних поразок українців. Звідси – домінування історичної прози в розмаїтті жанрових варіантів у західноукраїнській літературі першої половини ХХ століття. Саме вона успішно реалізувала етно- та націєохоронні функції, утверджувала національну ідентичність, відроджувала історичну пам'ять нації та усвідомлення нею свого важливого місця й особливого призначення у світовому історичному дискурсі. Попри це відзначаємо й інший шлях західноукраїнських митців-прозаїків як відрухову реакцію на модерні тенденції європейського письменства. Простежуємо їх осягнення на жанрово-стильовому рівні, як-от: увага до фрагментарних форм (новела, етюд, нарис, прозові мініатюри,

наприклад, «окрушини» Ірини Вільде), розмикання меж традиційних жанрів повісті чи роману через жанровий синтез, циклізацію, модифікацію (повістєва трилогія «Метелики на шпильках» Ірини Вільде), творення широкомасштабного, багатопроблемного, кількоплощинного роману-епопеї («Сестри Річинські» Ірини Вільде). Водночас модифікація епічних жанрів прикметна модернізацією традиції, коли на зміну культу історії прийшов культ естетики, не заперечуючи першого. Разом із тим виокремлюємо європеїзацію естетичної свідомості західноукраїнських письменників, котрі по-новому інтерпретували філософські коди, ревізували міфологію, реактуалізували барокові, романтичні, символічні стильові прийоми, психологізували нарацію. Важливо, що Ірина Вільде, як і Дарія Віконська, Катря Гриневичева, Галина Журба, Наталена Королева, Ю. Косач, У. Самчук, свідомо «інтегрувала» національну малу і велику прозу в «іманентну традицію світової літератури» (Я. Поліщук).

1.2. Літературознавча рецепція прози

Творчість Ірини Вільде упродовж 30-60-х років ХХ століття впевнено засвідчує жіночу присутність в українському літературному дискурсі. Услід за Грицьком Григоренком, Ольгою Кобилянською, Уляною Кравченко, Людмилою Старицькою-Черняхівською, Лесею Українкою та ін. Ірина Вільде продовжила процес психологізації української прози, продемонструвавши своїми ранніми творами «одне з безсумнівних модерністських відкрить, щось досі майже цілковито екзотичне для української культури» [4, с. 307] – психоемоційний образ самодостатньої жінки у різних ролях та іпостасях. Зрозуміло, що і серед письменниць-сучасниць (Дарія Віконська, Катря Гриневичева, Ольга-Олександра Дучимінська, Галина Журба, Наталена Королева та ін.) її творчий доробок вирізнявся «масштабністю пережитого і художньо-філософським синтезом особистого й історичного, морального і соціального [159, с. 158]. Відтак її письмо

відразу ж зацікавило критиків та літературознавців, що наполегливо шукали в ньому літературних впливів та художніх алюзій.

У 1930 році в газеті «Діло» М. Рудницький надрукував новелу «Повість життя» (пізніше – «Поема життя») 23-річної Ірини Вільде. До цього часу усі її спроби оприлюднити свої твори були невдалими через їх поетику «під Яцківа», яким щиро захоплювалася і вплив якого надто виразний у ранній творчості, про що писала сама авторка [44, с. 373-377]. Упродовж 1930-х років у регіональних часописах була надрукована низка оповідань та новел письменниці, як-от: «Врятований», «24 години» у львівському журналі «Назустріч» (1934. №11), «Дух часу», «Не можу» в коломийському журналі «Жіноча доля» (1934. №12-13; 1938. №10-12), в редакції якого з 1932 до 1939 року працювала Ірина Вільде. У 1935 році львівський часопис «Нова хата» опублікував повість «Метелики на шпильках», яка була відзначена за цей рік другою премією Товариства письменників і журналістів ім. Івана Франка (ТОПІЖ). Сучасники констатували значний вплив М. Рудницького у визнанні таланту Ірини Вільде: саме він наполіг на присудженні поважної літературної нагороди невідомій тоді «початкуючій» письменниці, залишивши без відзнаки високохудожні твори Катрі Гриневичевої («Шоломи в сонці») та Наталени Королевої («1313»). Ця виняткова подія викликала палку дискусію в колі критиків та літературознавців. Марія Вальо у вступній статті «Забутий світ Ірини Вільде» [48, с. 3-23] до прозової збірки авторки «Незбагненне серце» (Львів, 1990) писала: «Слід віддати належне членам цього журі – відомому мовознавцеві В. Сімовичу, письменниці К. Малицькій, літературознавцю В. Радзикевичу, яких аргументи М. Рудницького переконали. І навпаки, демонстративний вихід з цього журі ще одного члена – літератора М. Гнатишака як протест проти рішення більшості і гостра полеміка з цього приводу, організована ним на сторінках правої преси, були свідченням протилежних, саме загумінкових підходів до оцінки творчості Ірини Вільде в ті роки» [48, с. 10]. З того часу літературознавчі огляди та критичні оцінки творчості авторки відзначалися полярністю та амбівалентним характером.

Сама письменниця відреагувала на несподіване рішення авторитетного Товариства письменників та журналістів ім. Івана Франка «збентежено» і досить схвильовано, «не насмілившись», за її словами, «приїхати на вечір вручення нагороди, а вислала листа» [48, с. 27]. У «Слові нагородженої авторки» Ірина Вільде обґрунтувала свою відсутність на врученні літературної премії тим, що «не хотіла б так ще засвіжа попадати в цей фермент признавання рації та її заперечування» [48, с. 193]. Важливо, що вона переконливо розставила пріоритети у творчості («скоріше перестала б писати, ніж дала б себе наломити силоміць до чогось, що не відповідало б моїм поняттям про літературу» [48, с. 194]) та достойно відреагувала на «застережну» критику, з якої «скористала дуже багато»: «Постараюсь відділити злобне й офіційне (під цим словом розумію те, що ті критики мусили написати з огляду на тенденцію і напрямок журналу, де була друкована їх критика на мене) від здорового й критичного – і засвою собі те останнє» [48, с. 194].

Науково-критичні розвідки, присвячені багатогранному творчому спадку Ірини Вільде, їх систематизація, зокрема, виокремлення тих літературознавчих студій, у яких проаналізовано жанрово-стильові особливості модерністської прози Ірини Вільде, безперечно, сприятимуть цілісному уявленню про її творчу індивідуальність, а також динаміку жанрових форм у доробку авторки крізь призму українського прозового дискурсу ХХ століття.

О. Баган у вступній статті до видання повістєвої трилогії «Метелики на шпильках» (Дрогобич, 2007) відзначає: «Міжвоєнна доба в Західній Україні винесла на літературний кін ціле суцвіття талантів, які взаємодоповнювали один одного» [12, с. 3]: О. Бабій, В. Бобинський, Ю. Горліс-Горський, Катря Гриневичева, Ф. Дудко, Галина Журба, М. Ірчан, Наталена Королева, А. Крушельницький, Р. Купчинський, Ю. Опільський, У. Самчук, В. Софронів-Левицький, А. Чайковський та інші. «Вітальний струмінь» їхньої творчості вбирав «подихи свіжих нуртів», «сув'язі плідних дум», підносив «до духовних висот нової епохи» [12, с. 3]. Серед них проза Ірини Вільде вирізнялася «штудерністю» (сюжетна інтрига, експериментальна композиція, ускладнена нарація,

психологічний злам, виняткові характери та ін.), що «вповні вписувалася у контекст європейського літературного процесу, зокрема літератури, твореної жінками» [48, с. 10]. На думку М. Рудницького, саме цим вона «могла конкурувати з тодішньою молододу європейською прозою» [48, с. 10]. У цьому контексті відзначимо позитивні відгуки про ранню творчість авторки О. Кобилянської, У. Кравченко, К. Малицької, А. Чайковського та ін. (на жаль, їхнє листування втрачене).

Найприхильнішою була стаття «Ірина Вільде (Спроба портрету)» [9] однокурсника письменниці на славістиці у Львівському університеті Яна Казимира Богдана Ігоря Антонича, написана 24 січня 1936 року. У ній митець відзначив «своєрідне творче обличчя» Ірини Вільде, що, на його думку, творили оригінальна «жанрова гама», легкий стиль, життєдайна тематика на основі «спогадів з першої молодості», автобіографічність, психологізм, «відчуття родинного інстинкту», симпатія до «ясноволосих» героїнь та ін. Відтак він переконливо обґрунтував «таку трудну до схоплення і окреслення річ, що має походити з Божої ласки й називається звичайно талантом, правдивим талантом» [9, с. 669]. Розглядаючи новелістичну збірку «Химерне серце» та повість «Метелики на шпильках», Б. І. Антонич намагався обґрунтувати поняття «творча індивідуальність» через «своїсть» («іншість») митця. Виходячи з низки авторських ознак, охопивши поетологічні домінанти прози «нової лавреатки» від автобіографічного первня до «свіжості і запаху слова», критик окреслив «легкий, наче весняний капелюшок, стиль» і наголосив на рецептивній складовій, оскільки у творах авторки-новіціята завжди є «щось, що його важко вловити й назвати» [9, с. 669] – «наше тремтіння (почувань? уяви? нервів?) при зустрічі з мистецьким твором» [9, с. 669].

Важливо, що автор статті найпершим проаналізував жанрові «прикмети» новелістики Ірини Вільде. Означивши жанр «правдивої новелі» з обов'язковими її компонентами – виразна фабула, заснована на одному моменті чи події, навколо чого концентруються персонажі і конфлікти, «один зудар», що розкриває характер чи повороти долі і драматизує розповідь, – Б. І. Антонич виокремив

жанрові різновиди від «безсюжетної лірики» крізь нарис, літературний лист, анекдот до «дійсної новелі», модернізованої жанровою і стильовою «неодноцільністю», а також емоційною «мінливістю». Водночас, апелюючи до цих же ознак, він категорично заявив: «Метелики на шпильках» не повість, бо у творі відсутні послідовний сюжет, традиційна композиція, він хибує «зайвим вантажем», що знаходиться «поза дужками фабули», а отже, «непотрібне для дії» [9, с. 670]. Будучи модерністом, Б. І. Антонич не міг не акцентувати на жанрових та естетичних трансформаціях у тексті, що полягають у використанні «техніки записника», «мемуарного ладу», відмові від логічно-причинових зв'язків подій, явищ, думок, змалюванні виключно того, «що вважає з пережитого за цікаве, і ні на що більше не звертає уваги» [9, с. 670]. Відтак він обґрунтував висновок про жанр «Метеликів на шпильках» як літературних мемуарів, у такий спосіб попередивши претензії і закиди літературознавців авторці у «немистецькому примітиві»: «Важне те, що її твори нам дають, а не те, чого не дають. Шукаймо в них того, що в них є, а не того, чого не мають» [9, с. 671-672].

Із 30-х років ХХ століття творча індивідуальність Ірини Вільде постійно перебувала в силовому полі критиків та літературознавців. Відповідно до періодизації її творчості можемо виділити етапи літературно-критичної і наукової рецепції художнього доробку письменниці в історіографічному аспекті. Перший етап (1930-40-і рр.) активізувало присудження Товариством письменників і журналістів ім. Івана Франка (ТОПІЖ) у 1935 році літературної нагороди за повість «Метелики на шпильках». Дискусію на сторінках журналу «Назустріч» про доцільність рішення журі очолили М. Рудницький та його опонент М. Гнатишак. Сама авторка іронічно згадувала, що «Богдан Кравців підняв на сміх той факт, що Ірина Вільде подякувала через пресу тим, хто її поздоровив з нагородою. В усякому разі галас докола моїх перших книжок, безперечно, спричинився до того, що вони не залежались на полицях крамниць» [48, с. 27]. Таким чином, творчий дебют забезпечив не тільки її популярність як письменниці, а й ініціював уважне прочитання й завзяте обговорення художніх текстів.

Відзначимо ще один позитивний момент цієї гострої літературної полеміки про справедливе/несправедливе рішення журі – активно обговорювалося питання шляхів розвитку української літератури: модерний, європейський чи традиційний, національно чи соціально заангажований. На усі звинувачення критиків (М. Гнатишак, Д. Донцов, Б. Кравців та ін.) в «еротичній порожнечі» творів чи відсутності в них виразної націоналістичної проблематики, Ірина Вільде чітко і категорично відповіла: «Можливо, що якби наші письменники з більшим пієтизмом і з більшим почуттям відповідальності ставилися до національних проблем у літературі, то я теж була б зважилася торкнутися їх. Поки що не можу зважитися. Вважаю, що ці справи заважні й zasвяті, щоб писати про них як-будь» [48, с. 194]. Цей художній досвід, до речі, авторка майстерно реалізувала в широкому епічному полотні «Сестри Річинські» (1958, 1964), твореному упродовж чверть століття.

У другому томі «Української радянської енциклопедії» в 12-ти томах зазначено, що «Вільде Ірина (літ. псевд. Дарини Дмитрівни Полотнюк; н. 5.V.1907, Чернівці) – українська рад. письменниця», котра «Після возз'єднання зх.-укр. областей в єдиній Укр. Рад. Державі виступила з якісно нових ідейно-естетичних позицій» [284, с. 293]. У 1940 році вона вступила до Спілки письменників СРСР, і відповідно, оповідання «Влодко» (1940), «Товаришка Маня» (1940), «Орися» (1940), «До моря» (1941) написані в межах соцреалістичної поетики, яка, на думку В. Качкана, «далася письменниці нелегко» [159, с. 33]. Зрозуміло, що естетичний та національно-ментальний критерії заступили публіцистичність, надмірна сентиментальність, схематичність сюжетних конструкцій та моделей персонажів, непереконливі соціальні конфлікти та ін. Власне, на цьому наголошує літературознавець: «Творчі експерименти Ірини Вільде на терені соцреалізму – не густі, в них переважає не стільки увага до психологізму творчості, скільки відкрита публіцистичність» [159, с. 34]. Літературознавчі студії, розвідки і рецензії цього часу (М. Вальо, К. Волинський, О. Десняк, В. Дмитрук, Л. Новиченко, Ю. Смолич, С. Трофимук та ін.) часто були ідеологічно запрограмованими, спрощували художній стиль

авторки, формуючи її викривлений образ. Усі вони можуть бути узагальнені словами Л. Новиченка в огляді «Три книги нового журналу» (Літературна газета. 1940. 13 грудня) про заперечення старого і «ствердження нового ладу», а також «показ перших паростків соціалістичного життя». Навіть у виданій у Парижі-Нью-Йорку 1955 року «Енциклопедії українознавства», де головним редактором був професор Володимир Кубійович (перевиданій в Україні 1993 року), зазначено, що Ірина Вільде – буковинська письменниця, котра пише «реалістичні твори з життя молоді «Метелики на шпильках» (1935), «Б'є восьма» (1936); новелі «Химерне серце» (1936), пізніше твори з сов. тематикою – повісті «Історія одного життя» (1946), «Ті з Ковальської» (1947); «Повісті й оповідання» (1949) та ін.» [124, с. 280].

У середині ХХ століття творчий доробок Ірини Вільде перебував, як і українська література загалом, під ідеологічним тиском та поза сферою об'єктивного літературознавчого аналізу. Відтак він був позбавлений природного саморозвитку і належного поцінування. Як виняток, відзначимо літературно-критичний нарис «Ірина Вільде» (1962) Марії Вальо – бібліографа письменниці, яка в 1961 році захистила кандидатську дисертацію «Життя і творчість Ірини Вільде». Власне Марія Вальо розпочала фахову рецепцію прози письменниці, структурувавши й проаналізувавши її крізь призму ідіостилю. Безсумнівна перевага дослідження – ретельний розгляд жарової, стильової, образної своєрідності творів Ірини Вільде в українському літературному дискурсі ХХ століття. А в 1972 році Марія Вальо разом із Євдокією Лазебою уклала і видала бібліографічний покажчик «Ірина Вільде», який повинен був охопити весь творчий доробок письменниці і літературу про неї. Проте він вийшов вихолощеним, а відтак неповним, оскільки найважливішу її «окрасу» – вступну статтю «Через місток пам'яті...» самої авторки вилучили з покажчика. Це рішення, прийняте на засіданні вченої ради Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника, неприємно вразило Ірину Вільде, і вона більше до своїх спогадів, описаних у статті (розповідь про вибір псевдоніма, «географію» творчого шляху, літературну премію Товариства письменників і журналістів імені

Івана Франка, прототипів ранніх повістей і “Сестер Річинських” та ін.), вже не повернулася. Вважаємо, що заборонена вступна стаття «Через місток пам’яті...» важлива насамперед тим, що Ірина Вільде сама означила низку «принципових проблем своєї творчості, зокрема ранньої» [48, с. 7], табуйованої радянською цензурою. Лише у 1990 році Марія Вальо, упорядковуючи до друку збірку «Незбагненне серце», опублікувала в ній власну передмову Ірини Вільде [48, с. 24-37]. Крім оповідань, новел, етюдів 1930-40-х років, вона містила ранню публіцистику та літературну критику і, що важливо, листування письменниці з М. Яцківим, Б. І. Антоничем, Олександром Олесем. На початку 1990-х років це була перша спроба Марії Вальо реабілітувати модерністську прозу Ірини Вільде, звільнивши її від «вульгарно-соціологічних звинувачень». Співробітниця Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника Маріанна Мовна гідно вшанувала пам’ять знаної дослідниці творчого спадку буковинської письменниці, підготувавши до друку 2019 року в серії «Спадщина» видавництва «Каменярь» збірку малої прози та публіцистики «Таємнича пара» Ірини Вільде [61].

У 90-х роках минулого століття професійна критика творчого доробку Ірини Вільде поступово входила у парадигму тогочасного літературознавчого дискурсу. З’явилися окремі літературознавчі праці, розвідки, спогади Р. Горака («Таємниці Ірини Вільде», 1995), О. Коцюби («Виток: роздум про ранню творчість Ірини Вільде», 1991), В. Старика («Ті, що були “Повнолітніми...”»: До 90-річчя від дня народження Ірини Вільде», 1997), О. Тарнавського («Два силуети Ірини Вільде», 1999) та ін. Значущим вважаємо літературний нарис життя і творчості «Ірина Вільде» (Київ, 1991) Володимира Качкана, що містить розділи «У пошуках власного шляху», «У світі малої прози», «Повістевий пласт», «Із романної спадщини», «Як по живу воду...». Літературознавець, аналізуючи творчість письменниці крізь жанрову призму, відзначає тяжіння її естетичної концепції до художньої практики І. Франка (психологізм, синтез реалістичного й лірико-романтичного, наративна філософічність, майстерні діалоги, новелістичний лаконізм, виразні художні деталі, напружені епізоди, динаміка внутрішніх і зовнішніх конфліктів та ін.). В. Качкан наголошує, що «Ірину Вільде, яка

органічно увібрала більше літературно-європейський досвід, ніж свого письменницького покоління, захоплювали романтичні й символічні впливи, вона нерідко схилялася до побутово-моральної стихії в прозі багатьох визначних майстрів слова» [159, с. 14], тому про її творчість треба говорити як про «самобутнє явище української... літератури» [159, с. 158].

Мала проза авторки стала об'єктом концептуального літературознавчого дослідження в кандидатській дисертації «Проблематика та жанрова специфіка малої прози Ірини Вільде раннього періоду творчості в контексті української новелістики» (Київ, 1995) Наталії Мафтин, котра переконливо доводить, що письменниця йшла власним шляхом «оригінальних мистецьких пошуків». У 1998 році науковець видала її в Івано-Франківську як монографію «Мала проза І. Вільде: неповторність індивідуального голосу», де проаналізувала генезу і проблематику ранніх новел та оповідань, їх поетику, сюжет і композицію. У ній вона наголошує, що Ірина Вільде «шукала для втілення своїх художніх задумів нових сюжетних ходів і композиційних прийомів, активно послуговуючись при цьому «технологією» західноєвропейських модерних віянь. Цим самим молода новелістка прислужилась розширенню інтелектуальних обріїв, європеїзації рідного письменства через поглиблення його психологічності» [202, с. 112]. При цьому літературознавець констатує: авторка модернізувала жанр новели через жанрову дифузію, фрагментарність, поглиблення психологічного аналізу, ущільнену образність, елементи художньої умовності, ліризацію оповіді, часово-просторові зміщення та ін. На основі ґрунтовного аналізу новел збірок «Химерне серце», «Зелена брама», «Яблуні зацвіли вдруге» Наталія Мафтин визначає синтез модерністської манери письма Ірини Вільде, оригінальність якої визначають:

- «параболічно-сконцентроване мислення»;
- реформування традиційної форми й оповідної техніки новели з орієнтацією на західноєвропейські жанрові різновиди;
- ліро-драматичний психологізм, що дозволив потрактувати творчість письменниці як «психоаналітичну»;
- розімкнута структура новел;

- зміщення кута зору від зображення до вираження;
- поліплощинні символи і лейтмотивні деталі;
- превалювання емоційно-оцінного рівня над часово-просторовим;
- внутрішній ракурс як наративна домінанта [202, с. 110-114].

Зазначені вище жанрово-стильові ознаки дали можливість Наталії Мафтин переконливо довести еволюцію новелістичного жанру у творчості Ірини Вільде під впливом західноєвропейського модернізму «не без навіяння неоромантизму й експресіонізму» [202, с. 12].

Дослідження творчості Ірини Вільде активізувалися у перше десятиліття 2000-х років і були приурочені до ювілейного святкування 100-річчя від дня народження Ірини Вільде у 2007 році (Постанова Верховної Ради України від 04.10.2006 р. № 199-V «Про відзначення 100-річчя з дня народження видатної української письменниці Ірини Вільде» (Відомості Верховної Ради України. Київ, 2006. №3. С. 431)). Відзначимо, що ЮНЕСКО назвала українську авторку серед знаменитих людей світу XX століття. Відтак у цей час історико-літературне значення прозописьма Ірини Вільде ґрунтовно осмислювали В. Агеєва, Ю. Бабенко, О. Баган, А. Бойко, Р. Горак, В. Габор, Г. Дем'ян, І. Захарчук, О. Корабльова, Н. Мафтин, С. Микуш, В. Перцева, В. Працьовитий, І. Приліпко, Т. Салига, Л. Тарнашинська, О. Харлан, Я. Янів та ін. Вони, як правило, акцентують на своєрідності ідіостилу письменниці в ранній прозі (О. Баган, С. Кирилюк, Н. Мацибок-Стародуб, В. Перцева, Л. Тарнашинська, Я. Янів), проблемах особистісного становлення персонажа і його національної ідентичності (Ю. Бабенко, А. Бойко, В. Працьовитий, І. Приліпко), жанрово-стильовій оригінальності прози (В. Агеєва, С. Бородіца, Ю. Ковалів, Н. Мафтин, О. Харлан) та ін., обґрунтовуючи висновок, з одного боку, про «специфічний жіночий досвід міжвоєнного галицького покоління, який істотно відрізнявся від досвіду жінок підрадянської України» [142, с. 48], а з іншого – про модерністську поетику, екзистенційні пошуки, проблему національної ідентичності, віяння психоаналізу та ін. (Ю. Ковалів).

Певний науковий інтерес викликають есеї про Ірину Вільде, видані Р. Гораком у книзі «Кинути каменем» (2016) [84]. Вони – «Таємниці Ірини Вільде», «Кинути каменем», «Ота одвічна загадка любові» – відкривають життєве закулісся авторки, що дозволяє реконструювати її творчі злети і моральні злами в умови несприятливих для органічної письменницької реалізації суспільно-історичних та ідеологічних умовах. Це, на нашу думку, одне з найскладніших завдань українського літературознавства – означити авторську стратегію митця в умовах тоталітаризму, зважаючи на певну контрастність раннього модерністського і пізнього соцреалістичного періодів творчості Ірини Вільде, складність її стосунків із владою та інші численні чинники: «Щоденний терор, невпевненість у завтрашньому дні, боязнь промовити слово, постійне озирання позад себе, панічний страх перед «партією і урядом» у мундирах НКВС...» [84, с. 112]. Р. Горак простежує нелегкий життєвий шлях письменниці, ставлячи під сумнів «офіційну» позицію письменниці в українській літературі другої половини ХХ століття як апологета соціалістичного реалізму. Так, в есе «Таємниці Ірини Вільде» (1995) її особистий помічник та біограф описує час від 1978 року до смерті авторки в 1982 році, розкриваючи гуманістичні імперативи та моральні норми, від яких ніколи не відступала Ірина Вільде, глибоко усвідомлюючи власну причетність до української нації. Їй боліли невинуваті цькування й жорстоке оплюгавлення, але не емігрувала, хоч мала можливість (мати Адольфіна – «чистокровна німка»), допомагала репресованим і їхнім дітям влаштуватися матеріально й морально, за що була затаврована ідеологічним ярликом «буржуазна націоналістка», підтримувала авторитетом і порадами молодих письменників Р. Іваничука, Р. Кудлика, Р. Лубківського, Д. Павличка та ін. Вона постійно перебувала в драматичних ситуаціях екзистенційного вибору, здійснюючи його відповідно до життєвої мудрості, сильної волі, бунтівного характеру. Попри несприятливі особистісні, творчі, історичні обставини, зазначає Р. Горак, Ірина Вільде – «єдина з письменників України, яка мала дві найвищі літературні нагороди. Першу – премію львівського Товариства письменників і журналістів імені І. Франка в 1936 році, а другу – Державну премію України ім. Т. Шевченка – в післявоєнні роки»

[84, с. 130]. Уже цей винятковий факт доводить унікальність творчої індивідуальності Ірини Вільде.

Серед сучасних наукових розвідок варто відзначити дисертаційні роботи «Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів “Сестри Річинські” Ірини Вільде та “Оплот” Теодора Драйзера: порівняльний аспект» (Тернопіль, 2011) Олени Дудар [120], «Художня модель світу в західноукраїнській жіночій прозі міжвоєнного двадцятиліття (Ірина Вільде, Ольга-Олександра Дучимінська, Дарія Віконська)» (Київ, 2016) Наталії Мацибок-Стародуб [208], «Топос міста у прозі Ірини Вільде» (Чернівці, 2019) Наталії Бабюк [11]. Молоді науковці по-новому осмислюють мистецький світогляд й авторське світорозуміння за допомогою компаративного аналізу (О. Дудар), крізь призму українського модернізму (Н. Мацибок-Стародуб), жанрових модусів (Н. Бабюк). Відтак виникає потреба цілісного пізнання творчого доробку Ірини Вільде в контексті української літератури ХХ століття.

Отже, в сучасному українському літературознавстві загалом окреслено ключові інтерпретаційні моделі творчості Ірини Вільде. Мова йде про ті, що лягли в основу сучасних літературознавчих інтерпретацій: біографічна, поетологічна, жанрово-стильова, наративна, ідейно-сміслова, образна та ін. Відповідно ці дослідницькі вектори формувалися і розгорталися упродовж ХХ – на початку ХХІ століття, вияскравлюючи історико-літературні, морально-етичні, естетичні, поетикальні і національні детермінанти у творчості Ірини Вільде, увиразнюючи її новаторство у моделюванні художньої дійсності в річищі соціально-психологічної прози. Вважаємо, що проза західноукраїнської письменниці, сконцентрувавши історіософську, культурно-історичну, соціально-ідеологічну інформацію тієї доби, дозволяє трактувати її в контексті модерністських тенденцій в українській літературі початку і середини ХХ століття, зокрема, інтелектуалізму і філософічності.

1.3. Жанрові трансформації творів

У літературному процесі Галичини періоду міжвоєнної творчість Ірини Вільде займає важливе місце, на чому наголошував ще М. Рудницький в інтерв'ю з письменницею у 1936 році для часопису «Назустріч». У ньому вона стверджувала, що її «охопив якийсь неспокій за людське серце, таке, яке воно є саме в собі без тієї сітки всіх ниток і вузликів, що в'яжуть його із зверхнім, чи пак, суспільним світом», і далі: «Ні, ні, доки не впораюся з цим малим світиком – з людським серцем, не візьмуся, просто не зможу сягнути до ширших проблем людського життя» (Назустріч. – 1936. – Ч. 3) [46, с. 14]. Виразна тенденція до поглибленого психологізму і відсутність ідеологічної заангажованості у ранній прозі Ірини Вільде викликали жваву дискусію у тодішній галицькій періодиці, яка актуалізувалася після отримання нею другої премії Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка (ТОПІЖ) у 1935 році за новелістичну збірку «Химерне серце» та повість «Метелики на шпильках». Її твори тоді належно оцінили сучасники Б. Лепкий, Р. Купчинський, М. Рудницький, В. Стефаник, А. Чайковський, В. Щурат та ін. Так, Б. І. Антонич, можливо, і «напівжартома», але досить переконливо означив основні ознаки авторської манери модерністського письма Ірини Вільде: «правдивий талант» «+ така життєдайна жила тематичного золота, що здається невичерпна та називається споминами з першої молодости..., + персонажі, що заступають авторку, характеризовані за моделлю «Химерне серце» (ніяк не підозріваю, що цей модель то авторка приватно) + іноді до моделю «химерне серце» долучений модель «дикунка» + дві краплі мелянхолії та всевибачливої усмішки над іронією долі + симпатія до героїнь ясноволосих та презирство до «чорних як смертельний гріх» + трохи визовної, але дуже невинної й чистої, «дівчачої» ... одвертості в еротичі й фізіології жінки, + дуже багато відчуття родинного інстинкту, + три краплини наївності ... + легкий, наче весняний капелюшок, стиль, + свіжість і запах слова + свіжість і мистецький інстинкт в уживанні відповідних та на відповідному місці образів» [9, с. 669]. Така вичерпна характеристика засвідчує оригінальність

світовідчуття письменниці, її намагання писати по-модерному, заглиблюючись у потаємні схованки людського «Я», осмислюючи психологічні колапси та духовні ініціації сучасної їй особистості. Це, у свою чергу, зумовило стильовий синтез у прозі авторки, на чому наголошують українські літературознавці (О. Баган, Наталія Мафтин, Людмила Тарнашинська).

Перше друковане оповідання «Марічка» Ірини Вільде, як стверджує Марія Вальо [9, с. 476], з'явилося 1926 року в часописі «Український голос» (Перемишль), «Поема життя» – у 1930 році, «Щастя» – 1932 року. Тодішня критика обійшла їх увагою, хоча ці художні тексти дозволяють погодитися з думкою Людмили Тарнашинської, що вже тоді «письменниця, по суті, кинула виклик узвичаєним правилам письма, звернувшись до психологічних моментів екзистенції свого сучасника, залишивши, на перший погляд, на маргінесі своєї уваги суспільно-політичний і соціальний аспекти людського буття» [273, с. 51]. Проте у кожній її новелі крізь призму жіночого досвіду – психологічного, духовного, аксіологічного та ін., – вона у підтексті, штрихами, часто символічно розкриває складні гендерні, соціальні чи історичні аспекти тогочасного галицького життя. У філософській новелі «Поема життя» авторка обґрунтовує актуальну проблему призначення митця в суспільстві, у якого «життя вкрато ... всі сюжети» [60, с. 5]. Несправедливі звинувачення в позаідеологізмі, ігноруванні суспільно-національних тем невинувдані. Це ще раз спонукає сучасного читача до уважного прочитання прози Ірини Вільде без кон'юнктурної вульгаризації, методологічної одноманітності. Її творчість виразно демонструє «зудар серця «химерного» із серцем здоровим, природним, удар «метеликів» з орлами, удар, що стрясє Парнасом, щоб дати місце новим силам...» (Вісник. 1936. Ч. 4. С. 152).

Вишукана новелістика 30-40-х років («Щастя», «Одного весняного вечора», «Маленька господиня великого дому», «Історія одного життя», «Дух часу», «24 години», «Піаніст», «Врятований» та ін.) розсуває межі «жіночого» літературного дискурсу ХХ століття, свідчить про майстерність Ірини Вільде-модерністки. Літературознавці зараховують її до кола «європеїзованих естетів» (В. Качкан), оскільки як письменниця вона формувала свої естетичні смаки на

високохудожній творчості Ольги Кобилянської, Сельми Лагерлеф, К. Гамсуна, Софії Налковської, Марії Домбровської, М. Яцківа та інших. Сама авторка так визначила своїх «літературних учителів»: «Можу з гордістю сьогодні сказати, виросла в ідеальній родині, і мені здається (може, це моя особиста «антинаукова» думка), що у великій мірі завдячуючи цьому стала письменницею [...] Батько мій був для мене зразком громадських чеснот. Тепер ще хочу додати, що книжки мого батька були першою моєю «позакласною» лектурою. Другим моїм літературним «хрещеним батьком» був мало що не ровесник мого батька, згодом мій сердечний друг до самої його смерті, мій вчитель Михайло Яцків. Мій великий гріх перед історією української літератури, що я й досі не спромоглася на спогади про цього тонкого майстра слова, незвичайно цікаву людину й неподибованого в моїм житті ерудита.

...Третім з черги моїм «хрещеним батьком» – власне, не батьком, а матір'ю, чи, як кажуть в нас на Буковині, нанашкою, – була моя велика землячка Ольга Кобилянська. В даному випадку може йти мова не тільки про літературний, але й виховавчий вплив, – те, що Кобилянська називала «модельюванням характеру» [48, с. 29]. Саме ці спогади Ірини Вільде про духовно-творчу схожість із письменницькими практиками Д. Макогона, Ольги Кобилянської та М. Яцківа, які можна вважати своєрідною літературно-естетичною декларацією авторки, дозволяють переконливо говорити про оригінальність її модерністської прози.

Майстерності творення коротких форм навчалася Ірина Вільде, безперечно, у всіх «вчителів». Вона взувалася на збірки оповідань і нарисів «Шкільні образки» (1911), «Учительські гаразди» (1911), «По наших селах» (1914) свого батька Дмитра Макогона, котрий у прозовому доробку проектував оповідні традиції І. Франка, наповнюючи їх іронічно-сатиричним змістом. Не випадково перший друкований твір Ірини Вільде «Марічка» (1926) з присвятою «моєму батькові Дмитрові» відсилає читача до відомого оповідання «Марійка» (1921-1922) Д. Макогона про важке буття українського села після Першої світової війни. Письменниця через наративний прийом ретроспекції розповіла історію наймички про її нещасливі молоді літа. Оригінальність її оповідання визначається модерним

підходом до трактування традиційної в українській літературі теми безпросвітнього існування молоді дівчини, залежної від батьківської волі, посагу і статків. Взаємне кохання бідної Марічки і багатого Михайла Прокіпчука зазнало біди через відмову старої Прокіпчучки благословити дітей на шлюб. Син за бажанням матері посватав іншу, рівню собі, зруйнувавши власне і чуже щастя: «Не хочу гріху робити... шаную сиві голови тата та й мами. Я би їм не такої запіяв! Хочуть землі, не можуть наїстися маєтку, то приведу їм багацьку невістку, але пожалують... А ти, Марічко, не бери собі до серця мою женячку: будеш моєю. Не говорю на вітер! Кажу ще раз: будеш моєю» [48, с. 47]. Екзистенційні межові ситуації психологізують оповідну структуру твору, актуалізують концепт самотності, оскільки усі персонажі (Марічка, Михайло, Явдокія, стара Прокіпчучка, Михайлова донька Параска) зазнають емоційних потрясінь, психологічних травм, соціального відчуження. У цьому контексті загострюється проблема злочину-покарання, розгорнута авторкою у християнській перспективі. «Тяжку кривду» завдав Михайло дівчатам, обидві нещасливі: Марічка залишилася старою дівкою, наймитуючи у чужих людей все своє життя, Явдокія, одружена без кохання, не зазнавши сімейного щастя, згасла, «як віск». Навіть осиротіла Параска відчуває докори сумління «за Михайла, що через неї зі світу пішов» [48, с. 50]. За очевидні й приховані гріхи Господня кара неминуча: Михайло, тікаючи від себе самого, трагічно загинув на заробітках у Герцеговині. У ранньому оповіданні «Марічка» Ірина Вільде вправно поєднала епічність та ліризм, реалізм і неоромантизм, символічність й екзистенційність, увиразнивши традиційну форму оповідання, наповнивши її характерними суперечностями простої людини на початку XX століття, провідними світоглядними орієнтирами українського буття тієї доби.

Отже, оригінальна форма, ускладнена нарація, сюжетна інтрига, зміщений хронотоп, образи-символи, лаконізм вислову, яскраві художні деталі у творах письменниці увиразнюються її психологічними екstreмами, поетичною чуттєвістю, внутрішньою вразливістю. Цим творчий доробок Ірини Вільде близький художньому досвіду Ольги Кобилянської («Картинки з життя

Буковини», «Вона вийшла заміж», «Природа», «Valse melancholique», «Він і вона», «Битва», «Аристократка», «Некультурна», «Слово зворушеного серця», «Що я любив», «Покора», «Акорди», «Людина», «Царівна» та ін.). Цікавими молодій письменниці були контрверсійні у той час теми емансипації української жінки, її ролі в патріархальному суспільстві, що дозволяли наново інтерпретувати традиційний жіночий досвід (про що вона частково писала у статті «Ольга Кобилянська зблизька і здалека» (1940), аналізуючи «Людину», «Царівну», «Природу», «Землю»). Наприклад, у новелі «Щастя» Ірина Вільде проектувала-періодизувала все життя головної героїні через низку звичайних речей, символічних для кожної пані початку XX століття: у п'ятирічному віці – «ляля, що заплющувала оченята»; в чотирнадцять – «рожева шовкова сукенка», від краси якої дівчинка втратила свідомість; у сімнадцять – бажані слова закоханого юнака, через котрі «з надміру почуттів до ранку не могла заснути» [48, с. 99]. Такі щасливі миті – життєві кадри-моменти особливого переживання власної екзистенції. Далі – «медові місяці шлюбу. На жаль, тільки місяці...» [48, с. 99]. Жінка поступово відчуває себе «дивно самотньою», навіть народження дитини (а пізніше ще трьох) – найбільшого щастя у її житті – не позбавило того емоційно виснажливого стану: «“Господи, дай силу витримати...” Адже це день у день!» [48, с. 100].

Парадоксальний дух, бунтарський порив (wilde в перекладі з німецької означає «дика», а отже, інша), легка іронія у прозописі Ірини Вільде органічно співіснують з трагічним ідеалізмом (прагнення «народженого бурею і сонцем щастя» [60, с. 7]). Так, лише за допомогою майстерної кореляції емоційно-змістового ладу (дитяча слухняність, підліткова самозалюбленість, юнацька закоханість, материнська тривога) та градації символічних образів (велика лялька, рожева шовкова сукенка, вдалий шлюб, здорові діти, старосвітська канапа) авторка протестує проти обмеженого буття маргіналізованої особистості, її деградованого духовного існування, заперечує гендерні стереотипи: героїня «без волі і якого-небудь руху думки, насичуючись єдиним своїм щастям – спокоєм»

більш нічого не прагне у «впорядкованому» житті, оскільки «її погляд не сягає далі лілових рож на стінах цієї затхлої кімнати» [60, с. 7].

Ірина Вільде іронічно наголошувала, що безпросвітна доля галичанки – її свідомий вибір ілюзорного «жіночого щастя». Тому у новелах «Крадіж», «Годі!», «Не можу» та ін. персонажі особистісно зростають у складних процесах саморозгортання, утвердження суб'єктності як показника їхньої зрілості, самоідентифікації. Навіть найнесприятливіші умови життя чи кризові події увиразнюють яскраву індивідуальність героїнь Ірини Вільде, як-от, Марти Сидоренко («Крадіж»), Міки («Не можу»), Олени Йосипівни («Історія одного життя») й ін. У цих новелах авторка обґрунтовує різні способи вирішення стресових ситуацій: особистісний бунт-помста проти маніпуляцій собою, свідоме регулювання власних емоційних станів, систематичне інтелектуальне та психологічне самовдосконалення, цілеспрямований духовний саморозвиток. Внутрішні мотиваційні ресурси активізуються, на її думку, під час гендерних конфліктів. Саме такий «домінує в сюжетній моделі малої прози Ірини Вільде. Письменниця, поділяючи світоглядні засади Ольги Кобилянської й Лесі Українки, добре відчувала особливості саме гендерного художнього конфлікту та його великий перетворюючий потенціал. Уведення його у твір приводило до оновлення всієї сюжетної моделі, оскільки саме по собі гендерне мислення становило на той час новий спосіб освоєння дійсності» [171, с. 65]. Наприклад, у новелі «Крадіж» «боротьба за природне щастя жінки» ускладнюється однозначним внутрішнім рішенням головної героїні відстояти власну – жіночу гідність і тим самим покарати нахабного доктора Ігорева. Глибинна потреба в істині, справедливості, повазі пробуджує в Марті значний енергетичний потенціал самопрояву, максимально загострює значущі внутрішні установки та моральні домінанти. Весела гра у фанти завершується для егоїстичного залицяльника звинуваченням у крадіжці коштовного перстня: «Марта обертається до Ігорева: – Капелюх стояв так близько до вас, пане доктор... Як могли ви не помітити чужої руки біля нього? ... У залі стає неприємно тихо. Тихше, як за ті дві хвилини темряви» [60, с. 34-35]. Традиційний новелістичний пуант реалізується у своєрідному «епілозі»:

написавши сімнадцять повідомлень про те, що перстень перед десятою ранку їй повернуто, Марта «вийняла з-за пазухи перстень, замкнула його до шкатулки, й почала стелити собі постіль» [60, с. 35]. Вона спокійна і задоволена своєю «помстою» (бо психологічно порятована), оскільки «ще того самого дня всі учасники вечірки знали, що доктор Ігорів не дістав запевнення, що на його особу не було найменшого підозріння» [60, с. 36]. У цьому контексті, за Наталією Мафтин, вважаємо, що «вплив творчості О. Кобилянської знаходить позитивний вияв у рецепції культурософії письменниці, що триває в осмисленні «коду самості» як ідеї самодостатності жінки та її культуротворчої місії в осягненні національної ідентичності» [201, с. 24].

Таким чином, для новел Ірини Вільде характерне детальне психологічне відтворення найтонших порухів думок і почуттів її персонажів у внутрішньому монолозі, який домінує в широкому арсеналі засобів і прийомів психологічного аналізу. Як приклад – новела «24 години», в основі якої – відвертий лист героїні до коханого Романа, з яким доля нещадно розвела десять років тому. У ньому розгортається складна взаємодія психологічних і соціальних детермінант, які визначили траєкторію її життєвого шляху, відтворюється пульсуюча амплітуда дисгармонійних переживань жінки в момент напруженого очікування бажаної зустрічі і під час неї. Аритмічна нарація, то прискорюючись, то вповільнюючись, поступово позбавляється синкретичної багатоманітності, виструнчуючись разом із прийнятим рішенням героїні: «До побачення, Ромо, бо ми вже ніколи не побачимося. Це було чисте божевілля з мого боку: хотіти завернути час на десять літ назад. Тому пишу цей лист.

Хочу, заки ще поїзд зупиниться в С., витрясти з свого серця все, до останньої порохинки, щоб нічого з цього божевілля не перевезти з собою звідти сюди» [60, с. 31]. Останнє речення, яке виконує функцію художнього обрамлення, загострює увагу реципієнта на ситуації «напруженого очікування», що визначає складне внутрішнє рішення героїні. Її остаточний вибір, не зроблений вчасно, через що внутрішня криза загострилася до краю, забезпечить їй нарешті

можливості гармонізувати власне буття, реалізувати свої потенції, позбавившись болючих почуттів провини, втрати, туги за втраченим і нездійсненим.

Новели «Подорожній», «Пригода Уляни», «Подарунок найбіднішому», «Химерне серце», «Всюди однаково», «Вавілонська вежа», «Східна мелодія», «Ти», «Бланка» та інші всебічно розкривають загальнолюдські проблеми самодертермінації особистості, її постійного прагнення до вдосконалення, краси, ідеалу. Так, у новелі «Маленька господиня великого дому» Ірина Вільде аргументувала думку, що розвиток кожної особистості поєднує гармонійні і дисгармонійні фази, різні за глибиною кризи, що ведуть як до духовного вдосконалення, особистісної зрілості, так і драматичних руйнацій, життєвих падінь. Екзистенційний поступ Уляни є результатом складної системи змін зовнішніх обставин і внутрішніх переживань: кількісних і якісних, зворотних і незворотних, стабільних і нестійких. Він здійснюється крізь важку для тендітної жінки емоційно-інтелектуальну працю над собою, насамперед, численні психологічні трансформації, які, акумулюючись, зумовили вирішальний перелом в її світогляді і переконаннях. «Пасивна» позиція жіночого існування, аргументована словами «Коли б ви знали, яка це розкіш – уміти чекати когось дорогого, – ви не дивувалися б мені» [60, с. 9], поступово змінюється на: «Я... хотіла б знати, чи не запізно вже мені вчитися їздити на лижах?..» [60, с. 11]. Коли шлюб Уляни опиняється під загрозою розпаду, «волелюбне дівча» відмовляється від звичних (чи, швидше, зручних) для неї уявлень про сімейний ідеал, сенсбуттєві орієнтації, власну цінність і вирішує докорінно себе перетворювати, починаючи рух у зовсім невідомий їй бік. Авторка по-постмодерністськи залишає фінал новели відкритим, інтригуючи читача і спонукаючи його до глибоких роздумів над проблемою вирішення внутрішнього конфлікту героїні про сенс життя, головних шляхів самовдосконалення.

Ірина Вільде трансформувала новелістичний жанр, ввівши у традиційну жанрову модель негероїчну «жінку з маленьким світом («світиком»))» (С. Андрусів) і її буденними проблемами, «передовсім із царини почуттів» [8, с. 259]. Цю думку підтверджують Наталія Мафтин у студії «Сюжет і композиція

ранніх новел та оповідань Ірини Вільде» й Людмила Тарнашинська у статті «Цілюща алхімія Ірини Вільде», в яких типологізовано новелістику письменниці: 1) новели зовнішньої акції (реалістично-аналітичні («Пригода Уляни», «Врятований», «Не можу» та ін.), з пригодницькою інтригою («Крадіж», «Панна Меля», «Химерне серце» та ін.), сатирико-гумористичні («Три перші дні подружжя», «Пуста жінка», «Модерна дружина»)); 2) новели психологічні (новели внутрішньої акції («Вавилонська вежа», «24 години», «Східна мелодія», «Годі!», «Всюди однаково» та ін.), ліричні, або настроєві, новели («Блянка», «Ти», «Дарунок найбіднішому»)) [273, с. 52]. Це не означає, що Ірина Вільде не цікавилася суспільно-національними темами. Її творча формула «через родину до могутності нації» мистецьки реалізувалася у новелах «Годі!», «Не можу», «Чорна рада», «Врятований», «Рішальна розмова» у площині «свобода особистості – свобода народу».

У новелі «Врятований» ненормативна криза, зумовлена ментальною відмінністю румунів (Рамона) й українців (Микола), руйнує особисте щастя персонажа: «Йому видалось раптом якимсь смішним непорозумінням, що він стоїть оце напроти чужої жінки й торгується за куток у серці жінки без серця для її мами...» [60, с. 25], водночас перетворюючи ці несприятливі життєві обставини на основу для нової конструктивної життєвої стратегії. Микола, повернувшись до рідного дому, сприймає їх як випробування його незрілості, моральності, людяності, які, безперечно, лише загартовують характер українця: «Здавалось йому, що тільки чудом уникнув смерті в катастрофі. Рани ще пекли. Але вже сходило для нього нове життя – як оцей весняний ранок, чисте і прозоре» [60, с. 27]. Національний аспект ніби схований у підтексті новели, попри це читач усвідомлює моральну вищість і духовний авторитет головного персонажа, який постійно ідентифікував себе як українця («Ах, я забуваю, що ти не любиш, як я не по-вашому говорю до тебе, – сказала по-українськи, але з чужим акцентом» [60, с. 24]). Такою безкомпромісною була життєва і письменницька позиції Ірини Вільде: «Я перейшла тверду румунську школу українського патріотизму, й те українство занадто гострим і занадто глибоким клином врізалось в моє серце, щоб

я могла хоч би на мент забути про нього» [46, с. 16]. У післямові «Через терни до зірок» до перевиданого циклу повістей «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти» (Дрогобич, 2007) Наталка і Ярема Полотнюки наголошують: «Ірина Вільде, як і вся інтелігенція «другої хвилі еміграції», могла у 1944 р. втекти на Захід: письменниця вільно володіла французькою і німецькою мовами, до того ж в Австрії чи південній Німеччині ще проживали родичі матері. Та «римське» виховання, отримане в домі батьків і в гімназії, підказує письменниці залишитись на батьківщині і розділити долю зі своїм народом. Її любили, їй вірили і надіялися на неї. Залишитися у краю було для неї нелегким рішенням, однак іншого вона собі не уявляла» [46, с. 482].

Еволюцію творчого методу Ірини Вільде, безперечно, пов'язуємо з художнім впливом М. Яцківа, котрий змусив молоду авторку переосмислити основні засади своєї літературної творчості, реалізовані в індивідуальному образі світу. Його прозові збірки «В царстві сатани: іронічно-сентиментальні картини» (1900), «Казка про перстень» (1907), «Чорні крила» (1909), «Adagio Consolante» (1912) містили неперевершені новелістичні зразки західноєвропейського гатунку. Оригінальні жанрово-стильові пошуки М. Яцківа неоднозначно були сприйняті читачами і критиками, часто незрозуміло, бо кардинально модифікували художні традиції соціально-побутової прози. Ірині Вільде якраз імпонували символістська картина світу у творах західноукраїнського «майстра психологічної новели» з естетикою занепаду і смерті та сецесійною символікою. Надмірна чуттєвість, демонстрація психологічних слабкостей «маленької людини», редукція її почуттів, страждання як нормальний внутрішній стан присутні у ранній новелістиці письменниці («Всюди однаково», «Пригода Уляни», «Одного весняного вечора...», «Химерне серце» та ін.). Відтак її вважаємо апологетом модерністської естетики М. Яцківа, що стала фундаментальним джерелом модерністського художнього стилю Ірини Вільде, найповніше представленого у малій прозі.

Отже, модерністська поетика Ірини Вільде у новелістиці реалізується на рівні жанру (жанрова дифузія, домінування новели настрою над новелою акції,

внутрішній сюжет містить зіткнення амбівалентних переживань, рефлексій, настроїв, хронотопні зміщення, напружена інтрига), експериментів із наративними структурами (внутрішні монологи переходять у «потік свідомості» персонажа, самоаналіз персонажів, ліризація оповіді, новелістичний пуант, рефрен як тип функціонально значимих повторів, художнє обрамлення), образотворення (ускладнений психологізм, символіка кольорів та звуків, метафоричність, художні деталі-символи), стильової оригінальності (полістилістичність (неореалізм, імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм), синтез епічного, ліричного і драматичного, іронічність, лейтмотив як стилістично-композиційний прийом) та ін. Ірина Вільде «уміла творити довершені, мовби карбовані свої писання» (Р. Федорів). Її проза, орієнтована на модерністську поетику, – самобутнє явище в українській літературі ХХ століття, яке, на думку Д. Павличка, «ніби починається» «з того місця, де крапку поставила Ольга Кобилянська» [230, с. 79].

Висновки до РОЗДІЛУ 1

Творчість Ірини Вільде – «многоцінна» (І. Франко), оскільки органічно увійшла не лише в західноукраїнське письменство, а й ширше – в українську літературу ХХ століття. Вона гідно демонструвала, що остання є невіддільним складником європейського літературного процесу. Її оригінальність самоочевидна в контексті духовно-інтелектуального буття першої половини ХХ століття, увиразнюючись на перехресті різних художніх практик західноукраїнських митців тієї доби (О. Бабій, Дарія Віконська, Ірина Вільде, В. Ѓжицький, Галина Журба, Ольга Кобилянська, Наталена Королева, Р. Купчинський, Б. Лепкий, Ю. Липа, Ю. Опільський, Семен Ордівський, У. Самчук, О. Турянський, А. Чайковський, М. Яцків та ін.).

Основні тенденції розвитку західноукраїнської прози адекватно відтворюють мистецькі пошуки епохи: з одного боку, модернізація традицій історичного письма, що активізувала творення нових текстів під впливом поразки українців у національно-визвольних змаганнях початку століття (О. Бабій, В. Бобинський, Катря Гриневичева, Ф. Дудко, А. Крушельницький, Р. Купчинський, Ю. Липа, Ю. Опільський, Семен Ордівський, О. Турянський, А. Чайковський, Ю. Шкрумеляк), з іншого – утвердження модерністського типу свідомості з позиції естетики як визначального критерія творчості (Дарія Віконська, Ірина Вільде, В. Ѓжицький, Галина Журба, Ольга Кобилянська, Наталена Королева, Ю. Косач, Б. Лепкий, У. Самчук, М. Яцків).

Історична проза – один із значущих чинників національно-духовного розвитку українського народу. Її пріоритет був вирішальним для збереження української ідентичності. Естетичні пошуки західноукраїнських митців у цій сфері, тематика і проблематика історичних творів найпослідовніше засвідчують трансформацію прозових форм – від малих до великих: оповідання і новели (О. Бабій, Катря Гриневичева, Наталена Королева, Ю. Косач), повісті (О. Бабій, В. Будзиновський, Катря Гриневичева, Р. Купчинський, Б. Лепкий, І. Филипчак, Ю. Шкрумеляк), роману (Ю. Опільський, Семен Ордівський, Наталена Королева,

Ю. Косач, А. Чайковський). Вона зумовлена, на нашу думку, по-перше, націєтворчими та націєконсолідуючими тенденціями, спроектованими в національній історії, родову пам'ять, людську гідність, по-друге, – оновленням літературних традицій, їх генеруванням на засадах західноєвропейського модернізму, по-третє – актуалізацією читацького інтересу, щоб зруйнувати стійкі стереотипи в рецепції українських класиків та історії. Відтак жанрове новаторство корелює зі змінами характеру і функцій історичної прози: нарис, оповідання-легенда, новела-казка, сенсаційна повість, історична повість з автобіографічним елементом, авантюрна повість, пригодницький роман, ідеологічний роман. Ці та інші жанрові різновиди історичної прози белетризувалися, ліризувалися, психологізувалися, наповнювалися документальними чи фольклорними маркерами, фіксували модерністські інтенції в генологічній структурі кожного жанру.

Ірина Вільде, певна річ, творила на широкому культурно-історичному ґрунті, але, як її «літературні вчителі» Ольга Кобилянська, Д. Макогон, М. Яцків, констатувала потребу розширити тематичну, проблемну, жанрову, стильову площину західноукраїнського письменства, де домінувала історична тематика. Тому пішла шляхом творення високохудожньої психологічної прози, за що була звинувачена сучасниками в ігноруванні національних проблем, громадянській пасивності, штудерності «нездорових творів». Письменниця з європейським мисленням своєрідно моделювала «нову модерну реальність» (Т. Гундорова), інтерпретувала палкі пристрасті маленької людини, реактуалізувала автобіографічний елемент, опановувала неоромантичні, символічні, неореалістичні стильові домінанти з настановою на індивідуальні самовираження і самоцінність. Її модерна поетика реалізована в масштабній жанровій парадигмі новела-повість-роман, при цьому з розмиканням їхніх традиційних меж через жанровий синтез, циклізацію, модифікацію новелістичної, повістєвої, романної форм (безфабульні чи психологічні новели збірки «Химерне серце», повістєва трилогія «Метелики на шпильках», багатопроблемний роман-епопея «Сестри Річинські»).

За Н. Шумило, модерністська західноукраїнська література характеризувалася синкретизмом жанрів і стилів. Саме він обумовив поліфонізм прози Ірини Вільде як визначальну особливість її творчого мислення. Аналіз малої і великої прози письменниці свідчить, що поєднання західноєвропейської модерністської естетики з традиціями українського письменства знайшло самобутнє втілення і стало прикметною ознакою поетики Ірини Вільде.

Модерністська проза авторки майстерно синтезувала елементи неореалізму, неоромантизму, імпресіонізму, зумовлені художньо-ментальними авторськими інтенціями. Взаємодіючи і взаємопереходячи, вони забезпечують стильову своєрідність її творчості. Пріоритетними в цьому аспекті є акценти на типологічній подібності і художній специфіці жанрово-стильового розмаїття творчого доробку Ірини Вільде й Ольги Кобилянської, Ю. Косача, Наталени Королевої, Д. Макогона, М. Яцківа та інших.

Дослідження жанрово-стильової своєрідності новел, повістей, романів Ірини Вільде в українському літературознавстві, безперечно, сприяє цілісному уявленню про її творчу індивідуальність, а також динаміку жанрових форм у доробку авторки крізь призму західноукраїнського прозового дискурсу першої половини ХХ століття. Зважаючи на достатню кількість науково-критичних розвідок, присвячених творчості Ірини Вільде, констатуємо те, що залишається досі не розкритим, – модифікації прозових творів, їх наративні площини, традиційні і новаторські поетологічні засоби, зорієнтовані на художнє осмислення психологічно-ментальних проблем буття українця.

Сучасний етап розвитку літературознавчої думки про творчість Ірини Вільде характеризується спорадичністю фахових досліджень жанрово-стильової своєрідності її прозового доробку. Поряд із ґрунтовними літературними портретами-нарисами Марії Вальо («Ірина Вільде: літературно-критичний нарис», 1962) і В. Качкана («Ірина Вільде: нарис життя і творчості», 1991), дисертаційними дослідженнями Наталії Мафтин («Проблематика та жанрова специфіка малої прози Ірини Вільде раннього періоду творчості в контексті української новелістики», 1995), Олени Дудар («Жанрова своєрідність соціально-

психологічних романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера: порівняльний аспект», 2011), наукові статті Віри Агеєвої, Стефанії Андрусів, О. Багана, Р. Горака, Ірини Захарчук, Олени Корабльової, Ірини Приліпко, Т. Салиги, Людмили Тарнашинської, Ольги Харлан та інших лише принагідно торкаються проблем стильової парадигми і жанрових модифікацій прози Ірини Вільде: авторська деконструкція офіційного дискурсу у романі «Сестри Річинські» (І. Захарчук), художня ідентифікація жіночого досвіду у прозописі авторки (О. Корабльова), проблеми української інтелігенції та статус духовенства у романі «Сестри Річинські» (І. Приліпко), особливості художнього світу у прозі Ірини Вільде (Л. Тарнашинська), просторовий образ міста у циклі повістей «Метелики на шпильках» (О. Харлан) та інші. У цьому контексті виділяємо монографію «Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу» (1998) Наталії Мафтин, у якій дослідниця відзначає своєрідний синтез модернізму і реалізму.

Вважаємо, що проза Ірини Вільде, в якій майстерно сконцентрована історіософська, культурно-історична, соціально-ідеологічна проблематика доби, дозволяє трактувати його в контексті модерністського дискурсу української літератури ХХ століття.

РОЗДІЛ 2

МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРАХ МАЛОЇ ПРОЗИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ

2.1. Жанровий діапазон новелістики

Західноукраїнська новела ХХ століття репрезентує якісно нові аспекти національного письменства. Її вивчення в контексті жанрових параметрів є одним із важливих завдань сучасного літературознавства. Мала проза Ірини Вільде, передусім жанр новели, в західноукраїнському літературному дискурсі початку ХХ століття потребує системного аналізу, тому що радянське літературознавство звинувачувало письменницю в «національній заангажованості». Авторка, на думку дослідників (Б. І. Антонич, Б. Кравців, М. Рудницький, О. Тарнавський та ін.), творила оригінальний художній текст – «кількарівневий, образний, ритмічно заданий, з широким діапазоном підтексту» (П. Білоус). Тому її новелістична творчість є ґрунтовним об'єктом для історико-літературних, теоретичних висновків та узагальнень. Оскільки системне вивчення малої прози авторки у контексті генології сьогодні відсутнє, її дослідження саме під таким кутом зору дозволяє глибше осмислити творчий феномен письменниці, сприяє інтенсивному формуванню літературознавчої думки про інтелектуалізм і філософсько-етичну спрямованість тогочасної української літератури.

Досі дослідники (Стефанія Андрусів, О. Баган, Марія. Вальо, Р. Горак, І. Денисюк, Ірина Захарчук, В. Качкан, Софія Майданська, Наталія Мафтин, Раїса Мовчан, Л. Новиченко, Жанна Попович, Т. Салига, Л. Сеник, Людмила Тарнашинська, Ольга Харлан та ін.) обсервували загальні проблеми творчого доробку Ірини Вільде. Однак найбільшу притягальну силу для літературознавців, поза сумнівом, має її новелістика. Так, у літературно-критичному нарисі «Ірина Вільде» (1962) Марії Вальо, науково-біографічній студії «Ірина Вільде» (1987) І. Денисюка, літературному портреті «Ірина Вільде»

(1991) В. Качкана, ґрунтовному огляді «Ірина Вільде (1907-1982)» Стефанії Андрусів в «Історії української літератури ХХ століття: у 2 кн. Кн. 2: Друга половина ХХ ст.» за редакцією В. Дончика (1998), літературній силуетці «Ірина Вільде» (2018) Ю. Коваліва та інших відзначено значний естетичний рівень малої прози авторки, що засвідчують парадоксальний кут зору на ситуації і персонажів, «одивнення» сюжету, злам сюжетної лінії, психологічний темпоритм, прийом парадоксу, межові ситуації [163, с. 60-63]. Це дозволило вченим провести паралелі з новелами Катрі Гриневичевої, Наталени Королевої, М. Яцківа, окреслити типологічну спорідненість персонажів Ірини Вільде з героїнями – «чуттєвими і гордими натурами» – Ольги Кобилянської, простежити «фемінну самодостатність українки за умов міжвоєнного двадцятиліття» [163, с. 63].

У монографії «Мала проза І. Вільде: неповторність індивідуального голосу», яка на сьогодні є найґрунтовнішим дослідженням новелістики письменниці, Наталія Мафтин спрямувала свою дослідницьку увагу на такі її аспекти: літературний контекст Західної України першої половини ХХ століття, де мала проза Ірини Вільде є його «невід'ємним фрагментом»; витоки модерністської творчості письменниці, «вплив на формування світогляду і творчої манери молодшої авторки її попередників і сучасників» [202, с. 17]; жанрові особливості образного мислення; феміністична проблематика ранньої новелістики; різноманітні засоби психологічного аналізу; оригінальні жіночі типи; темарій малої прози письменниці; еволюція формально-змістових ознак новел; мистецтво характеротворення та ін. Детальний розгляд новел Ірини Вільде («Поцілунок», «Дарунок найбільшому», «Врятований», «Пригода Уляни», «Маленька господиня великого дому», «Крадіж», «Злочин д-ра Комарівського») дав змогу літературознавцеві констатувати: малі жанри – це «зразки прози, що становлять собою нову якість у порівнянні із творами минулого століття. Її новели психологічні, з переважанням акції внутрішньої» [202, с. 30] з драматизмом екзистенційних ситуацій, напругою, інтригуючими поворотами подій та порухами душі, сповідальністю, внутрішнім бунтом персонажів проти буденності й стереотипів, соціальною незаангажованістю, полісемантичними

образами і фразами-символами та ін. Це засвідчує модерну техніку письма, оскільки «вплив європейських віянь на формування ідейно-естетичної платформи І. Вільде шляхом опосередкованого засвоєння їх через творчість своїх співвітчизників – очевидний» [202, с. 30]. Наталія Мафтин тут називає захоплення неоромантичною естетичною концепцією Ольги Кобилянської, символізмом М. Яцківа, психологічними етюдами Ольги Дучимінської, поетичною естетикою пражан (передусім Ю. Дарагана, Є. Маланюка, О. Ольжича), європеїзованим письменництвом В. Винниченка, жіночою прозою польських авторок Софії Налковської, Марії Домбровської та інших. Як результат – «прикметними рисами її творів є глибокий психологізм, вміння розкрити психологію героїв у звичайній, буденній обстановці, високий емоційно-оцінний рівень композиції, метафоричність, часто – двоєдиний розвиток сюжету (зовнішній і внутрішній)» [202, с. 94].

І. Франко у свій час писав, що новелістика «раз у раз шукає нових форм, захопує нові сфери життя, опановує нові теми, пробує всяких тонів і ставить перед собою щораз то вищі цілі» (Т. 41. - С. 471-529). Він запропонував дефініціювати поняття новели на основі виокремлення змістових домінант і формальних чинників: «Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті.

В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [295, с. 524].

У сучасному літературознавстві існує чимало визначень жанру новели. Нам близьке те, яке запропонували автори Літературознавчого словника-довідника (1997): новела (італ. *novella*, від лат. *novellas* – новітній) – невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, з конденсованою та яскраво вималюваною дією. Новелі властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів. Серед різновидів епічного жанру новела

відрізняється строгою й усталеною конструкцією. До композиційних канонів новели належать: наявність строгої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів і т. д.), перевага сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів. Персонажами новели є особистості, як правило, цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини. Автор у новелі концентрує увагу на змалюванні їх внутрішнього світу, переживань і настроїв. Сюжет новели простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки [192, с. 510]. Отже, новелістичний жанр визначається конкретною структурою з такими характерними компонентами: зміщений сюжет із раптовими поворотами і швидкими змінами, винятковий лаконізм, особлива функція деталей і символів, ліризм і драматизм, контрапункт, пуант чи повторний пункт, неочікуваний, часом парадоксальний фінал та ін.

Олена Юрчук у дослідженні «Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру» (1999) [310], аналізуючи етимологію жанру, жанровий діапазон і трансформаційні зміни новели, виділяє такі її жанрові ознаки: стислість, опис одного незвичайного епізоду або події, прямолінійність розвитку дії, композиційно-рамкову окресленість та фрагментарність сюжету, динамічний розвиток дії з конфліктом у центрі, обов'язковий елемент незвичайності в оповіді, обмежена кількість персонажів, специфічна композиційна структура з трьома сюжетними компонентами (зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою), присутність героя-оповідача з його специфічною манерою викладу [310, с. 7].

Термін «новела» прийшов в українську літературу через польську і німецьку. Він починає вживатися в західноукраїнській літературі у 60-ті рр. XIX ст. [108, с. 80-81], – зазначав І. Денисюк, виокремивши в розвитку української новелістики три етапи: стадію олітературення фольклорних жанрів, стадію соціально-психологічної малої прози і стадію новелістики, базованої на психологізмі кінця XIX - початку XX століття [107, с. 20]. За спостереженням літературознавця, мала проза у цей час «досягає небувалого розмаїття

модифікацій» [108, с. 146] насамперед у творчості Т. Бордуляка, Ольги Кобилянської, М. Коцюбинського, Б. Лепкого, Л. Мартовича, М. Могилянського, В. Стефаника, Г. Хоткевича, М. Черемшини, Євгенії Ярошинської, М. Яцківа та інших. Актуалізацію новелістичних форм спостерігаємо у прозовому доробку Ірини Вільде, яка у новелістичній збірці «Химерне серце» (1936) продовжила традиції модерністської новели українських письменників-класиків, засвідчивши її широкі можливості. Новелістичні твори прозаїка, динамічні і лаконічні, не містять розлогих описів, зате авторська увага зосереджується на внутрішніх процесах буття, на розкритті діалектики характеру персонажа і відтворенні його психології у кризові періоди нівеляції моральних цінностей, пошуків нових ідейно-естетичних норм (як-от у новелах «Щастя», «Одного весняного вечора», «24 години», «Крадіж», «Не можу...» та ін.). Стверджуємо, що новелістика письменниці, попри структурну сконцентрованість, дуже розмаїта у жанрових варіаціях. Це зумовлено, по-перше, широкою тематикою (родинні й суспільні колізії, роль митця у соціумі, людська і національна гідність, селянське буття тощо), по-друге, стильовою поліфонією (неореалізм, неоромантизм, експресіонізм, символізм), по-третє, мистецьким синкретизмом (використання засобів суміжних мистецтв – музики, малярства та ін.).

Серед теоретиків новели немає одностайності щодо її жанрових різновидів. Так, Ю. Мартич у статті «Велич традиції» (1940) здійснив спробу класифікувати українську новелу: новела з несподіваною кінцівкою (Панас Мирний), новела з кільцевим обрамленням (Марко Вовчок), фантастична (О. Стороженко), публіцистична (О. Кониський), психологічна (М. Коцюбинський, В. Стефаник, С. Ковалів, Леся Українка), новела-нарис (Д. Маркович), екзотична новела (В. Левенко, А. Кримський), новела-повість (Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький), новела-мініатюра (О. Маковей). На його думку, «українська новелістика може і з формального боку задовольнити найвибагливішого цінителя складної новелістичної побудови» [198, с. 57]. У відомій монографії «Оповідання. Новела. Нарис» (1966) Ф. Білецький окреслив такі типи новел, як новела-мініатюра,

метафорична новела, новела, в основі якої лежить алегоричний образ, тощо [27, с. 53]. Майя Васильєва у дисертації «Українська модерна новела кінця XIX - початку XX століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби» (2004) та М. Пашенко у дослідженні «Метафорична природа новели: (структура, рецепція, концептуалізація)» (2009) розрізняють структурно-метафоричні типи новел: новела-метафора, новела-порівняння, новела-алегорія [39].

У ґрунтовних працях «Новела і новелісти» (1968) та «Із студій про новелу» (1971) В. Фашенко наголошував, що процес класифікації української новелістики ускладнюють такі моменти: 1) ще не створена повна історія жанру; 2) «художня модель світу завжди багатозначна і неосяжно різноманітна, а тому витвори мистецтва не входять повністю в логічні схеми» [288, с. 257]. Найдоцільніше, на його думку, «за принципом стильової переваги» говорити про три типи новел: реалістично-аналітичну (Петро Панч, Іван Ле, О. Слісаренко, І. Сенченко, П. Козланюк та ін.), гумористично-сатиричну (Остап Вишня, Ю. Вухналь, В. Чечвянський, О. Ковінька, В. Чемерис і ін.) і реалістично-романтичну (М. Ірчан, А. Головка, Ю. Яновський, Л. Первомайський, О. Довженко, Є. Гуцало, О. Гончар та ін.) [288, с. 262-263]. Відповідно до цієї класифікації літературознавець вписує новелістичний доробок Ірини Вільде у реалістично-аналітичний напрям. Детальний аналіз її новел (наприклад, «Дух часу», «Врятований», «Історія одного життя», «Пробудження», «Дзеркало» та ін.) дозволяє погодитися з думкою авторитетного вченого. Прозаїк поглиблювала мистецькі форми відображення дійсності через синтез реалістичних і модерністських елементів, зокрема співвідношення соціального та психологічного, історичного і сучасного, об'єктивного і суб'єктивного. Так, новела «Роман жениться» – соціально-психологічна студія, де головний персонаж введений у сферу нового для нього соціального й особистісного досвіду, про що дізнаємося з назви твору. Молодий бухгалтер в гарбарні Роман потрапляє у стан конфлікту із зовнішнім середовищем через подарунок коханій із нагоди їхніх заручин. Жіноча забаганка чи «люксус» – похід у театр «на перші місця» –

викликала низку негативних подій у його житті: загроза звільнення з посади і, як наслідок, зниження заробітної плати. Роман замість того, щоб насолодитися театральним дійством, відчував страшенне приниження: «Кололи здивовані очі різних титулованих паниськів, що цілком безсоромно питали: чоловічку, ти не заблудив часом? Неприємно було зриватись раз у раз і кланятись різним людям з перших місць. Принижувало до живого те, що як хто шукав своє місце, то відразу розганявся до їх крісел, переконаний у тому, що саме вони зайняли чужі місця. Прикрим було те, що треба було тримати ноги під кріслом, бо напереді було надто багато світла, щоб зважитись виставити свої черевики з латками... Чув, як з задніх крісел хтось здивовано витягав шию... З того всього сорочка прилипла до тіла і в голові дзвонило, як у телеграфному стовпі» [60, с. 77]. Останньою краплею у наростанні внутрішнього напруження став «чемний уклін» директора його фірми «Новітня гарбарня» з третього ряду. Ірина Вільде в аспекті соціально-детермінованої характерології змодельовала на перший погляд буденну життєву ситуацію, яка визначила подальше особисте (одруження з Тусею під загрозою) і професійне (мізерна платня через немилість директора) буття головного персонажа. Вона детально дослідила душевні механізми екзистенції молодого інтелігента від складного процесу біфуркації особистості до відвертого осмислення проблем суспільного і духовного буття України початку XX століття.

Новели Ірини Вільде – «епіцентр мислі і настрою» (В. Фашенко). Особливу увагу у них відіграє специфіка творення художнього образу: перед читачем постає рішуча, тверда характером, горда особистість. Опинившись у складному становищі, герой робить вибір, іноді навіть всупереч своєму серцю чи розуму. Світ сильних почуттів персонажів авторка передає через внутрішні монологи, потоки свідомості чи оніричні візії. Вона художньо відтворює «глибинну психологію» на різних рівнях: жанровому, композиційному, образному і навіть мовному. Так, новела «24 години» побудована у формі листа головної героїні до Роми, свого давнього кохання, «Історія одного життя» – текст-ретроспекція долі Олени Йосипівни, яка пережила не одну екзистенційну драму, у новелі «Наші батьки розійшлись» доктор Антон Забейко переживає момент віднайдення

Самості, коли «мав враження, що начебто перед часиною загрожувала йому смертельна небезпека і він тільки чудом врятувався від неї. Раптом видалося йому безмірно цінним те, що він живе» [6, с. 59]. Поглиблюючи психологічний аналіз через моделювання внутрішнього конфлікту, Ірина Вільде творила соціально-психологічні твори, у яких чуттєва сфера світосприйняття персонажа мислиться як естетична реальність (Т. Гундорова).

На нашу думку, найоб'єктивнішу класифікацію новелістичних жанрів запропонував І. Денисюк, в основі якої – чинник наявності (відсутності) дії персонажа в зовнішньому світі та відтворення його внутрішньої сфери: новела акція, або фабульна новела (зіткнення двох конфліктуючих сил за схемою «герой-антигерой») та новела настрою, або безфабульна новела (внутрішньо-психологічний конфлікт). У цьому контексті у прозовому доробку Ірини Вільде виділяємо новели акції, де «особливо різке проявляється момент, в якому неодмінно щось діється» [108, с. 138]: «Поема життя», «Маленька господиня великого дому», «Щастя», «Не можу...», «Крадіж», «Врятований», «Роман жениться», «Ольга Борисюкова», «Кури», «Сестра Ізидора» та ін., а також новели настрою, предметом зображення в яких є «внутрішнє життя людини. Це новела лірична, суб'єктивний світ герой виявляє тут сам» [108, с. 139]. Останній жанрово-структурний тип представлений ранніми новелами «Химерне серце», «Лист», «Східна мелодія», «Вавілонська вежа», «Піаніст», «Дарунок найбіднішому», «Ти» та ін. У них авторка експериментує з наративною організацією матеріалу, викладаючи його від імені персонажа (гомодієстетичний наратор), що розкриває глибину його «химерного» серця, переносить наративні акценти на внутрішній світ людини. Відтак новела акції, за І. Денисюком, є динамічною, оскільки передає читачеві «хід, алюр, темп, ...почуття», натомість новела настрою – статична, як малярська картина, що «прагне втягнути вас у свою мрію і скорше діяти на ваші відчуття (sensations), ніж на ваші почуття (sentiments)» [106, с. 50].

Новели акції і новели настрою Ірини Вільде – модерні, оскільки авторка часто трансформує їх композицію: принцип пуанту зумовлює домінування над

дією кульмінації і розв'язки, мінімальна кількість персонажів, фрагментарний характер відображення дійсності. Звідси – динамічний сюжет із несподіваними поворотами, розгортаючи який авторка наче «міряє пульс своєму героєві під час його бігу на коротких дистанціях, змальовує його за допомогою «штрихового письма» [108, с. 21-22]. При цьому у наративній структурі тексту посилюється роль художніх деталей, що часто виконують функцію творення сюжету, як, наприклад у новелі «Щастя»: лялька, рожева сукенка, «він» супроводжують щасливі етапи дорослішання головної героїні – статечної дружини і матері чотирьох дітей, погляд якої «не сягає далі лілових рож на стінах цієї затхлої кімнати» [60, с. 7].

Ностальгійний настрій («Одного весняного вечора...»), відчуття втраченого смислу («Дарунок найбіднішому»), екзистенційна порожнеча, викликана розчаруванням чи образою («24 години») загострюють суб'єктивні переживання головних героїнь, актуалізуючи проблему нереалізованої любові як одну з основних у новелістиці Ірини Вільде. За І. Денисюком, у такій новелі екзистенційна криза в житті персонажів прочитується як особистісна драма, «просвічує їх, ловить їх на «гарячому вчинку», показує їх на «перевалі» життєвих доріг, відкриває для них щось незнане, нове» [108, с. 127].

Перепустка через кордон на 24 години під фальшивим прізвищем, щоб обійти «органи державної безпеки», в новелі «24 години» реалізує сюжетотвірну функцію, зумовлюючи бажання головної героїні «завернути час на десять літ назад» [48, с. 115], коли вона приїхала в Чернівці до колишнього коханого, з котрим розлучилася десять років тому, бо «гола-боса» наречена без посагу була не прийнята його матір'ю. Це – новела-лист, де епістолярний жанр інтимізував розповідь, а прийом ретроспекції розгорнув сюжетну канву, водночас продемонструвавши широкий спектр почуттів головної героїні: тривожне очікування, непереборне бажання негайно побачити Рому, наполегливість в конкретній ситуації, сміливість під час зустрічі з гордовитою матір'ю Роми, радість від спілкування з коханим, біль розлуки, усвідомлення нездійсненності юнацьких мрій. Новела «24 години» має своєрідне художнє обрамлення, що

інтригує на початку твору, а вкінці вмотивовує всі вчинки персонажів. Вона починається проспективно: «Ромо, я вдячна тобі, що ти намовив мене на експрес» [48, с. 109]. При цьому читач, напевно, не звертає увагу на цю деталь, бо не розуміє, про що мова, але пізніше образ потяга-експреса стає значущим, переломним моментом у переживаннях, а отже, і вчинках героїні: Рома, намагаючись якнайшвидше завершити немилу зустріч, купив квитки на найближчий експрес, таким чином, відправивши героїню додому за 17 хвилин до її «звичайного поїзда». Власне ці 17 хвилин і вирішили долю прощального листа: «До побачення, Ромо, бо ми вже ніколи не побачимося. Це було чисте божевілля з мого боку... Хочу, заки ще поїзд зупиниться в С., витрясти з свого серця до останньої порохинки, щоб нічого з цього божевілля не перевезти з собою звідти сюди» [48, с. 115]. Не випадково авторка акцентує на фальшивому паспорті, десятирічному минулому, що проектує наступні фатальні події, розуміння їх як минуло-нездійснених і нині непотрібних. Фінал, хоч і нещасливий, але попри все оптимістичний, бо для головної героїні життєвий урок у Чернівцях став центром неповернення і безперервного руху вперед. Попередній етап власного існування нарешті завершений і жінка впевнено і спокійно вирушає у наступний: «Будь здоров, Ромо!» [48, с. 115].

Новелістичний початок творів Ірини Вільде, як правило, інформативний, «у першій фразі чи в першому абзаці відчувається мускулатура стилю, сугестивність слова, оголений нерв сюжетного плетива. Новелістична фраза сконденсована» [105, с. 133]: «Був поет, що жив з письменницької праці і мав велику славу. Критики хвалили його за надзвичайну оригінальність сюжетів... Але раптом поет замовк» [60, с. 3] («Поема життя»); «Якби був травень і цвів бузок, то молодій людині можна б пробачити її божевілля. Але це була осінь. Сльотава, захмарена» [60, с. 73] («Роман жениться»); «Сонце заходило криваво. На вітер. На неспокій в його душі» [60, с. 224] («Пробудження»). Вважаємо, що початок новел Ірини Вільде диференційовано регламентує рецептивні можливості читача. Так, він може визначати:

- оцінно-образну площину тексту: декларативність новели «Поема життя» послаблюється казковою формулою-зачином «Був поет, що жив...» [48, с. 38], але він руйнує «горизонт очікування» реципієнта. Далі авторка моделює сюжет на контрасті: відомий митець відмовляється від творчого процесу, бо «життя випередило “оригінального” поета» [48, с. 40];

- характеротворення: інтригуюче запитання « – Марічко, що це за дівчина приходила до вас у неділю?» розпочинає новелу «Марічка». Авторка відразу крупним планом змальовує стару няньку, котра психологічно напружилася – «змовчала, тільки повіки в неї чогось скоро закліпали, а коло уст уложилось кілька фалд смутку» [48, с. 40]. Смуток – основний настрій головної героїні у творі – супроводжує все її важке наймитське життя, тому образ Марічки – трагічний. Журба, горе, лихо, сум домінують у її внутрішньому світі;

- образотвірну стратегію: цвіт вишні у новелі «Вавілонська вежа» пробуджує спогади героїні про похорони її матері, а відтак визначає сюжетний поворот до невиліковно хворої дружини «його» – свого першого, ще дитячого кохання, а далі окреслює метафоричний образ «вавілонської вежі» – «хтось переплутав нам мову серця, і ми зрозуміти себе не можемо. Втікаємо від кохання, що за нами гонить, а гонимо до того, що від нас втікає...» [48, с. 54];

- наративне структурування: епістолярний характер новели «Лист» дав можливість Ірині Вільде розкрити складну дитячу психотравму Оксани, котра осмислює раптову втрату матері, що не просто змінила її дитинство, а зруйнувала його. Нав'язливі думки і постійні повернення головної героїні в останній вечір, коли вони разом писали лист до Святого Миколая, демонструють складний екзистенційний стан, коли потрібно «оприлюднити» свої страхи, жалі, безпорадність і біль. Форма листа визначила сповідальну оповідну манеру, в основі якої внутрішній монолог ображеної, але спраглої за материнською любов'ю та ласкою доньки: «Тепер слухай, моя мамо! Може, якби я могла в цій хвилині сперти свою голову на твої коліна, моя сповідь вийшла б інакшою. ... Чи ти можеш зрозуміти, що це значить: мати сім літ і не мати вже ілюзій в житті? Ох,

мамо, сьогодні якби я могла, то гукнула б батькам всього світу: обережно з вбивством ідола в душах ваших дітей!» [48, с. 65];

- індивідуалізацію авторської манери письма: лаконізм (короткий, але змістовний початок «Ми – давні знайомі» [48, с. 115] у новелі «Східна мелодія» виконує функцію експозиції, готуючи читача до розуміння причин безмежної туги головної героїні, «заслуханої у тони старої східної мелодії» [48, с. 117], що асоціювалася з її нерозділеним коханням і нездійсненими мріями про щасливе життя з коханим чоловіком); експресивність і психологічна екстрема (зачин новели «Роман жениться» «Якби був травень і цвів бузок, то молодій людині можна б пробачити її божевілля. Але це була осінь. Сльотлива, захмарена» [48, с. 148] збуджує читацький інтерес у напрямку розгортання незвичної інтриги); пластичність малюнка попри його штриховість (новела «Подорожній» розпочинається місткою пейзажною картиною: «Хіба хтось гать на небі розпустив: сонце ллється на землю без стриму й міри. Весна вже» [48, с. 128], що фокусує увагу на виразному передчутті позитивних, добрих змін у житті пані Олени, пробудженні «заблуканим мандрівником» її радісних надій і юнацьких мрій.

Зрозуміло, що імпліцитні смисли, підтекст, прихована ідея спонукають реципієнта до роздумів, а отже, відкриття нових значень прочитаного, як правило, парадоксальних явищ буття, які іноді набувають драматичного звучання (як, наприклад, у новелах «Маленька господиня великого дому», «Роман жениться», «Химерне серце», «Лист» та ін.). Тому фінал гостроподійної чи настроєвої новели обов'язково є непередбачуваним, проте, як правило, «органічно зв'язаний з початком (це не лише так зване обрамування)» [102, с. 44]. Так, у новелі «Химерне серце» доля зіграла з головним персонажем – «першим тенором державної опери Алексі» [48, с. 93] – злий жарт. У двадцять сім років, маючи славу, багатство, прихильність найвродливіших жінок міста, «розпещений публікою артист» не відчував себе щасливим. Він сумував і тужив за справжнім (у його розумінні) коханням, насолоджуючись красою квітів, виставлених перекупками на продаж. Алексі прагнув такої жінки, «серце якої треба б

здобувати, а не брати» [48, с. 94]. Примхливе серце гордого артиста обрало «ясне дівчатко», котре милувалося білими хризантемами і «дитячими забавками»-ляльками на магазинній вітрині. Зрештою, з'ясувалося: його дивакувата обраниця – панна Комаренко, що інтригувала Алексі тим, що «не має подруг, ніде сама не буває і ніколи не ходить до театру» [48, с. 96], – від народження глухоніма. «Цей її стан вплинув, здається теж і на її умовий недорозвій... Вона, незважаючи на свої двадцять два роки, зовсім ще дитина... Одне, чим можна зробити їй ще приємність, це дитячі забавки і квіти... Все інше зовсім їй не цікавить» [48, с. 97], – емоційно-безпорадно розповів артистові батько панни. Вражений Алексі визнав, що його омріяні жінки «видались йому як забавки і квіти...» [48, с. 97]. Розв'язка новели викликає в читача загострено емоційну реакцію, оскільки алогічна, а відтак непередбачувана. Щодо головного персонажа, то вона зумовила незадоволення як самим собою, так і оточенням, бо щастя виявилось химерою, оманною, недосяжним мріянням. У цьому аспекті конфлікт, конфронтація переносяться у внутрішній світ персонажа, стають невід'ємною формою людської екзистенції.

Наголошуючи, що суперечності завжди присутні у відносинах між близькими людьми, авторка проте шукала шляхи їх подолання. У новелі «Всюди однаково» внутрішній монолог головної героїні розкриває прийняті суспільні норми і правила, серед яких її людська гідність дозволила уникнути взаємного духовного знищення закоханих, ухилитися від морального виснаження обох, коли б вона просила його залишитися вдома, відмовитися від кар'єри і подорожі за нею в далекий світ. Інтимне спілкування між персонажами відбувається на якомусь ірреальному рівні. Головним механізмом погодження свого порізного життєвого поступу, на нашу думку, є природна жіноча мудрість, що інтуїтивно обирає правильні рішення в межових ситуаціях. Героїня вирішує не втручатися ні в сьогодення, ні тим більше в майбутнє свого обранця, бо розуміє просту істину: «Їй здавалось, що вона тієї ночі відгадала те заклике слово: “щастя”. Значило це – бути всюди там, де ти» [48, с. 56]. Цей висновок заперечив мовчазну приречену згоду обох на розлуку: тут і там, близько й далеко – всюди однаково.

Найважливішим у цій життєво-драматичній ситуації є самопожертва заради іншого. Дівчина розуміла, що найвірогідніше перешкоди-випробування на шляху їхнього кохання чи долі вона неспроможна подолати. Відповідний рівень її рефлексії і культури не дозволив їй зловтішатися «трагедією великої людини, що забагато знає й бачила» [48, с. 57], оскільки колишній коханий, здобувши високий професійний статус, втратив набагато більше, залишившись самотнім і втомленим: «світ, такий здалека великий і незбагнений... зблизка видається химерною дитячою забавкою...» [48, с. 57].

Порозуміння із собою через невтручання у те, що є для людини потаємним, майстерно змальоване Іриною Вільде у новелі «Його сестрі – Марії». Головна героїня досягає його через взаєморозуміння на різних рівнях: обопільна згода персонажів на своєрідну дружбу (вона заприятелювала із сестрою талановитого юнака-«скрипака», щоб без перешкод бути ближчою до об'єкта свого обожнювання); увага і вболівання подруг одна за одну (сестра була вірним охоронцем стосунків між закоханими, звіряючи подрузі радісні звістки і навіть передбачення його зради); згода сестри прийняти певну роль із відповідними правилами поведінки («Ти вичитуєш у моєму листі не написане, те незапитане, те найбільш пожадане... й ... присилаєш мені відповідь: він здоровий...» [48, с. 121]); взаємне визнання подругами права на емоції та експресію («Благословенна будь за своє велике серце, що вміє вибачити нещирість з надміру любові» [48, с. 121]). Авторка переконує читача у важливій потребі кожної людини, а особливо тієї, що пережила психологічну кризу, висловитися. Самовираження головної героїні новели «Його сестрі – Марії» здійснюється у формі листа. Її остання фраза: «А тобі, всевишній, тричі дяка за те, що крім серця даєш нашим коханим ще й сестри!» [48, с. 121] змушує визнати, що він залишиться невідісланим адресатові. Тут спрацював механізм емоційного очищення. І знову фінал новели – психологічний пуант. Сокровенне омовлюється героїнею, щоб, підсумувавши певний життєвий досвід, оновленою і врівноваженою вступити в новий життєвий період.

У малій прозі Ірини Вільде виділяємо безфабульну новелу, що виходить за межі канонічної, бо передбачає живі, динамічні, часто миттєві враження життя. У ній важлива роль «техніки градації» – своєрідних композиційних повторів, покликаних увиразнити (як правило, загострити) «один великий ефект ситуації» чи «одну знаменну рису характеру» (І. Денисюк). Новелу «Рожі» у цьому контексті прочитуємо як лірико-романтичний монолог головної героїні, що веде уявну розмову з «приятелем», котрий наважився надіслати їй кілька «чайно-жовтих сумних рож». Оповідачка, апелюючи до закоханого чоловіка, уникає прямого висловлювання власних почуттів, постійно повторюючи «Ви ж знаєте (хто це має знати, як не ви?)» – «Все це ви знаєте» – «Ви знаєте навіть більше» [48, с. 138-139]. Вона у такий спосіб демонструє незадоволеність і роздратованість, насамперед через нестачу взаємної симпатії, неможливість знайти спільну мову. Перепоною до тісних стосунків чи хоча б взаєморозуміння героїня вважає відсутність кохання, тому у своєму вирокові надто жорстока: «... я залишуся байдужою до них тільки тому, що вони від вас» [48, с. 139]. Поступово у тексті модерністський прийом «символічних натяків» поступається романтичній умовності, наміряному ідеальному кохання, коли «цього бажати – все одно, що бажати собі сонця з неба» [48, с. 139].

Творчі експерименти з жанром психологічної новели Ірина Вільде продовжила і в новелі-монологі «Ти». Експеримент тут реалізований передусім на рівні наративної структури. Внутрішня оповідь дає змогу розставити психологічні акценти в характеристиці персонажів, зокрема психоемоційні. Головна героїня «від котрогось грудня» живе очікуванням весни, оскільки він сказав «Коли настане весна, візьму тебе на руки й... скажу щось, чого досі ні одній жінці не говорив» [48, с. 132]. Ця фраза визначила емоційні пріоритети подальшого існування дівчини. Чим ближча весняна пора, тим більше загострюються рефлексії, орієнтовані на власні любовні переживання. В їх основі – антитеза вірність-зрада, навколо якої структурується напружений внутрішній монолог. Занепокоєння, а відтак нервозність нарастають, що передають повтори: «Ти маєш тридцять літ, профіль, як з каменя вирізьблений...» [48, с. 133]. Цей своєрідний

рефрен увиразнює градацію почуттів, інтенсифікуючи їх. Головна героїня поступово втрачає контроль над собою: риторичні запитання заповнюють її внутрішні роздуми (як розпізнати весну в місті? чи реально виділити його кроки серед сотні інших? «що має статись тоді, коли за вітриною буде багато весняних жіночих капелюшків?..» [48, с. 133]), окремі репліки та коментарі демонструють невпевненість у собі як індикатор сумнівів у партнері. Складається враження, що вона дезорієнтована в часі і просторі, відтак емоційне поле і психологічний вимір заступають зовнішній сюжет. Таке розуміння тексту підтверджує дискомфортне самовідчуття героїні, зафіксоване нею ж словами «страх», «боюсь», «відречешся», «неминучої». Сумніви у взаємності почуттів, боязнь брати відповідальність у стосунках, небажання змінюватися чи прийняти себе такою, як є, руйнують її особистість зсередини.

Дискретні переживання демонструють психічний злам, виводячи його в екзистенційну площину. Героїня намагається віднайти два важливих для неї моменти: взаємні почуття в коханого і «слова, що їх ти досі ні одній жінці не говорив» [48, с. 133]. Її внутрішня сповідь, сублімована на психологічному рівні, сприймається як самоаналіз персонажа в межевій ситуації. Відчуття приреченості, пригнічений настрій, хвороблива пристрасть засвідчують духовну і фізичну самотність дівчини, котра вже завчасно визнає свою поразку перед уявною суперницею. Авторка зацентувала увагу на психологічних станах страху, відчуження і занепокоєння, охарактеризувавши самість сучасної її особистості.

Таким чином, можемо стверджувати, що новели Ірини Вільде належать до найпоширенішої в літературі початку XX століття гостроконфліктної новели акції з напруженим сюжетом, яка, за І. Денисюком, структурувалася за схемою «герой – його антагоніст – конфлікт між ними, несподіваний поворот, або, як дехто називає його «табльо катастрофи» [107, с. 113]. Водночас у прозовому доробку авторки виділяємо афабульний тип новели з фрагментарною, ледь означеною композицією, домінантними асоціативними зв'язками, монологічними рефлексіями персонажа. Ці жанрово-структурні типи новел засвідчують модерністське мислення Ірини Вільде, яке розширило жанровий діапазон

української новелістики початку XX століття (тема жіночої ініціації, де головне випробування для жінки – загроза смерті чи проблема вибору, суперечливий образ персонажа, фрагментарність сюжету, внутрішній конфлікт, ущільненість часопростору, виразні зорові і слухові образи та ін.). Відтак у малій прозі західноукраїнської письменниці виділяємо і такі модифіковані форми, як новела характеру («Крадіж», «Врятований», «Годі!», «Не можу...», «Роман жениться»), новела-монолог («Ти», «Всюди однаково», «Східна мелодія»), епістолярна новела («Лист», «Поцілунок», «24 години», «Його сестрі – Марії»), новела-повчання («Щастя», «Дух часу», «Жереб»), новела-етюд («Рожі», «Моїй Буковині»), новела-медитація («Подорожній»).

2.2. Стильовий синкретизм малих жанрів

І. Денисюк назвав Ірину Вільде в когорті львівських патріархів-літераторів «фанатичної працьовитості й феноменальної ерудиції, різко окреслені індивідуальності, характери й темпераменти» [104, с. 220]. Стереометричне мислення і бачення письменниці майстерно реалізовані в малій прозі, зокрема в новелістиці, демонструючи синкретизм як неподільність складного на окремі компоненти. Вона намагалася охопити світ у всіх його складнощах та суперечностях, осмислити історичні, суспільні, духовні виклики того часу.

У Літературознавчій енциклопедії (у 2-томах) за редакцією Ю. Коваліва, синкретизм – це «єдність автономних різновидів мистецтва» [190, с. 397]. На думку літературознавців, він властивий міфологічній моделі світобудови. Саме модерністи зробили спробу повернутися до теорії синкретизму. У творчості Ірини Вільде синкретизм реалізований через поєднання різнорідних елементів:

1) в її художньому мисленні і світорозумінні: художній твір синтезує відтворення зовнішньої реальності і відображення внутрішнього світу, відтак письменниця творила якісно нову художню систему, поєднавши в ній різні, часто

протилежні елементи. Вона виявляла своє ставлення до світу і людини в ньому, відкинувши раціоналізм, натомість ліризуючи епічну площину тексту. Така «поетична техніка» (І. Франко) – результат модерністського бачення Ірини Вільде, її «спеціальної» душевної організації, «виплід високої культури» письменницької душі. Синтез епічного і ліричного, з одного боку, і епічного та драматичного, з іншого розкриває непересічність творчого методу авторки, що формувався під впливом модерністських традицій західноєвропейського письменства. Як приклад – новела «Пригода Уляни», написана в модерній поетиці. У ній Ірина Вільде не тільки майстерно поєднала, на перший погляд, протилежні елементи (рацію та емоцію, матеріальне й ідеальне, реальне та наміряне), а й, що важливо, розширила традиційну селянську тематику та стереотипний в українській літературі образ жінки-селянки, запропонувавши тип молодій господині – пані, котра пильнує домашній добробут, веде велике господарство, виховує дітей. Останнє реалізоване через осмислення так званого жіночого питання, актуального в західноукраїнському суспільстві на початку ХХ століття. Тому можемо стверджувати ламання письменницею усталених поглядів: Уляна у свої 26 років вперше за довгих сім років спокійного заміжжя вирішує виїхати за браму дому у Львів, куди її покликав телеграмою чоловік. Осип так ніколи не вчиняв, тому жінка була вкрай здивована та заінтригована: «...щось несподівано радісного принесла із собою ота телеграма. ... Осип післязавтра, в дорозі до Каменівки, задержиться на один день у Львові. Він хоче, щоб вона приїхала того дня ранішнім поїздом до Львова й зачекала на нього на дворі. Мусило добре пощастити йому в дорозі, міркує Уляна. З порожньою калиткою не кликав би він її в цей гарячий у господарці час до Львова. Вона ... усміхнена, як би відмолоджена, вертається до своїх щоденних занять» [48, с. 78-79]. Відсутність пояснень чоловіка викликає в неї інтерес та огортає майбутню поїздку загадковістю і таємничістю. Але не просто Уляні зважитися навіть на таку самотійну поїздку, бо навіть думки ніколи не мала «без діла» «виїжджати кудись для своєї приємності» [48, с. 79], проте така виняткова можливість пробуджує притихлі бажання, юнацькі пориви, потребу змін у рутинних буднях. А ті,

відповідно, – внутрішній бунт проти традиції: «І звідки раптом така непереможна охота у світ? Хіба вона знає? Особливо ще й те, що вона навіть вдячності не може почувати до Осипа за це запрошення.

До біса! Хіба їй не належить трохи світа побачити?» [48, с. 79].

В одну мить жінка подивилася на своє існування ніби збоку, зауваживши первинність власних потреб і переживань, забутих у щоденній праці в молочарні, будинку, з дітьми. Її внутрішній монолог вдало розкриває вмотивованість раптового спротиву проти патріархальних непорушних законів її буття: вона «досі не подумала ніколи про себе!», «не було часу займатись своєю особою», «все на останньому плані. І це має називатися життям?» [48, с. 79-80]. Загострюється проблема самоідентифікації особистості. Авторка по-своєму задекларувала проблему жіночої емансипації: власне, через усвідомлення власної самоті, бо «чей же не провалиться від цієї зміни світ під землею!» [48, с. 80]. Виходячи зі сказаного вище, читач розуміє, як складно було Уляні переосмислити основні засади особистого та подружнього життя. Але авторка йде далі, поглиблюючи непростий процес пізнання себе іншої, просвітленої: Уляна зустрічає на дворі Львова прекрасного незнайомця – вимріяний ідеал чоловіка, з котрим спілкувалася п'ять годин до приїзду свого чоловіка. Вона на прохання Юри грає роль «його судженої»: довго вибирають і купляють разом у модистки білий «фільцовий» капелюшок із темно-синьою стяжкою, рукавички, торбинку та інші дрібнички, п'ють каву в цукорні. «Чар пригоди», як цю випадково-особливу зустріч назвала Уляна, стає доленосною в контексті осмислення жінкою свого багаторічного одноманітного життя: вона «розколола» її особистість на до і після. Відтоді Уляна вже ніколи не стане такою, як була, бо пережила своєрідний катарсис, відродження світоглядних і духовних сил. Можемо сподіватися, що з Осипом зустрілася інша Уляна, готова поступово руйнувати до того часу непорушні патріархальні цінності.

Новелістика Ірини Вільде засвідчила тяглість західноукраїнської літератури до віднайдення жіночої ідентифікації (Ольга Кобилянська, Наталя Кобринська, Євгенія Ярошинська та ін.), відновлення загублених у складному історичному

процесі особистісних, громадських, культурних вартостей, заперечення жіночої пасивності чи бездіяльності у власному та суспільному житті. Письменство, музика, театр, освіта, кооперація, політика – сфери зацікавлення сучасниці, чим вона може «викликати не одне приємне зворушення в своєму чоловікові» [48, с. 180].

Можемо говорити про взаємозв'язки малої прози письменниці з феміністичною ідеологією, актуальною в жіночій прозі тієї доби. Ірина Вільде, вважаємо, відродила значення «жіночості» в розумінні Ольги Кобилянської та Лесі Українки: жіночим авторством, образом інтелігентної розумної жінки-героїні, гендерною проблематикою. Попри це її мала проза позбавлена феміністичної тенденційності, але натомість сконденсована навколо душевних колізій головних героїнь, декларуючи: «...ми, заміжні жінки, занадто односторонні в своїй ролі. Занадто лише жінки-дружини» [48, с. 179]; «...навіть у подружжі мусить бути увага за дотиком руки, за гарячішим словом, за палкішим поцілунком...» [48, с. 181];

2) в оригінальній стильовій манері, що дозволяє говорити про особливий сконцентрований стиль. «Новелістична концентрація» (І. Денисюк) potwierджує експериментальний характер малої прози Ірини Вільде. Тут ми розуміємо не лише наповнення чи насичення жанру новели подіями чи почуттями, а в першу чергу, спостерігаємо стильову дифузію неоромантизму, неореалізму, імпресіонізму, символізму та ін. Саме художні пошуки авторки привели до взаємопроникнення різних стилів у її новелі акції та новелі настрою, демонструючи майстерні зразки «лірико-драматичної прози, яка не перестає бути епічною» (З. Гузар). Зрозуміло, що жоден стиль не є «чистим». Відтак Ірина Вільде запропонувала власний варіант ідіостилу, де трансформувалися елементи, наприклад, символізму й реалізму: в новелі «Дух часу» майстерно синтезовані мозаїчність подій та переживань, символічна образність, асоціативні роздуми, ускладнена закодованість. Головна героїня перебуває в екзистенційній ситуації вибору подальшого життєвого шляху: вступати в університет чи вийти заміж. Для її матері ця альтернатива має форму самостійності чи залежності, тому вона

однозначно за навчання: «Ой ти, моя доньцю, скінчиш університет, будеш своя пані... А тоді – знайдеш собі до вподоби чоловіка – добре. Не знайдеш – теж добре... А продавати себе комусь задля кусника хліба не потребуватимеш...» [48, с. 119]. Мати шкодує, що в її часи вона не змогла це зробити через суспільну думку («З мене тоді сміялися...») та патріархальні переконання («Ех, якби я мала змогу студіювати в університеті, як ти...» [48, с. 119]), тому великі надії покладає на майбутнє доньки («...за чотири роки приїдеш з дипломом у руці... Ще, може, й з планом докторської праці...» [48, с. 118]). Мати у мріях про освічену доньку переживає вітаїстичне себе-народження, перспективне бачення в її особі свого «я-завтра». Але Галя має інші плани: університет для неї – лише свідчення вищого особистого статусу, а не місце особистісного зростання чи самоствердження. Вона хоче вдало вийти заміж, тому іронізує зі слів матері, їй смішно, бо не може порозумітися з нею. Зате бабця збагнула задум внучки і розгадала його: «Коли я була таку доньку мала, як ти!.. З своєю... з твоєю мамою... мала я чистий хрест божий з її науками та самостійностями... Не хотіла... розуміти мене... що для жінки найкраща самостійність при боці чоловіка...» [48, с. 120].

У цьому аспекті назву «Дух часу» сприймаємо як іронію на феміністські погляди з їх артикулюванням «нової героїні». Ірину Вільде, швидше за все, цікавив персональний світ її молодшої сучасниці, щоб всебічно осмислити унікальний жіночий досвід, передусім жіночу суб'єктивність. Відтак кожна героїня уособлює певний тип жіночої свідомості: мати – емансипованої модерної українки, бабця – традиційної жінки-берегині. Внучка між двох жіночих життєвих стратегій обирає останню, а отже, не еволюційну, а статичну. Таким чином, образи персонажів символічно розкривають глибокі етико-філософські сенси.

Рельєфність індивідуального стилю Ірини Вільде засвідчує присутність у ньому імпресіоністичних елементів, як у новелі «Одного весняного вечора...». Чуттєвий досвід головної героїні Марії передує раціональному, відтак сенсорні елементи домінують в окресленні художньої картини світу: «Десять пар очей, десять пар вух придбала собі за тих вісімнадцять років. ... Не потребувала нікого розпитувати: ні довірених приятелів, ані довірених слуг. Замкнута в собі,

недовірлива, озброєна десятима парами очей, десятима парами сторожких вух, вона у справах своєї сім'ї все вирішувала сама» [48, с. 88]. Авторка локалізувала хронотоп новели простором невеликої доньчиної кімнати, шукаючи підтвердження, що «на весну Ірка, її рідна дитина, безсоромно виривається з-під раз і назавжди заведеного порядку...» [48, с. 89]. Гостре око аналітика проте не заважає Марії враз помітити красу весняного зеленого саду, осяяного сонцем. Прозорі асоціації перспективно відсилають читача до очікування позитивних, радісних змін у житті персонажів. Вони, звичайно, не забарилися: Ірка повернулася з першого побачення у вирі почуттів та емоцій. Цей психологічно напружений епізод побудований за принципами миттєвості сприймання (Марія не знає, що побачить у кімнаті, не має часу на відбір запитань чи стратегію поведінки з донькою) та враження від побаченого (Марія боїться порушити повну довіру Ірки до неї, тому не розпитує і залишає сам на сам з переживаннями-закоханістю).

Ще одна стильова ознака імпресіонізму – багатозначність зображуваного – майстерно реалізована письменницею за допомогою ракурсу бачення, в результаті чого хвилювання матері заступає радість, що її Ірка – закохана молода дівчина, заплакана від надміру щастя. Марія розуміє: «...тільки сьогодні побачила світ зовсім іншим... Але її не лякають ті зміни, навпаки, вона бадьоро йде назустріч новому» [48, с. 92]. Миттєва асоціація (Марія ніколи не плакала від щастя, бо так щиро не кохала) накладається на реальну дійсність, врівноважуючи антитетичні емоції, думки, відрухові реакції. Здається, що Марія переживає духовний катарсис, відмолодившись, переосмисливши своє регламентоване вісімнадцятилітнє шлюбне життя, проте художнє обрамлення переконує читача у зворотному: природний порядок речей у їхній родині незмінний: «Подія за подією, рік за роком пройшли спокійно, послідовно, неначе хтось невидний нанизував їх на рівну сталеву нитку» [48, с. 93]. Ірина Вільде досягла виразного психологічного впливу на реципієнта через яскраві враження головної героїні, впевненої в ідеально-гармонійних стосунках з донькою. Це спонукає до висновку про гідність як цінність сильної особистості, здатної не тільки протистояти

обставинам (як мати в новелі «Дух часу»), а й зрозуміти їх і керувати ними, не втрачаючи власного обличчя.

Новели Ірини Вільде синкретичні в стильовому аспекті, бо саме новела як мобільний жанр найвідкритіша для стильових модифікацій. «Розмитість стильових контурів – мабуть, заледве чи не визначальна риса української літератури взагалі» [318, с. 45], – вважає Галина Яструбецька. Відповідно синкретична стильова конструкція письменниці увиразнює інтерпретаційні можливості авторського тексту;

3) у жанровій парадигмі, де «родово-жанровий синкретизм – взаємопроникнення епічного, драматичного й ліричного начала, трансформація жанрів, “накладання” одних модифікацій на інші. Ці тенденції викликані коригуючою силою літературного розвитку, що націлював письменників на всебічне змалювання дійсності...» [110, с. 90]. Суміжні мистецтва, безперечно, проникають в традиційні прозові жанри, що дозволило І. Денисюкові говорити про дифузію літературних форм. Ірина Вільде не творила музичної чи пейзажної новели, як, наприклад, Ольга Кобилянська чи Дарія Віконська, проте вона експериментувала з малярськими та музичними ефектами. Так, новела-монолог «Східна мелодія» є новелістичною мініатюрою, де домінує мотив старої мелодії, символізуючи тугу головної героїні за нерозділеним коханням. Її обранець – талановитий музикант, що довгий час «блукав бездомним птахом десь по світі» [48, с. 116]. «Сліпий випадок» звів їх у «чужім, далекому місті», куди, будучи вже одруженою, героїня приїхала разом зі своїм чоловіком. Вона відразу впізнала його «за чорним, як віко труни, фортепіано, в одному із нічних заведень» [48, с. 116]. Ця несподівана зустріч миттєво пробудила в ній усі давно погамовані почуття – цікавість, ностальгію, смуток. Меланхолія і жалощі за нездійсненим тримали її в міцних лещатах любовної «неволі». Авторка майстерно моделювала неодноримість жіночої особистості в її силі-слабкості. Вважаємо, що саме остання актуалізувала мотив самотності і відчуження жінки не тільки в патріархальному соціумі, коли через кілька років розлуки давніх друзів треба було знайомити ще раз, «щоб аж хтось третій пригадав нам, що ми зналися

колись» [48, с. 116], а й, що важливо, в сім'ї, бо навіть в одруженні її туга «не змаліла». Вона усвідомлювала, що покликання музиканта стало непереборною перешкодою до їхнього щасливого майбуття, тому фортепіано сприймала, «як віко труни». З іншого боку, за допомогою рефренів-натяків здогадуємося і про другу причину розлуки закоханих: «Може, так доля хотіла, а може, була в цьому тільки воля моєї мами, що так дуже бажала бачити мене щасливою» [48, с. 116]. Виконавши волю матері, героїня продемонструвала свою пасивність, а отже, жіночу слабкість і незахищеність, закладені патріархальним вихованням у підсвідомості.

Ірина Вільде в осмисленні проблеми снаги-безсилля своєї сучасниці пішла далі, конструюючи ускладнений характер, де тісно взаємопов'язані сильне і слабе, вільне і примусове, емансиповане й патріархальне, доросле й інфантильне. Власне цю різноспрямованість жіночої особистості зумовлює жанровий синкретизм новели «Східна мелодія». Її розколоте єство не може побороти внутрішній конфлікт духовного і тілесного, що підтверджує емоційна реакція головної героїні на випадкову зустріч із незабутим юнацьким коханням: «Та ти не впізнав мене. Ми..., щоби пригадати себе колись, виписали були у своїй пам'яті одну східну мелодію. Але ти не пізнав мене, бо давно забув нашу східну, давню, немодну мелодію. Я розуміла тебе: забагато за той час прозвеніло у твоїх вухах мелодій, забагато нових, забагато модних, щоб ти міг пам'ятати ще мелодію, якої вже ніхто не співав» [48, с. 117]. Східна музика, за нашим переконанням, символізує самозаглиблений стан душі, де всі контрасти нівелюються, раціональне поступається емоційному, а усвідомлене – очудненому.

Авторка за допомогою музичного ефекту психологізувала наративну структуру новели, значну увагу приділивши статичності образів, споглядальності персонажів, накладанню й перетіканню психологічних станів та переживань, коли відчуття часу втрачається, залишаючи актуальною вічність. На цьому наголосила письменниця в новелі «Піаніст», що «діти, виховані на лоні природи, не мають того педантичного почуття часу, що міські» [48, с. 51].

Життєва драма головної героїні зумовлена відсутністю слуху, що спричинило розвиток художнього конфлікту. Ірина Вільде продемонструвала гендерну відмінність у сприйнятті одного й того ж явища чи події. У новелі «Піаніст» закохані, ввечері прогулюючись, почули з будинку начальника залізничної станції вражаючу гру на фортепіано. Його фраза: «Моя жінка мусить уміти грати на фортепіано» [48, с. 52] принизила дівчину, котра не мала музичного слуху. Вона відчула невмотивовану провину і болючу боязнь суперниці. Авторка свідомо відмовилася від традиційної для жіночої прози кінця XIX – початку XX століття моделі «сильна жінка – слабкий чоловік», загостривши її полемічну тональність. Внутрішній монолог героїні набуває патетики, що певною мірою іронізувала розповідь: «А все ж... а все ж... Господь мене тяжко скривдив, не наділивши слухом» [48, с. 52]. Вона подолала особистісний конфлікт через прийняття правил гри чоловіка, не опираючись йому. Можливо, у такий спосіб дівчина зберегла власну гідність. Попри абсурдність твердження вона вирішила повірити у бажані слова («Кожне твоє слово, любко, – це музика» [48, с. 52]), пізнати щастя взаємного кохання, не розмінювати на марне душевну чистоту і моральні цінності. У її рішенні простежуємо ознаки інфантильності, дитячої ідеалізованості і наївності: «Скрипко душі людської, хто тебе наструє так, що раз твоя музика – правда, якої хіба у бога шукати, а раз – фальш, якій назви немає?» [48, с. 52].

Ірина Вільде окреслила тип жінки із власною життєвою філософією, в основі якої екзистенційний досвід, що відкидає потворність дорослого життя, утверджує чисту і світлу жіночість із високими ідеалами. Звичайно, кохання не витримало випробування музикою, залишившись повчальним спогадом героїні. Прийом асоціативної ретроспекції дав можливість нараторові всебічно осмислити власний життєвий досвід авторки, як, наприклад, у повістевій трилогії «Метелики на шпильках», де потужний автобіографічний елемент суб'єктивізує сюжет, а розкриття складної психологічної екзистенції головної героїні ліризує наративну організацію епічного тексту. Діалектика свідомого і несвідомого в новелі «Піаніст» увиразнює сповідальність, ускладнює експресію, метафоризує

внутрішнє мовлення персонажа, аргументує підсвідомі імпульси, посилює чуттєвість.

Таким чином, Ірина Вільде творила «симфонічний жанр» (Леся Українка) новели з символічно-філософськими проєкціями. Прикладом може бути новела-етюд «Моїй Буковині», де пейзажна картина складається з кількох окремих фрагментів, як у барвистій мозаїці. Фрагменти-уривки синтезуються за допомогою анафори «у моїй батьківщині...», коли кожен наступний абзац нарощує смислову і психологічну напругу оповіді. Висхідна градація дає можливість авторці створити яскравий образ рідного краю: «В моїй батьківщині осінь ступає в червоних сап'янцях, завітчана у соняшники і китиці винограду, підхмелена на весіллях, розспівана на толоках» [48, с. 138]. Прийом градації структурує твір у кількох площинах: висхідній (послідовність осінніх малюнків потенційно посилює почуття любові та патріотизму) та нестандартній (послідовність фраз «але ви цього не знаєте» – «але ви цього не бачите» – «але ви цього не чуєте» має зворотнє значення, що, на диво, посилює попередню послідовність і врешті висновкову думку, яка затихає: «Але пощо я буду говорити вам про неї, коли ви не тужите за нею, коли вона для вас така далека й така недійсна?...» [48, с. 138]). З кожними новими пейзажним образом чи емоційною фразою наростає почуття любові авторки до своєї малої батьківщини. Образно-сміслова та відтінково-насичена я-розповідь демонструє діалектику патріотичних почуттів, високу внутрішню культуру наратора.

Важливо, що новела-етюд «Моїй Буковині» виводить тематику малої прози Ірини Вільде за межі сімейно-побутової сфери в національну площину. Персональний світ головної героїні розширюється від традиційної моделі жінка-сім'я до особистісно значущих жінка-нація і жінка-творчість. Активно освоюючи різні рівні самоусвідомлення персонажа, авторка поступово окреслила локус «землі обітованої», віднайденної та автентичної. Маргінальність героїні в цьому аспекті відступає на задній план, звільняючи місце самодостатності та патріотичному духові. Її національна свідомість сакралізує буковинський простір, де «сонце ходить босоніж, оперезане бабиним літом, з червоною калиною у

русявій голівці» [48, с. 138]. Прозорі архетипи та образи-символи увиразнюють одвічний зв'язок українців із природою, зокрема космогонічне жіноче начало (персоніфікована осінь як дорідне лоно) та демонічно-дівоче (русалка як істота волелюбна та жертвна).

Живописні та музичні елементи послаблювали подієву канву в новелістиці Ірини Вільде, натомість впевнено утверджуючи безфабульність та фрагментарність, майстерно фіксуючи безпосередні враження, емоції та переживання персонажів чи наратора. Відтак у її творчості з'являлися синкретичні жанри, як-от новела-монолог, новела-враження, новела-етюд, епістолярна новела та ін. Оскільки жанровий синкретизм, за О. Єременко [128], є двох типів – внутрішньожанровий і міжжанровий, то можемо говорити про презентативність обох у творчому доробку Ірини Вільде.

Новели Ірини Вільде прочитуємо в межах психопоетики: новий тип сюжету авторка заґрунтовувала у внутрішній конфлікт, при чому зовнішня подійність, як зазначено вище, послаблювалася або зовсім нівелювалася. Це, своєю чергою, визначило індивідуально-авторську специфіку психологізму в ранніх новелах письменниці, що мала за мету показати духовні й інтелектуальні горизонти своєї сучасниці, її напружене особистісне життя. Відтак душевні конфлікти, внутрішні катастрофи, екзистенційні стани стають об'єктом осмислення Ірини Вільде у малій прозі. Її головна героїня відкрита для трансценденцій чи трансформацій («Марічка», «Пригода Уляни», «Годі!»), для відновлення цілісності («Врятований», «Лист», «Одного весняного вечора...»), для усвідомлення необмежених можливостей самореалізації («Щастя», «Дух часу», «Жереб») чи визнання внутрішніх протиріч («Химерне серце», «Піаніст», «Маленька господиня великого дому»). Дуже часто вона осмислює вихід із шлюбної сфери через відкритий або «тихий» бунт, наприклад, проти батьків («Дух часу»), буденщини («Подорожній»), маргінальності («Врятований»), соціальної невлаштованості («Жереб») та ін.

Інтенсифікація внутрішнього життя персонажів здійснювалася авторкою за допомогою:

1) сугестивності через порушення хронологічних і причиново-наслідкових зв'язків (як у новелі «Поцілунок», де у формі листа студентка Ярослава В. «дає пояснення» панові доктору, чому вчинила недостойно: прикинувшись хворою, поцілувала викладача. Вона відверто описала всі «фази розвою моєї шаленої думки» [48, с. 76], визнавши «безглуздість наміру». Епістолярний жанр дозволив авторці відтворити внутрішнє хвилювання головної героїні. Проаналізувавши її емоції, які заново переживає Ярослав В., простежуємо своєрідну емоційну параболу від приватно-ділового стилю через інтимно-товариський знову до першого, що відповідно засвідчує амплітуду настроїв і переживань: радість і смуток, зухвальство й обурення, наполегливість і страх та ін.: «я дослівно захворіла Ваших уст» [48, с. 76] – «я мусила, за всяку ціну мусила поцілувати Вас в самі уста» [48, с. 76] – «мене в одній хвилині покинула відвага виконати свій безглуздий намір» [48, с. 76] – «я перший раз дістала страх перед Вами» [48, с. 77] – «я, не маючи сили опертись спокусі, схопила обома руками за Вашу шию і поцілувала Вас сильно, в самі уста...» [48, с. 77] – «саме те, що Ви такий недоступний, такий величний, перелякались поцілунку дівчини, вплинуло на мене, як зимний душ на божевільного» [48, с. 77]. Доказовість і послідовність викладу думок героїні potwierджують не лише напружену ретрансляцію її внутрішнього «я», а його врівноважування через усвідомлену готовність розв'язати прикру ситуацію);

2) домінування внутрішнього сюжету над зовнішнім («Лист», «Поема життя», «Ти», «Історія одного життя», «Його сестрі – Марії», «Годі!» та ін.), де мікросцени компонуються за допомогою кіномонтажу, як виразно у новелі «Любовна пригода однієї дівчини»: «Збожеволіти, зовсім збожеволіти можна!

Але він інакше пояснює собі цей відрух.

Покірно просить вибачення у Міри...

Міра простить йому? Не буде гніватися?

Міра стоїть, мов закаменіла...

Він дав слово... Сталося...

Ні, ні, вона не гнівається... Хай він уже йде собі...» [48, с. 74].

Але тут мова не йде про спонтанні психологічні реакції, навпаки авторка намагалася так структурувати твір, щоб сюжетно-композиційні елементи виконували сугестивну функцію, вмотивовуючи кожен вчинок чи переживання персонажа;

3) концентрованого хронотопу, часто розкритого в назві новели: наприклад, максимальне ущільнення місця і часу у творах Ірини Вільде забезпечує ефект особливої, надзвичайної події, неабияких емоцій чи виняткового душевного зламу (у новелі «Дух часу» – це пошук молодою дівчиною власного життєвого шляху на роздоріжжі маминих і бабусиних планів; «24 години» – намагання головної героїні повернути минуле і її марні сподівання на вдале повернення; «Подорожній» – «бодай ілюзія цілі» в буденному існуванні пані Олени, отриману «в дар від заблуканого мандрівника» [48, с. 132], що наповнила її упокорене серце прагненням волі, подорожей, змін; «Одного весняного вечора...» – правдива самохарактеристика подружнього життя втомленої повсякденними обов'язками Марії, котра раптом усвідомила, що «сталева нитка» одноманітних днів рік за роком – це її власне буття як «зразковий витвір суворого божка – Ладу» [48, с. 93]; «Моїй Буковині» – пристрасний монолог-освідчення наратора малій батьківщині в безмежній любові та непогрішній вірності й ін.). Відтак стверджуємо: авторка таким способом апелює до філософської проблематики, суттєво розширивши ідейно-змістову і формальну структури новелістичного жанру.

4) ускладненої нарації: Ірина Вільде шукала шляхи оновлення новели як жанру, що засвідчують модерністські наративні елементи, як-от у новелі «Вавілонська вежа», де авторка майстерно реалізувала асоціативну ретроспекцію («Цвіт вишні пригадав їй похорони мами. Домовина тонула вся в морі вінків і квітів. Хтось невідомий прислав цілий сніп білих троянд. Хто міг це бути?» [48, с. 52]), за допомогою якої, по-перше, заінтригувала читача, по-друге, поєднала теперішній час із минулим, по-третє, загострила увагу на стані внутрішньої кризи особистості героїні («щастя хтось вкрав з їх родини» [48, с. 53]). Відтак невластива пряма мова забезпечує двоплановість нарації, коли внутрішнє мовлення головної

героїні передане від імені авторки, але водночас внутрішній голос першої як «мова серця» фокусує на її особистісних переживаннях про нерозділене кохання через певні перешкоди. Тут актуалізується інтертекстуальний аспект, коли назва новели «Вавілонська вежа» асоціюється з храмом (просвітленою коханням душею людини) й антитетично з меморіалом (пам'ять про найпрекрасніше людське почуття, що так і не освітило життя ні головної героїні, ні її обранця, ані його дружини Ліди, від недуги якої «лікарі не можуть знайти ліку» [48, с. 54]). З іншого боку, можемо констатувати авторську інтерпретацію біблійного сюжету про драматичну долю людства, що захотіло дорівнятися до величі Божої і за зухвалість було жорстоко покаране роз'єднанням, безладом, сум'яттям. Для Ірини Вільде найсуттєвішим моментом у старосєврейському фрагменті було переконання про недосяжність мрій і прагнень гріховної людини, бо «Втікаємо від кохання, що за нами гонить, а гонимо до того, що від нас втікає...» [48, с. 54]. Письменниця поступово обґрунтовує думку, що персонажі – це «будівничі вавілонської вежі: що серце – то інша туга, що серце – то інша пісня» [48, с. 55]. Героїня у своїх роздумах відзначає власну екзистенційну катастрофу. Її почуття такі сильні, що вона замовляє-заклинає «когось, хто мав владу над злим і добрим», привернути серце коханого, натомість оточити його найбездушнішими людьми, тоді «туга та сама шукатиме дороги до мене» [48, с. 54-55].

Модерністська наративна техніка посилює морально-етичний вимір новел Ірини Вільде. Він першочергово корелює з внутрішнім мовленням та потоком свідомості персонажів. Плин мінливих імпресій та драматичних асоціацій відтворює еманацию напружених психічних станів («Марічка», «Крадіж», «Врятований» та ін.). До речі, суб'єктивне сприйняття персонажів фіксує і протилежний кінематографічний прийом стоп-кадру, коли авторка навмисно зупиняє калейдоскоп вражень, спогадів, відчуттів, переживань, загострюючи увагу до найважливішого, як, наприклад, у новелі «Щастя»: «Втомлена, падає на канапу. Нарешті – спокій» [48, с. 100]. Статичне, ніби екранне, зображення завершує оповідь героїні, котра роздумувала над сенсом щасливого життя одруженої жінки. Деталізуючи предметне тло новели, вона психологічно

вмотивувала його: «Тепер її єдине щастя: раз на тиждень пополудні лишатися самою й мати спокій...» [48, с. 100];

5) художньої образності, насамперед образів-персонажів, в екзистенції котрих загострювався конфлікт між реальністю та прагненнями. Відтак у низці новел акцентовано на деструктивних процесах особистості, передусім – розпаді її характеру під впливом буденності, суспільних стереотипів чи поведінкових забобонів-упереджень. Так авторка обґрунтовувала неодноримість, внутрішню ускладненість людського «я». Відзначимо, що вона, на відміну від традиційного для тодішньої української літератури образу зовнішньо самодостатньої жінки, запропонувала іншу поведінкову модель – внутрішньо самодостатньої жінки, для якої важливе трансцендентне буття, інтимізоване й драматизоване, оскільки максимально залежне від присутності любові і щастя. У новелістиці Ірини Вільде поняття внутрішньої свободи, комфортного спілкування, оптимістичної життєтворчості – невід’ємні компоненти інтровертної психології персонажа, що зумовлюють складні стосунки між мікро- та макросвітами. Відтак новелістичний текст інтелектуалізується. Сутність концепції жіночої особистості виявляється через синкретичний образ жіночої долі: з одного боку, фатальний, конформістський, з іншого – вітаїстичний, вольовий. Але й один, і другий аспекти драматичні, бо заґрунтовані в глибинно-психологічну площину особистості («Пригода Уляни», «Одного весняного вечора...», «Щастя», «Маленька господиня великого дому», «Дух часу», «Годі!» та ін.). Так, у новелі «Годі!» головна героїня – «така собі Міра “з ласки родини”» [48, с. 134] посміла вперше за п’ять років порушити усталений ритм великої сім’ї дядини й дядька. Її протест обурює рідних, викликаючи в них широкий спектр різних емоцій – від здивування (кузин Івась), розгубленості (кузинка Оріся) до страху (Марічка) й невдоволення (тітка й дядько). Власне ім’я головної героїні трактуємо, як лексичний омонім, що означає достатність терпіння, ступінь несвободи, «точку неповернення» як межову ситуацію з необхідністю екзистенційного вибору. Межу перейдено: «Міра вже вхопилася цього приємного слова “бунт”... й відразу знайшла розв’язку цього “годі”, що найшло на неї так несподівано зранку: це ж бунт пробудився в ній.

Бунт!» [48, с. 136]. На перший погляд здається, що доленосне рішення дівчини спонтанне, раптове, миттєве, в дусі «абсурдного героя» (А. Камю), але насправді воно визрівало досить довго, «може, надтягало там роками, може, лише останніми місяцями прискіпило свою їзду» [48, с. 134]. Активна життєва позиція Міри протистоїть усталеному розпорядку, сірій щоденній рутині, фатальності жіночого буття в патріархальному соціумі. Тому й набуває певного драматизму, бо зрозуміло, що молодій дівчині у ворожо налаштованому світі буде непросто утвердитися як особистість чи ідентифікувати себе у громадській справі. Її вітальна сила живиться відчуттям набутої волі і самостійно прийнятого рішення, тому що ніхто не зрозуміє тієї «насолоди, що її дає... бунт...» [48, с. 137].

Таким чином, в основі поліфункціональної образності новел Ірини Вільде – бінарність (традиційне-модерне, усталене-випадкове, реальне-умовне, сакральне-профанне та ін.) як підґрунтя синкретизму. Західноукраїнська письменниця всебічно осмислила статус і роль жінки в патріархальному суспільстві, її еволюцію чи швидше емансипацію, що споріднює прозу авторки з творчістю Лесі Українки та Ольги Кобилянської, а отже засвідчує суб'єктивізацію, інтелектуалізацію письма Ірини Вільде. І хоча воно не є феміністичним, проте активно артикулює жіночий досвід у всій його багатовимірності. Таке художнє моделювання М. Жулинський влучно назвав «катастрофою в українській душі».

Отже, виділяємо характерні ознаки письма Ірини Вільде: 1) проблематизація жіночої суб'єктивності, її плюральність; 2) нова модель внутрішньо розкріпаченої героїні, котра проте вагається, сумнівається, роздумує; 3) конфлікт переміщується із зовнішньої подієвої сфери у внутрішню, демонструючи життєву драму особистості; 4) екзистенційні ситуації вибору як важливий характеристичний прийом, коли авторка акцентувала на самопізнанні й самореалізації української жінки; 5) інтелектуалізація новелістичного жанру за допомогою сповідей і рефлексій героїнь, котрі роздумують над особистими та універсальними засадами буття (життя-смерть, добро-зло, свобода-неволя, обов'язок-відповідальність та ін.); 6) синкретизм жанрів (новела акції, новела настрою, епістолярна новела, психологічна новела, новела-етюд та ін.), стилів

(неоромантизм, імпресіонізм, символізм, неореалізм, екзистенціалізм), форм психологізму (сюжетної, композиційної, наративної, образної, хронотопної) та інші.

Загалом суб'єктивізація персонажної, оповідної та інших структур новелістики Ірини Вільде зумовила своєрідні жанрові форми новели (новела-етюд, новела-монолог, новела-лист, новела-спогад та ін.), що відповідно визначило основні її жанрові ознаки – фрагментарність та контекстуальність, при чому перша – реалізована, як правило, на жанровому рівні як монофрагментарна новела («Поцілунок», «Жереб», «Ти», «Годі!», «Подорожній»), а друга – на сюжетному як поліфрагментарна новела («Марічка», «Вавілонська вежа», «Щастя», «Крадіж», «Пригода Уляни», «Врятований», «Маленька господиня великого дому»).

Висновки до РОЗДІЛУ 2

Жіноче письмо в українській літературі, передусім творчість Дарії Віконської, Ірини Вільде, Катрі Гриневичевої, Галини Журби, Ольги Кобилянської, Наталени Королевої та інших, – особлива сфера національного письменства першої половини ХХ століття, де виділяємо новелістичний жанр як наймобільніший та самобутній з «одновершинним сюжетом» та «несподіваною пуантою» (І. Качуровський). Мова йде насамперед про художньо-естетичні шукання Ірини Вільде в новелістиці. Крізь призму жанрових конструкцій модерністської новели можемо простежити механізми її трансформацій, обґрунтувати синтез традиційного і модерного в нарації та характеротворенні, окреслити складну модель головного персонажа – молодої жінки, що, як правило, перебуває в межевій ситуації життєвого вибору чи переживає деструктивну психологічну кризу. Відтак у прозовому доробку західноукраїнської письменниці новела отримала різні жанрові модифікації, а саме: новела-етюд («Поема життя», «Моїй Буковині»), епістолярна новела («Лист», «24 години», «Його сестрі – Марії»), новела-рефлексія («Ти»), новела-візія («Рожі») та ін. Водночас вважаємо, що найобґрунтованішою в цьому аспекті є генологічна концепція І. Денисюка, котрий виділив новелу акції і новелу настрою як основні жанрові структури, повноцінно реалізовані у творчому спадку Ірини Вільде.

Активно трансформуючись, новелістика Ірини Вільде набуває особливих жанрових ознак: з одного боку, жанр модифікується через лаконізм, фрагментарність, сюжетну інтригу, синкретизм, кіномонтаж, хронотопний зсув, наративний поліфонізм, а з іншого – драматизується за допомогою внутрішнього сюжету, психологізації, потоку свідомості, екзистенційних станів, сповідальних інтонацій, образо- й характеротворення. Так, механізми драматизації малої прози Ірини Вільде, а саме, новел акції і новел настрою, частково відмінні. У перших – важлива роль діалогів чи монологів персонажів, що ускладнюють наративну структуру твору: зовнішнє мовлення персонажів ретранслює їхню духовну

сутність, переакцентовуючи увагу з демонстрації на еманацию психічних настроїв і переживань. Вони активізують сюжетний розвиток (як-от у новелах «Пригода Уляни», «Врятований», «Жереб»), а також посилюють конфлікт («Маленька господиня великого дому», «Годі!», «Не можу...»). У новелах настрою домінують потік свідомості, асоціативні враження та сповідальні порухи, що сугестують емоційно-межові переживання й психоемоційні вершини, артикулюють нові смислові відтінки наративної ситуації, суперечливі аспекти суб'єктно-суб'єктних чи суб'єктно-об'єктних відношень («Ти», «Рожі», «Моїй Буковині», «Східна мелодія», «Подорожній»).

Виразні тенденції ліризації епічної оповіді, мозаїчність чи уривчастість сюжетно-композиційної структури, хронотопні параметри буття, імпресіоністські й символістські засоби образотворення у жанрових модифікаціях малої прози Ірини Вільде свідчать про модерністські тенденції розвитку західноукраїнського письменства першої половини XX століття. Її дослідження саме під таким кутом зору дає можливість осмислити жанрове розмаїття новелістики письменниці, сформулювавши висновки про жанровий синтез, інтенсивне взаємопроникнення епічного, ліричного, драматичного начал (ескізи, етюди, образки, нариси, поезії в прозі), психологізацію на різних рівнях художнього тексту (наративному, образному, персонажному, психопоетологічному та ін.), кінематографічність, сповідальність як жанрові константи новелістичних збірок «Химерне серце», «Історія одного життя», «Наші батьки розійшлися» та інших.

Окреслюючи своєрідність творчого мислення Ірини Вільде, відзначаємо синкретизм як художній принцип її творчості. Він, на нашу думку, зумовлений національно-історичними та культурними чинниками, а його концептуальний діапазон охоплює жанрову, стильову, проблемно-тематичну, образну, наративну сфери новелістики авторки. Її синкретичні світосприйняття і світовідтворення розсунули традиційні межі новелістичного жанру в напрямку інтелектуалізму, автобіографізму, епістолярності, філософічності та ін. Відтак говоримо про синкретизм як єдність і цілісність усіх компонентів новелістичного тексту Ірини Вільде, а не лише на рівнях художньої образності чи синтезу мистецтв (музика,

живопис, драма). Особливу увагу звертаємо на 1) жанровий синкретизм (новела-етюд, новела-монолог, новела-лист, новела-спогад та ін.); 2) стильовий синкретизм (неоромантизм, імпресіонізм, символізм, неореалізм, а з іншого боку, органічне поєднання епічного, ліричного, драматичного начал); 3) проблемно-тематичний синкретизм (особистісна, аксіологічна, екзистенційна проблематика, тема жіночої ідентичності та самореалізації в патріархальному світі, переважно в контексті бінарних опозицій: традиційне-модерне, усталене-випадкове, реальне-умовне, сакральне-профанне); 4) образний синкретизм (цілісність автора-героя-читача, внутрішня ускладнена структура людського «я»); 5) наративний синкретизм (двоплановість нарації, проспекції і ретроспекції, кіномонтаж та епістолярність).

Таким чином, новелістична творчість Ірини Вільде демонструє національну специфіку української прози першої половини XX століття, оскільки вона органічно вписана в сучасний їй модернізм, а жанрово-стильова синкретичність її прози задекларована в жанрових різновидах новел, ускладненні авторської моделі персонажа – «хімерної» жінки, зміщеного хронотопу, кіномонтажної нарації, екзистенційної психопоетики та ін. Це у свій спосіб зумовило різноспрямовані процеси художньої трансформації малих жанрів у новелістиці Ірини Вільде в контексті українського літературного дискурсу 30-60-х років XX століття.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІ ПОШУКИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ В ЖАНРІ ПОВІСТІ

3.1. Модернізація жанру повісті: «Метелики на шпильках»

Ірина Вільде (Дарина Макогон), безперечно, – видатна українська письменниця, творчий і життєвий шлях котрої тісно пов'язаний із Західною Україною. Народившись на Буковині, як особистість вона формувалася в національно-культурних умовах Галичини першої половини ХХ ст. Відтак її творчість органічно продовжила «потужну тенденцію до психологічного реалізму в українській літературі післяреволюційної доби» [12, с. 10] (Т. Бордуляк, Ольга Кобилянська, Наталя Кобринська, М. Коцюбинський, О. Маковей, В. Софронів-Левицький, В. Стефаник, Ю. Федькович, І. Франко, М. Черемшина та ін.). Вважаємо, що ця думка і досі зберігає свою оригінальність і засадничість. Крім того, вона увиразнюється у контексті національної філософської традиції, в основі якої – кордоцентризм світосприйняття і світорозуміння. Зорієнтована на відображення й осмислення «романтики серця», Ірина Вільде зізнавалася М. Рудницькому в інтерв'ю у статусі лауреатки знаної літературної премії Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка за 1935 рік: «Ні, ні, доки не впораюся з цим малим світиком – з людським серцем, не візьмуся, просто не зможу сягнути до ширших проблем людського життя» [260, с. 14]. Цими відвертими словами авторка заперечила усі закиди щодо відсутності «поважніших» тем у її творчості: «Часом дивуюся, що деякі наші письменники з такою легкою рукою беруться зображувати наш національний зрив, себто терпіння, невдачі, болі, тріумфи, славу і ганьбу мільйонів. Думаю: як у них мало справжньої любові до того, що пишуть! На мою думку, це повинно бути щось такого величного і багряною кров'ю писане, щоб перед такою книжкою читачеві хотілося склонити голову, як перед Євангелієм. На мою думку, це просто національний прогріх від тих справ починати вправляти своє перо» [260, с. 14].

Вважаємо таку особисту позицію Ірини Вільде вмотивованою, по-перше, її віком (на час отримання нагороди їй було лише 28 років), а отже, відсутністю письменницького досвіду, по-друге, самобутнім творчим мисленням з індивідуальним образом інтелектуально-чуттєвого світу, заґрунтованим у «химерне жіноче серце».

На думку Стефанії Андрусів, «письменниця знайшла відповідний для роботи її уяви, природи її таланту пласт дійсності – глибинні рушії індивідуальної психології, потаємно-інтимних переживань, філософії родинних взаємин, кохання, витоки характеру й поведінки – усе те, що складає спектр внутрішнього «світіння» людської особистості» [7, с. 288-289]. У цьому контексті відзначимо індивідуально-авторські особливості психопоетики у повісті «Метелики на шпильках» Ірини Вільде. Це дозволить не лише простежити шляхи творчої еволюції письменниці й схарактеризувати специфіку її художнього світобачення, а, що важливо, обґрунтувати шляхи модернізації жанру повісті у творчому доробку авторки.

Письмо Ірини Вільде безперечно модерністське, що власне і визначає основні характеристики його психологізму. На цьому наголошує й О. Баган: «Ірина Вільде орієнтувалася на той тип модерної літератури, який культивував саме *«епіку почуттів»*, свободу особистості» [12, с. 11], при чому «поетична химерність» останньої передається через «розлогі описи чуттєвості, щоб показати саме серце, як на долоні» [12, с. 11]. Вважаємо, що кордоцентрична філософія Г. Сковороди оригінально потрактована письменницею в «Метеликах на шпильках», а далі в наступних – «Б'є восьма» і «Повнолітні діти», об'єднаних у повістевий цикл про становлення особистості Дарки Попович. Сюжетна матриця цих текстів відкриває нові перспективи для осягнення їх жанрово-стильової стратегії і водночас спрямовує дослідницький інтерес у кількох ракурсах:

- 1) творчий метод авторки, який акумулює стильові ознаки, ментальні характеристики, індивідуально-оригінальну манеру письма;
- 2) жанрова природа повісті «Метелики на шпильках»;

3) сюжетно-композиційні, хронотопні, наративні форми психологізму у творі тощо.

«Метеликах на шпильках», «Б'є восьма» і «Повнолітні діти» – повістевий цикл, де авторка намагалася всебічно осягнути усі складнощі та суперечності становлення юної особистості в соціально та національно загроженому соціумі. Власне така своєрідна жанрова модифікація – циклізація повістей, де неоромантично моделювалися навколишній світ і людина у ньому, в Ірини Вільде отримала виразні жанрові ознаки: багатовимірність на рівні жанрово-стильових площин, співвіднесеність окремих частин, кожна з котрих несе додаткову естетичну інформацію, внутрішні смислові перегуки, нові ідейно-художні якості на рівні цілого. Як правило, еволюція циклу виявляє тенденції до посилення та ускладнення внутрішніх зв'язків між повістями. Так, на циклічній основі виникли повістеві діалогії «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами» Б. Грінченка, «Іду на ви» й «Ідоли падуть» Ю. Опільського, «Шоломи в сонці» й «Шестикрилець» Катрі Гриневичевої, сенсаційно-пригодницька трилогія «Багряний хрест», «Срібний череп», «Чорна ігуменя» С. Ордівського, імпресіоністичні повісті «Пасинки степу» і «Зелені серцем» А. Головка, химерна діалогія «Лебедина зграя» та «Зелені Млини» В. Земляка, автобіографічні повісті «Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір» Б. Стельмаха та ін. Зрозуміло, що твори циклу Ірини Вільде утворюють єдність окремих частин зі складними діалектичними зв'язками. Їх об'єднують жанрова однорідність (повість), єдність задуму (процес особистісної ідентифікації Дарки Попович у рідному і чужому оточеннях), наскрізний сюжет (проблема гендерного, національного, інтелектуального, психологічного становлення Дарки Попович), спільні персонажі (Дарина Попович, Данко Данилюк, Оріська Підгірська), образ наратора (синтез всезнаючого бачення та суб'єктивно-персонажного кута зору) та ін., а також філософія дитинства, вже осмислена в українській літературі XX століття («Зачарована Десна» О. Довженка, «Пасинки степу» і «Зелені серцем» А. Головка, «Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір» Б. Стельмаха). У цих повістях автори розкрили природу мистецького таланту головних персонажів-сільських хлопчиків (Сашка в «Зачарованій Десні»,

Яшки – в «Зелених серцем», Михайлика – в «Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір»). Проте «Метеликах на шпильках», «Б'є восьма» і «Повнолітні діти» Ірини Вільде – це твір не лише про джерела формування характеру чи світ дитячих переживань і відчуттів. Трилогія оприявнює дві значущі характеристики: по-перше, автобіографічний елемент, трансформований крізь призму почуттів і спогадів головної героїні-дівчинки; по-друге, вихід за рамки раннього дитинства в юність, коли персонаж досягає самоусвідомлення та самототожності.

Отже, центральним образом повістей є Дарка Попович як прототип письменниці. Погоджуємося із твердженням Наталії Мафтин, що «образ Дарки багато в чому автобіографічний, суголосний ідеалам самої письменниці періоду її юності» [200, с. 324]. Ірина Вільде заново переживала власне життя, розставивши чіткі акценти в ньому: інтелектуально-психологічні й національні. Підліткові особистісні переживання структурували власне бачення навколишнього світу на тлі життя свого покоління (ще достатньо традиційного, патріархального): Дарка уявляла світобудову у формі великої за розміром «салі», де кожен дорослий грає певну роль, до того ж не завжди за правилами, «ховаючи правду» і «збиваючи зі сліду». Відзначаємо певну ідеалізацію образу Дарки, котра, наприклад, у свої чотирнадцять років у повісті «Метелики на шпильках» по-дорослому осмислює свою закоханість, непрості стосунки з підлітками (як-от віднайдений нею «тайний хід» у душі Ориськи, якій, «розсудніше» виявляє героїня, байдуже, «однаково, хто коло неї Данко чи Костик. Щоб тільки хлопець у штанах» [46, с. 79]) і дорослими (батьком, матір'ю, вуйком Мухой), їхні психологічні реакції: подвійні поведінкові стандарти (вуйко), фальшивість (Ляля), заздрість (Ориська), нерішучість чи невизначеність у почуттях (Данко), смуток і примирення з ходом подій (Улянич). Водночас Дарка по-дитячому наївна, щира, вперта, запальна; вона, дорослішаючи, відкриває нове й неочікуване в родинному спілкуванні й побуті, підлітковій екзистенції (наприклад, у самій собі), довколишньому світі і людях поруч. Загалом, дівчина ще хоче залишитися дитиною, але й прагне стати дорослою. Таку внутрішню амбівалентність засвідчує її поведінка на святкуванні власного дня народження, коли після участі у «дорослій» забаві в «пошту» і

неприємній зустрічі з підпилим вуйком Мухою, Дарка неспокійно засинає «в ліжечку, ще своїм дитячим ліжечку, у своїй нічній сорочині з маминою рукою на грудях» [46, с. 89].

Авторка детально і навіть дещо ностальгійно відтворила думки, переживання, бажання і мрії у складний для Дарки період життя. Тому її внутрішні роздуми часто сприймаються, як автокоментарі, коли Ірина Вільде інтерпретувала, тлумачила чи характеризувала думки і вчинки головної героїні. У такий спосіб вона нарощувала психологізм, десь легітимізуючи саморефлексії: «Це був один з тих вечорів у родині, що так рідко трапляються, як перла в морі: можна інколи ціле життя витратити на розшуки і не мати такого вечора в житті» [46, с. 55], або про Чернівці, куди сама поїхала навчатися у гімназії, – це «чужий, немилий, страшний велетень, з яким, коли раз подається йому руку, треба жити на все життя... Важко з ним, як із нелюбом, жити, але треба привикнути. Бо так мусить бути» [46, с. 122]. З іншого боку, письменниця майстерно поєднала два морально-етичні світи – дівчинки-підлітка та автора, і вони суголосні. Адже у реальному житті для Ірини Вільде, як і для Дарки у повістевому циклі, були важливими утвердження: 1) ідентичності під час складного переходу від дитинства у дорослість, де на неї чекають нові випробування; 2) самодостатньої особистості з власними життєвою і громадською позиціями; 3) національної тотожності, а отже, бунтарської натури, неприйняття будь-яких тиску та покори.

Еволюція внутрішніх переконань та самоусвідомлення Дарки дозволяє трактувати повістевий цикл «Метеликах на шпильках», «Б'є восьма» і «Повнолітні діти» не тільки як соціально-побутовий, а швидше, як соціально-психологічний з автобіографічними елементами. Особистісні, соціальні й національні антагонізми, психологізовані жіночі типи, панорамність тогочасного буковинського життя подані з іншої перспективи, ніж у письменниць-сучасниць – із позиції дівчини – яскравої представниці молодого покоління українців, що прагнуть освіти, культурного і національного оновлення в суспільстві, але разом з тим метушаться, пришпилені власними проблемами, самовизначаються шляхом спроб і помилок. У цьому контексті «Метелики на шпильках» є влучною

символічною назвою, адже в повісті чула душа Дарки уподібнюється до вразливого метелика з тоненькими прозорими крильцями. У тексті декілька разів зустрічаємо порівняння дівчинки з тендітними незахищеними метеликами: «І раптом з одної переляканої несподіванкою Дарки робиться десять жвавих, тріпотливих, як перші метелики, «Дарок», що роєм метушаться, заскакують, сміються, догоджають...» [46, с. 32]. Таким чином, письменниця намагалася переконливо показати читачам, що Дарка проходить складний шлях дорослішання від дитинства до юності (виклад подій розпочинається із «сьогомого (а може й скоріше) року життя» і завершується навчанням у чужому їй місті), чимало життєвих істин пізнаючи вперше. Звідси її внутрішній світ переповнюють амбівалентні почуття, інколи втихаючи, а частіше бушуючи, вириваючись назовні протестами, викликами, протистояннями:

«— Ждуть? — спитала протяжно Дарка й розсміялася сміхом, яким уміють сміятися тільки дорослі. — Ждуть? Чому свме сьогодні мене ждуть?..

Вона тепер уже сміялася з того, що їй вдалося так добре “штучно засміятись”. Сміялася так довго, аж Ляля стягнула уста й брови. Тоді й Дарка вмовкла.

— Ви ображені? — спитала Ляля» [46, с. 43].

Ідіостиль Ірини Вільде майстерно реалізовано на рівні вітаїстичного дискурсу повісті, де меланхолійні й смутні інтонації переплетені з інколи трагічним переживанням щоденного буття дівчинки. Письменниця навіть використала своєрідний художній образ іграшки, втрата (свідомо віддала бавитися сусідській Марці) якої підтверджує остаточний перехід із періоду дитинства в дорослий світ. Так, тринадцятирічній Дарці важко розлучатися зі своїми улюбленими ляльками. Її смуток, що огортає ще дитячу душу, аж ніяк не дитячий: «Як вернулася без ляльок у хату, почувала себе якось так, якби в хаті хтось хворий лежав. Одне знала певно, що той хворий уже ніколи не видужає... Це був пам'ятний день» [46, с. 22]. Зрозуміло, що авторка осмислювала власний досвід дорослішання, на що вказує і невласне пряма мова, забезпечуючи двопланову нарацію. Цей епізод прочитуємо, як певний обряд ініціації, яких, до

речі, у повістевому циклі «Метелики на шпильках», «Б'є восьма» і «Повнолітні діти», на нашу думку, є кілька. Але вони завжди характеризують конкретний етап самопізнання та самоідентифікації Дарки Попович, супроводжуючись її екзистенційними роздумами про плинність життя, розуміння себе та свого місця в родині, дружньому спілкуванні, навколишньому світі. У такі моменти тривога та неспокій нарастали: «Чогось мені так сумно... так сумно... мамухо... І чого? Я не знаю сама... Часом розпростерла б руки перед себе й втікала б так кудись... А часом хочу втікати, якби хтось гонився за мною... Часом знову хочеться мені плакати... Якось так, знає мамуха, якби тих сліз було повні ведра й треба... конечно треба наділяти трохи, щоб було легше двигати їх...» [46, с. 57]. Таким чином, невпевнено ідучи шляхом від дитини до дорослої, Дарка добре розуміє, що попереду чекають життєві випробування, пов'язані з відповідальністю за самостійно прийняті рішення: «Я таки вже справді доросла, коли так самостійно можу розпоряджувати собою...» [46, с. 120]. Сакральним центром внутрішніх конфліктів героїні, її душевних мук, зумовлених ще не зрозумілим «дорослим» життям і першим почуттям любові, стає серце – «химерне», бо вагається, роздумує, сумнівається, оскільки на чимало рішень пристає сама, як-от ставлення до вагітної матері, гнів на батька, від котрого віддалилася, відразу до вуйка Мухи через його «дивні» вчинки щодо неї, страх і нерозуміння свого стану під час першої дівочої крові та ін. Антитетичні почуття, переживання та порухи ще дитячої душі, яка вже формується у дорослу, демонструють внутрішню розгубленість Дарки. Власне саме так переконливо письменниця змалювала низку складних питань, що спочатку на особистісному рівні, а далі і громадському, турбували українську молодь 30-х років ХХ століття у зашореному патріархальному суспільстві: проблема батьків і дітей, яка по-особливому розкрита через осмислення «подвійних стандартів» у поведінці люблячої матері, коли та не обурюється на домагання вуйка; проблема соціалізації дівчинки в колі ровесників та старших від себе (стосунки з Лялею, Костиком, Уляничем); проблема денаціоналізації українців (Дарка досить пізно усвідомлює власну національність); проблема формування самостійності і відповідальності за свої

вчинки (приїзд Дарки в Чернівці та життя «на станції» в Дутків); проблема першої закоханості у сина директора школи Данка Данилюка; проблема самореалізації (Дарка – непересічна особистість, бо «на світ прийшла розумною дівчинкою» [46, с. 19] мріє вчитися в гімназії і продовжувати навчання в університеті); проблема дружби (дружні-недружні стосунки Дарки з Орисею, між якими постали образа й ревність до Данка).

У цьому контексті виділяємо думку К. Волинського, що «наявність біографізму ... цікавить нас не стільки своєю фактичною стороною, скільки тим, що це дає нам можливість в якійсь мірі побачити обставини, в яких жила письменниця, а також процес формування світогляду письменниці в дитячі та юнацькі роки» [66, с. 384]. Водночас не можемо повністю погодитися з авторитетним літературознавцем В. Качканом про відсутність «неопрацьованого автобіографізму» в повістевому циклі «Метелики на шпильках», що «це аж ніяк не чисто автобіографічні повісті» [159, с. 48]. Він сам же вище і зазначає: «Тут досить сильно проступають спогади, переживання та враження з дитячих літ, переважно того періоду, коли сім'я з рідного буковинського краю переїхала до Галичини» [159, с. 47-48]. Тому наполягаємо на автобіографічній домініанті у повістевій трилогії Ірини Вільде. Звичайно, мова йде про суб'єктивне висвітлення авторкою своєї біографії. Вихідними пунктами такої суб'єктивності є окремі епізоди власного життя, особисто пережиті чи побачені ситуації:

- 1) головна героїня повістевого циклу – Дарка Попович – донька народного вчителя, активного громадсько-культурного діяча, як і авторка, чий батько – Дмитро Якович Макогон – учитель і письменник;
- 2) дитинство Ірини Вільде минуло в селі Веренчанка на Буковині;
- 3) навчалася в українській гімназії в Чернівцях, де в час румунської окупації формувалася молода свідомо інтелігенція України;
- 4) була студенткою гуманітарного відділу Львівського університету, де, будучи активісткою студентського гуртка українців, пропагувала українську мову та літературу, через що і не закінчила навчання у ньому;

5) сюжети про етапи щасливого буття жінки (новела «Щастя»), музикальний слух та вміння грати на фортепіано як необхідні умови вдалого одруження (новела «Піаніст»), нерозділене кохання через прагнення одного із закоханих до слави та визнання (новела «Всюди однаково»), сумніви та сум'яття закоханої дівчини, її невпевненість у взаємності почуттів (новела «Ти») та ін. майстерно вплетені в сюжетну канву повістевого циклу, а отже, значущо-функціональні в ході моделювання авторкою характеру Дарки Попович.

Відтак документальні чинники в повістях «Метелики на шпильках», «Б'є восьма» і «Повнолітні діти», трансформовані художньою (лірико-романтичною) свідомістю письменниці, демонструють гібридне жанрове утворення – соціально-психологічний повістевий цикл із автобіографічним елементом.

Художнє безперечно домінує над фактичним. Авторські саморефлексії відсилають до пролепсисів та аналепсисів, хронотопних зсувів, психологічних реакцій персонажа. Передусім Ірина Вільде наповнила жанр соціально-психологічної повісті ознаками класичного роману виховання, зокрема за допомогою мотиву ініціації. Святкування-забава Дарчиного чотирнадцятиліття стало точкою переходу головної героїні від дитинства у дорослий період свого існування. Авторка детально змалювала той день уродин, особливо вечір, коли відбувається символічне переродження Дарки: фізіологічне («“Тепер я вже на правду, велика”, – формує словами весь свій досвід, всі прикрі розчарування, всі свої помічення, своє сирітство і солодкі надії. Все, все, що пережила й побачила в той вечір, змістилося в тому одному слові» [46, с. 92]), моральне («Дарці видався світ, як одна велика саля, де люди цюцюбабки з собою граються: одно ховає правду перед одним і раде, як вдається йому збити з сліду іншого» [46, с. 92]), особистісне (екзистенційний процес Я-усвідомлення під впливом першої закоханості: «– А прецінь, “це моя забава”... Хоч потім і вбили б мене дома... але показала б їм, як то забувати про мене на моїй власнісінькій забаві... І від цього пожару в серці наче свобідніше стає в грудях» [46, с. 84]). Таким чином, повість «Метелики на шпильках» містить домінантні для українського роману виховання жанротвірні ознаки: автобіографізм, увага до проблем маргіналізації, конфлікт

покоління, ускладнена модель образу персонажа з яскраво вираженою девіантною поведінкою, процес ініціації, кінематографічний хронотоп, послаблення зовнішньої подієвості і посилення внутрішньої рефлексії, сюжетна колажність, ризоматичність.

У повісті «Метелики на шпильках» Ірина Вільде детально, в окремих епізодах навіть натуралістично (М. Гнатишак, Б. Кравців) відтворила ускладнений психологічний світ дівчинки-підлітка, яка поступово, але тривожно «входить» у власну юність. Відвертість, безпосередність і щирість оповіді, суб'єктивний характер нарації, яка сконденсовується на точці бачення головної героїні, дозволяють літературознавцям (В. Агеєва, Ю. Бабенко, М. Крат, М. Мовна, В. Працьовитий та ін.) говорити про автобіографічний елемент у творі: «Образ Дарки багато в чому автобіографічний, зокрема щодо прагнення зберегти національну ідентичність» [10, с. 51]. Відтак услід за В. Агеєвою називаємо Ірину Вільде «дуже автобіографічною письменницею», хоча її повістевий цикл «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти», на нашу думку, вочевидь не є автобіографічним. Водночас особистісний чинник, що лежить в основі онтологічної площини цих повістей, дає змогу означити їх як художньо-автобіографічні, де на біографічний час головного персонажа накладається авторський часопростір, а внутрішній світ героя структурується, швидше реконструюється, власними рефлексіями, коментарями, світоглядними позиціями письменниці. Активне використання Іриною Вільде достовірної інформації, реальних життєвих колізій і переживань збагачує психологічний дискурс тексту і стає визначальною ознакою модерністського стилю, який синтезував неореалістичні, імпресіоністські, символістські і неоромантичні складові.

Виходячи зі сказаного вище, психосвіт митця трактуємо як символіко-антропоцентричний, оскільки саме «внутрішня» людина як мікрокосм, за Г. Сковородою, співвідноситься з її «серцем» – людською душею: «Таке вже химерне серце дав Бог першим людям, а вони передали його нам у спадщині» [46, с. 44]. Поняття «химерності» вважаємо засадничим принципом авторського розуміння амбівалентності людської натури, яку визначають бінарні опозиції

внутрішнє-зовнішнє, духовнє-тілеснє, глибиннє-поверховє, прекраснє-потворнє, емоційнє-раціональнє, частини яких одна без одної позбавлені сенсу: «Нездійсненна надія й передчасно постаріла радість шкутильгають по обох боках її бідного серця...» [46, с. 27]. Тому серце для Ірини Вільде є неодмінним способом самоусвідомлення, мислення, переживання. Воно виступає емоційним образом-«безоднею», що корелює зв'язки з навколишнім світом («...і моментально ще раз і ще раз переживає наново кожне його слово в своєму серці» [46, с. 110]), і центром-умістилищем морально-етичних цінностей особистості («...Улянич має серце на долоні, що його кожний бачити може. Бо Улянич один на багато людей, що не соромиться бути щирим» [46, с. 44]). У результаті серце виступає регулятором поведінки, виконуючи спонукальну функцію у ході моральних дій і вчинків, які й характеризують персонажа як особистість.

Кожен епізод із життя головної героїні повісті є важливим етапом у процесі осягнення Самості і водночас яскравим психологічним переживанням. Аксиологічна структура Самості особистості в повісті «Метелики на шпильках» заґрунтована у домінантні мікрообрази-символи щастя і любові. Вони об'єднуються і згармонізовуються у родині як символи цілісності, відродження, злагоди: «...Дарка опиняється у маминих раменах... Лежать притулені до себе так близько, що Дарка чує, як б'ючка на маминій шиї вибиває такт. Щасливі собою і своєю любов'ю, не відриваються одна від одної, нерозривні, з'єднані в одно так, як тоді, заки ще Дарка світ побачила» [46, с. 30]. Авторка усвідомлює конкретне переживання не просто хвилинним актом у безконечному потоці свідомого буття персонажів. Воно – самоцінне, а тому тривале, оскільки у ньому презентоване життя як цілісність, а з іншого боку, – доглибинно інтимне, морально досконале, що долає усі психологічні перепони, образи, розчарування: «Бо любов – велика, надлюдська любов прорвала нагло всі греблі в Дарчинім серці й гатила почерез всі коридори серця, як весняна повінь» [46, с. 54-55]. Любов обґрунтовується Іриною Вільде як найвища форма спілкування, що виконує сенсотвірну функцію, тому що долає абсурдність існування самотньої людини у динамічному раціональному соціумі.

Пізнання навколишнього світу, обмеженого простором рідного села Веренчанки, поступається динамічним процесам самопізнання Дарки: «Сльози товпляться до очей, і серце таке маленьке, як порошок. Аж жаль того власного, бідного серця» [46, с. 102]. Але сюжетна напруга не спадає, навпаки посилюється через імпульсивність, розщепленість, антитетичність її почуттів, настроїв і думок. Дарка Попович – носій дискретної психічної структури, що розкриває екзистенційне світосприйняття персонажа. У цьому контексті монтаж сюжетних картин дає змогу авторці інтенсифікувати внутрішнє життя головної героїні, зацентрувати увагу читача на моментах її душевного зламу, емоційного пуанту чи психологічного напруження. Відзначимо майстерність Ірини Вільде у художньому відтворенні особливостей внутрішньої екзистенції особистості. Тут послуговуємося терміном «психопоетика», який трактуємо, за Є. Еткіндом, як відтворення внутрішнього через зовнішнє [126]. Таким чином, психопоетичальна система Ірини Вільде увиразнюється через художні засоби відтворення внутрішнього світу персонажів, тобто в індивідуально-авторських характеристиках психологізму.

О. Ситник, класифікуючи типи психологізму, виділяє в сучасному літературознавстві два основних підходи щодо відтворення (моделювання) внутрішнього світу персонажа: 1) через зовнішню подієвість (вчинки, дії, поведінку) розкриваються складні механізми людської екзистенції; 2) внутрішнє життя особистості (свідомі і несвідомі процеси, рефлексії та емоції, миттєва зміна почуттів і переживань) визначає і мотивує поведінку персонажа [Див.: 263, с. 6]. Наголосимо, що Ірина Вільде, демонструючи пильний інтерес до психічного та психологічного аспектів буття молодого людини, майстерно синтезувала обидва окреслені підходи, що у свою чергу забезпечило конструювання складного і ємкого внутрішнього світу головної героїні. При цьому виділяємо кілька психопоетичальних рівнів у повісті:

по-перше, – сюжетний, реалізований письменницею через редукцію подієвої площини на користь розширення сфери індивідуального духовного буття; інтеріоризацію сюжету, який поступово трансформується у внутрішній,

психологічний; мотивні комплекси, котрі, часто зберігаючи традиційну семантику, збагачуються інтерпретаціями автора та його естетичними орієнтаціями (дитинство, серце, щастя, любов, самотність, темпоральні образи);

по-друге, – наративний, що засвідчує модерністську оповідну поетику Ірини Вільде у повісті: домінування потоку свідомості і внутрішнього мовлення головної героїні, використання монтажного і мозаїчного komponuvannya нарації, асоціативні зв'язки, проlepsиси й analepsиси, елементи онейросфери;

по-третє, – образний, репрезентований насамперед назвою «Метелики на шпильках», яка символізує активне молоде покоління, що прагне до самостійності і самовираження, обмежене патріархальними традиціями і панівними в суспільстві етичними нормами й етикетними формулами;

по-четверте, – часопросторовий, виражений через кореляцію часових і просторових параметрів із психікою персонажа («А небо таке кришталіно-синє, що на милу видно слід голубів на ньому. Тільки серце важке, як надгробна плита» [46, с. 39]); уповільнення часу чи навіть часовий стоп-кадр («Два дні, що не видно було їм ані початку, ані краю, непевні, як дві години смерті...» [46, с. 37], або «...години так тяглися, так тяглися, якби хто їм ноги попутав, коли дома було так самотньо, що чути було відгомін стукоту власного серця...» [46, с. 37]); асоціативна ретроспекція (спогади Дарці про вітальну листівку); матеріалізація часу; часова відкритість і ризоматичність;

по-п'яте, – мовно-стильовий, заґрунтований у діалогічність, рефлексійність внутрішнього мовлення, дифузію наративних потоків-голосів автора, оповідача, персонажа, психологічний код інтонації, жестів, фізіологічних процесів, зорових, слухових і дотикових вражень та ін.

Окреслена психопоетикальна система Ірини Вільде у повісті «Метелики на шпильках» засвідчує її «спрямованість на різні рівні сприйняття, на мінливість імпресії, прагнення знайти якомога оригінальніші художні засоби вираження прекрасного й дивовижного» [12, с. 12]. Відтак можемо стверджувати про трансформацію й оновлення письменницею традиції лірико-психологічної прози в українській літературі першої половини XX століття.

Отже, модерністська повість «Метелики на шпильках» Ірини Вільде характеризується поглибленим психологізмом, спрямованістю до індивідуальної сфери буття особистості – психологічної, а через неї – до досягнення трансцендентної сутності світу, аксіологічно значущого простору, а отже, й ціннісно-смыслового універсуму. Під впливом буттєвих деструкцій ХХ століття (дегуманізація, ідеологізація, тоталітаризм та інші) особистість деперсоналізується, втрачає автономність (індивідуальність), вітаїстичність, зрештою Самість. Персонажі Ірини Вільде протистоять прагматичному й ідеологічному зовнішньому тиску, абсурдному буттю й тотальній самотності. Ці думки письменниці скеровують дослідження у русло екзистенц-філософії, що значно розширить психологічний дискурс повістєвого циклу «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти».

3.2. Часопросторова структура повісті «Б'є восьма»

У 1936 році львівське видавництво «Бібліотека “Діла”» опублікувало повість «Б'є восьма» як продовження попередньої – «Метелики на шпильках». Через певний час у третій частині річника «Українська книга» з'явилася бібліографічна розвідка «Наші повісті за 1937 р.» (1938. Ч. 3) М. Рудницького, що містила невеличку рецензію про твір Ірини Вільде, в якому продовжила змальовувати екзистенцію дівчини-підлітка вже за межами її дитячого віку. Вона ретельно фіксувала власні думки, переживання, відчуття, майстерно реалізувавши їх у внутрішній структурі характеру Дарки Попович. Саме такий авторський задум-прийом кристалізував окремі твори циклу в єдину художню цілість. Їх об'єднала, як зазначено вище, і центральна тема творчості Ірини Вільде – духовна еволюція особистості і шляхи її розвитку.

Спостерігаємо певні відмінності у повістях «Метелики на шпильках» і «Б'є восьма», передусім у змалюванні хронотопу і відповідно розширенні соціальної та

національної проблематики на тлі внутрішніх переживань, сподівань та розчарувань Дарки – учениці четвертої класи Чернівецької української гімназії. Часопросторова структура її уявлень про навколишній світ ускладнюється у порівнянні з повістю «Метелики на шпильках». Так, в останній – локальний хронотоп – циклічний, оскільки включений у колообіг землеробського календаря, природнього ритму пір року, сонячного циклу: «З поля довозували останні, спізнені снопи. І скрип возів чомусь нагадував клекіт бузків перед відлетом у вирій. На ясній тканці бадьорого ще сонця привиджувалися вже білі нитки бабиного літа. Заносило вже запахом осені, і було сумно без очевидної причини» [46, с. 106]. Вирій, бабине літо, запах осені – виразні ознаки незворотних змін у природі – символізують новий життєвий етап головної героїні, котра журиться з цього приводу. Вона готується до від'їзду з рідного обжитого простору Веренчанки в незнані, а тому чужі Чернівці. Авторка десь свідомо завершує повість «Метелики на шпильках» не епізодом подорожі до міста, а поселенням на новому місці – станції у Дутків та прогулянкою до гімназії. В результаті Дарка формує уявлення про негостинні Чернівці як «страшного велетня». Таким невтішним видався їй «початок нового життя в ньому» [46, с. 106]. Лінійна спрямованість часу руйнується, розпадаючись на мозаїчні часові відрізки, у першу чергу, «тоді»-«тепер». «Тоді» – це щасливий час дитинства, батьківської опіки, впевненості та захищеності: «Наче якийсь велет схопив Дарку, застромив на вісь вітряка й наказав усім вітрам світу розмахати свої крила. І Дарка крутиться... крутиться... без пам'яті, часу й міри» [46, с. 68]. Певна релятивізація часопросторових параметрів у повісті «Метелики на шпильках» зумовлена, на нашу думку, внутрішніми переживаннями та екзистенційними прозріннями Дарки. Естетизація дійсності, екстатичні поривання, романтичні поклики, необмежені перспективи – такий масштаб відчуттів і почувань у межах категорії «тоді».

«Тепер» – суще, неоднозначне та інше за організацією, середовищем існування й спілкування. У цьому контексті відзначимо наукову студію «Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде “Метелики на шпильках”»

Ольги Харлан, оприлюднену на сторінках часопису «Слово і час» у 2008 році. Дослідниця наголошує: «Чернівці як виокремлений, відмежований простір у повістях посідає неоднозначне місце, еволюціонуючи у свідомості головної героїні. Спочатку це чужа територія... а потім це почуття несприйняття нестримно прогресує...» [298, с. 28-29]. Цікавим тут є «пірамідальний» принцип структурування чернівецького тексту в повістевому циклі:

- 1) основа «піраміди» – негативна проекція міста в повісті «Метелики на шпильках»;
- 2) середина «піраміди» – неоднозначне його сприйняття в розмаїтті зовнішньої краси та внутрішньої ворожості до чужих у повісті «Б'є восьма»;
- 3) вершина «піраміди» – гармонійне вживання головної героїні в місто, його відкритість їй у повісті «Повнолітні діти».

Така специфіка конструювання чернівецького простору у творах Ірини Вільде близька урбаністичному романові «Місто» В. Підмогильного, який можна потрактувати як «роман кар'єри», адже головний персонаж Степан Радченко саме в місті, спочатку ворожому до нього, реалізував себе у різних аспектах: особистісному, соціальному, громадському, творчому. Він впевнено піднявся кар'єрними сходами, добившись слави і визнання. Важливо, що характер Степана Радченка упродовж твору змінюється: на початку твору – це закомплексований і наївний хлопець із грандіозними, проте шляхетними просвітницькими планами про повернення в село. Але через певний час, упевнений та рішучий, чоловік меркантильно відмовляється від минулих намірів і вирішує будувати свою творчу кар'єру. З одного боку, він, пристосувавшись до міста, еволюціонував як особистість (зашорений селяк – популярний письменник), з іншого боку – деградував, ставши самозакоханим, заздрисним, егоїстичним, особливо у стосунках із протилежною статтю (Надійка – Зоська – Рита).

В Ірини Вільде спостерігаємо лише висхідну траєкторію формування характеру головної героїні у багатогранній площині міста як простору. Цим вона

перегукується із соціально-психологічною повістю з автобіографічним елементом «Без коріння. Життєпис сучасниці» (1936) Наталени Королевої, де художньо відтворено реальний період навчання письменниці в Київському пансіонаті для шляхетних дівчат. Звичайно, головна героїня Ноель відчуває різні екзистенційні стани – самотність, відчуженість, тривогу, ностальгію, оскільки Київ для неї – чужий і непривітний. Але Наталені Королевій було важливо вписати себе в українське середовище, засвідчивши свідомий вибір національних пріоритетів та віднайдення шляхів утвердження власної ідентичності – відкритої, з толерантним ставленням до інших культурних, духовних, естетичних цінностей. Незважаючи на це, дихотомія «свій-чужий» акцентована саме в контексті міського топосу, де перетнулися українське й російське, католицьке і православне, самоідентифікація та асиміляція, непокірність і смиренність. Авторка переконливо вписала історію іспансько-польського роду в національний простір України, центром якої був Київ як психореальність.

Образ Чернівців у повісті «Б'є восьма» Ірини Вільде, як і Києва в повісті «Без коріння. Життєпис сучасниці» Наталени Королевої, майстерно реалізований письменницею у двох аспектах (за Ольгою Харлан):

- географічному – природний ландшафт, коли Дарка сприймає місто як «безмеж простору, що її ніколи не відчуєш на долах, це безпосередня близькість людини з небом» [46, с. 147] і водночас, на противагу гіперболізації, авторка використала літоту: «...з цього горбка Чернівці виглядають, мов якийсь праліс, де для забави пустотливі карлики понаносили кольорових домиків-скриньок» [46, с. 147], що увиразнила естетичне сприйняття художнього образу старовинного міста. Казкові елементи наповнюють урбаністичний малюнок химерними зображеннями, ліризуючи нарацію;

- семіотичному, синтезувавши різні символи (праліс, «бузько з широко розпростертими крилами», «ослона ночі»), образи («синява неба», «причепурений вечір», «промите небо»), деталі («зелень», «мозаїка» Панської вулиці), коди (серце, сміх, тиша, кольори, ритм, багатоголосся), «генеруючи культурні пласти»

[298, с. 30], що дозволило Дарці захоплено вигукнути: «Божечку, які гарні Чернівці!» [46, с. 147].

У семіотичному дискурсі міста Ольга Харлан виділяє «ексцентричне й концентричне розташування Чернівців» [298, с. 32]. За літературознавцем, стверджуємо, що ексцентричний простір Чернівців – його розташування на маргінесі Румунії, котра окупувала Буковину в жовтні 1918 року і в результаті агресивної політики румунської влади втрачала зв'язок з українськими ідеологічними і культурними колами, натомість визначало «тяжіння Чернівців до відкритості й культурних контактів» [298, с. 32] у тогочасному світі. Концентричний простір, у свою чергу, характеризує Чернівці як геокультурний центр повісті «Б'є восьма», де сконцентровані її визначальні події, злами, трансформації у бутті головних персонажів, «як місто, що виступає посередником між земним життям і долею, даною небесами, Богом (спрямованість до неба, вгору неодноразово наголошується авторкою)» [298, с. 32]. Відтак концентричність «детермінує своєрідну замкнутість, “вилущеність” із загалу, який здебільшого ідентифікується як ворожий» [298, с. 32]. Так, сюжетний рух у повісті «Б'є восьма» зосереджений у стінах «намріяної, виобіцяної» Даркою Чернівецької української гімназії, котра спочатку видалася дівчині «якимсь монастирем з загратованими вікнами, звідки нема ані виходу на світ, ані надії на промінчик сонця» [46, с. 131]. Вона відчувала себе чужою серед учениць четвертої класи, можливо, через маргінальні чинники: неналежне знання німецької і румунської мов, сільське проживання, нерозуміння прихованих механізмів поведінки окремих персонажів чи розходження моральних ідеалів та ін. Внутрішня напруженість не дозволяла Дарці швидко пристосуватися до шкільного життя – ввійти в ряди пануючої чи підпорядкованої груп, тому певний час вона знаходиться на їх межі. Це зумовлює психологічний дискомфорт, хоча Дарка поступово визначила лідерок у класі (Стефа Сидір, Наталка Оріховська, Наталія Романовська), з котрими починає себе ідентифікувати, хай насправді і застається поза їхнім товариством. Така особистісна роздвоєність породжує у неї відчуття самотності та відчуження від шкільного колективу: «...Дарка якби

розкололася надвоє: одна половина залишилась їй, друга помандрувала між люди. Обидві ненавиділи себе і безупинно воювали одна з одною» [46, с. 151]. Болючий процес біфуркації спричинив усвідомлення безглуздості такого протистояння, оскільки став невичерпним джерелом негативної енергії, внутрішньої напруги, зумовивши «відхилену поведінку» особистості: категорична відмова помінятися мундирами з Міці Коляскою в класі, мовна okazія в будинку «тети» Іванчукової, зверхність до Івонка Рахміструка, що хотів провести Дарку додому та ін. Суперечливий характер Дарки у цей час подібний до мозаїки з антиномій, фрустрацій, можливостей: протилежності важко було «погодити, коли одна вибачила Лідці та Орісьці їх прогріхи, друга – самотня і горда, як вершок із снігом серед літа, - давно вимазала їх із списку своїх приятельок. Одна – покійна і закохана – задовольнялась самою тінню від Данкової постаті, друга – горда і непримирна – ненавиділа його за зарозумілість і замкнутість у собі. Одна – дитина ще, друга – вже жінка з пробитим серцем. Обидві вони вплітались у дні, що ділились завжди надвоє: на школу й квартиру» [46, с. 151].

Лейтмотив дисгармонії увиразнює підліткове, а тому максималістське мислення головної героїні, яка відчуває ностальгію за недавнім минулим і розчарована сьогоденням. Вона розуміє необхідність змін у своєму теперішньому житті, бо внутрішні дилеми, гострі й неоднозначні, можуть стати для неї руйнівними. Стартовою позицією своєї життєвої моделі Дарка обирає гордість. Авторка свідомо гіперболізує почуття особистої гідності і самоповаги («...має вона на мільйон гордості...» [46, с. 152]), в результаті чого дівчина формує внутрішній стійкий духовний стрижень – Самість, що долає психологічний розлад та соціальну дисгармонію. І хоча «Дарчина гордість стоїть на високих скелях, куди треба дряпатись без компасу і карти» [46, с. 152], її починають виділяти з когорти інших школярок, та й самі вони приймаючи її у свій обмежений гурт. Дарка стає активним суб'єктом навчального, громадського, культурного буття дівочої гімназії (добре навчається, взяли в хор із випробувальним терміном, потоваришувала зі Стефою Сидір, поступово усвідомлює свою національну приналежність). У такий спосіб головна героїня долає розрив між віковою

зрілістю і громадянською, еволюціонуючи від підліткових любовних ілюзій до справжнього дорослішання: «Чернівці вже навчили її не кричати, коли болить» [46, с. 152].

Ірина Вільде ще в повісті «Метелики на шпильках» пунктирно окреслила національний світогляд Дарки, що увиразнився негативним ставленням до румунської влади, яка заборонила постановку української п'єси у Веренчанці зусиллями гуртка молодих аматорів, котрі хотіли «бодай пригадати людям, що вони ще українці...» [46, с. 93]. До цього часу Дарка ніколи не задумувалася над національними питаннями: «Чому? А чому не хочуть, щоб в церкві по-українськи правилося? А чому кажуть вже навіть і історію всесвітню здавати по-румунськи? Бо їм так хочеться!» [46, с. 92]. Але й тоді, живучи поза реальними історичними, політичними, соціальними, ідеологічними подіями і колізіями, її тонка натура зрозуміла національну небезпеку як щось «страшенно сумне» для українців.

Натомість у повісті «Б'є восьма» національні свідомість і самосвідомість Дарки формуються у досить жорстких цензурних умовах тотального панування румунів й обмеження прав українців, бо українська гімназія – це «символ централізаційної германізаторської політики Австрії» [46, с. 219], а тепер Румунії. Чужа воля провокує бунт, який наростає і поглиблюється під тиском учителя румунської Мігалаке, що шантажує і мстить класові за національну позицію. Спостерігаємо глибинну перебудову психології головної героїні, що під благодатним впливом Стефи і Наталки Дарка українізується, осмислюючи гімназійні події в національному ключі: поступова втрата прав українцями в гімназії, свідoctва тільки румунською мовою, історія вивчається по-румунськи. З часом вона готова приєднатися до таємного «самоосвітнього гуртка» гімназистів і вивчати українську історію, читати українські книги з Галичини, обговорювати гімназійні проблеми національного самоозначення. Це замкнуте оточення визнало її повноправною членкинею, а вона, долаючи різні суперечності, стає «справжньою українкою», наповнивши новим екзистенційним змістом власне буття, відчуючи належність до узагальнено-символічно-національної «одної легендарної постаті, яку румуни намагаються вигнати з Буковини (з України?),

але не можуть її знищити, бо вона по цілому краю має тисячі-тисячі голів, і рук, і сердець» [46, с. 234]. Через синекдоху авторка поетизує українську націю, проектуючи її державницьке майбутнє.

У дисертації «Топос міста у прозі Ірини Вільде» (2019) Наталія Бабюк констатує «ситуацію співіснування (“зрошення”) індивідуальної біографії з міською» [11, с. 10]. Вона трактує місто як «полікультурний універсум», що характеризується функціональністю у часопросторових вимірах:

1) топографічному (вулиці, архітектура, приміські поселення): «Звідси, мов із літака, видно ціле Манастирисько, з його рясними, густими садами, кукурудзою в обдертій від вітру і граду одежині, хатками з низькими віконцями, як перелазі. ... Писані, як буковинські “скорци”, верхи Метрополії... вежу ратуші на довгій шиї... “Шілер-парк”, і все – зелень... зелень, аж мерехтить в повітрі від неї» [46, с. 147];

2) антропокультурному (характеристика міських жителів через одяг та мову, семіотичні знаки урбаністичного простору, асоціативне сприйняття міста за допомогою органів чуття – зору, слуху, нюху, дотику): «Татко на тлі чужого середовища і відмінних обставин був зовсім інший від того татуса у Веренчанці. Якийсь несміливий... Дарка помітила, що... якимось занадто виразно світив голим хребтом татків хутрянний комір. І капелюха з такими широкими крисами не носить тут ніхто... Якби від цього стало легше таткові, якби це мало яке значення для нього, то вона готова була б узяти його під руку, піти з ним на саму Панську увечері, коли найбільше елегантних пань і панів проходжується там...» [46, с. 197]; «Чернівці зробили з Ориськи справжню даму» [46, с. 259];

3) наративному (Дарка у ролі наратора обґрунтовує складний адаптивний процес, у ході якого її «веренчанський» світ «децентрується» (Ольга Харлан), поступаючись чернівецькому впливові): на початку твору, дивлячись через вікно гімназії на осінні каштани, дівчина роздумує: «Навіть каштани старіють передчасно у цьому місті. Їх теж перевели сюди проти волі з їх батьківщини і кажуть їм тут жити, цвісти, родити і старітись передчасно» [46, с. 135]. У фінальних епізодах повісті вона констатує: «...ціле її життя в цьому

місті – це одно пасмо неприємностей і страждань. Еге ж, ніби стояла вона на самому краю дошки над водою, і раптом хтось... вибив їй з-під ніг це єдине опертя» [46, с. 310-311].

Особистісні зіткнення головної героїні з дорослим самотійним буттям у місті були непростими для розуміння. Власні стереотипи, людські моральні риси, конкретні ситуації спілкування з однолітками і товаришками в гімназії трансформуються під впливом поступового національного самоозначення. У цьому контексті значущими є часопросторові зв'язки між відносно самотійними моментами чотиримісячного життя дівчини в Чернівцях (від вересня до Різдва). Відтак топографія і хронологія у повісті «Б'є восьма» попри свої предметно-природні значення набувають ціннісних характеристик поза межами об'єктивної системи фізичних координат. Це, своєю чергою, зумовлює складнішу організацію хронотопу зокрема й жанрову цілісність твору загалом. Така диференціація часопросторових комплексів вимагає різномірних зв'язків між окремими елементами художнього світу, що відображають світ реальний.

У Літературознавчому словнику-довіднику (укладачі Р. Гром'як та Ю. Ковалів) хронотоп – «взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ» [192, с. 310-311], залежних від його жанрової структури і водночас визначальних щодо стильової своєрідності. Введений у літературознавство М. Бахтіним у статті «Форми часу і хронотопу в романі» (1975), до сьогодні трактується як «формально-змістова категорія», за допомогою якої можна відчитати приховані сенси у художньому творі. За вченим, «Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» (переклад тут і далі – Н. К.) [21, с. 246], де час «згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії» [21, с. 247]

У повісті «Б'є восьма» сама назва актуалізує часовий момент тривоги перед постійною загрозою та нагадування про страшну небезпеку. Так, Олег Баган у вступній статті «Коли серце, як на долоні (Кілька штрихів до ранньої творчості

Ірини Вільде)» до дрогобицького видання повістевого циклу «Метелики на шпильках» 2007 року відзначає, що у назві «Б'є восьма» звучить «заклик – *пробудитися і встигнути* до національної дії» [12, с. 8]. У «Коментарі» там же літературознавець наголошує: «Проте повість “Б'є восьма”, очевидно, як найдинамічніша і найгостріша за проблематикою, аж двічі перевидавалася у “ранньорадянський” час у Галичині – у 1941 і 1945 роках, до того ж у підзаголовку зазначалося: “З циклу “Метелики на шпильках”» [46, с. 474]. Цей факт підтверджує наше переконання, що саме другий твір повістевого циклу важливий у ньому драматичною колізією головної героїні, яка проходить складний шлях національного самовизначення. Пильно спостерігаємо, як Дарка мобілізує усі внутрішні резерви для самостійного глибинного самоусвідомлення як українки. Авторка повномасштабно окреслила психоемоційні ситуації її екзистенційного роздоріжжя, емоційної кризи, особистісного зламу включно з ініціальними епізодами та вітальним катарсисом.

Ініціація Дарки тривала в часі, бо потребувала чимало мотивацій та осмислень. Тут задіяний емоційно-ціннісний часопросторовий контекст, розкритий письменницею через:

- внутрішньо кризові періоди в житті персонажа (гострий конфлікт із вчителем румунської, що лише наростав і поглиблювався, «вислід конференції» із застереженням підсумкової оцінки пана Мігалаке, а в кінцевому підсумку – дві двійки в першому свідоцтві, але ці болючі «нові стріли з гостро нап'ятого лука» [46, с. 239], за висловом головної героїні, лише пришвидшували процес її національної ідентифікації та вольового вдосконалення);

- мотиви доленосної зустрічі (Стефа Сидір та Орест Циганюк, котрі через низку випробувань ввели Дарку до національно-патріотичного гуртка свідомої української молоді в Чернівцях);

- життєвої дороги, що завжди повертала в рідний дім у Веренчанці як просторовий центр захисту, спокою та впевненості;

- духовного посестринства («виринуло між мамою і Даркою щось таке, що замало сказати спаяло їх між собою – воно відкрило їм жили і змішало разом їхню

кров. Є такі хвилини в житті людини, коли серце з серцем зливається так, мов крапля води з своїми посестрами. І в таку хвилину мама з Даркою присягнули собі одна одну ніколи в житті не обманювати» [46, с. 284]);

- межового порогу, чітко накресленого очікуваним дирекцією гімназії приїздом румунського міністра освіти. На святкових урочистостях з такої нагоди українській школі – єдиній «з усіх національних меншин», «дозволено ... відспівати свої народні пісні» [46, с. 198]. Але українські гімназисти готували власне «вітання» міністрові, за що організатори, викриті зрадником, були покарані. Дарка, принижена незаслуженою «двійкою» з румунської, стала членкинею національно-патріотичного гуртка. На вимогу директора гімназії назвати прізвище ініціатора «провокації» дівчина впевнено сказала:

«– Я не можу його назвати...

Тільки це сказала і зразу, якби визволена, відчула, що кинула останню ставку – свої останні сумніви і вагання. Тепер вже, напевно, нічого не зрадить. Щось, наче автоматичний замок, заскочило там, усередині, викинуло всі її думки й волю по той бік директорові кімнати. В одній хвилі зрозуміла, що має перед собою ворога» [46, с. 198].

В основі сюжету повісті «Б'є восьма», як зазначено вище, є мотив ініціації, реалізований на життєвому шляху юної особистості до досконалості. Його увиразнює прийом інтриги, заґрунтований у конкретний час історично-національних зрушень початку ХХ століття на Буковині, і складається з низки пов'язаних між собою сюжетних епізодів в Українській гімназії, поєднаних психологічно ускладненим образом чотирнадцятирічної гімназистки. Цікаво, що окремі епізоди повісті «Метелики на шпильках» набувають певної значущості під час читання другої повісті циклу. Так, переживання Дарки навколо вагітності мами, переконання у своїй гріховності через першу дівочу кров і наступна втеча з дому – це невід'ємні елементи пошуку і формування себе, як особистості, на що вказує її сильний характер, попри тонку душевну організацію. Навіть інтимні почуття до Данка Данилюка всебічно розкривають образ закоханої Дарки, а отже, дуже вразливої, безборонної: вона соромиться демонструвати свої почуття,

переживає через свою зовнішність, особливо через привабливі веснянки, через відсутність музикального слуху. З іншого боку, дівчина вміє приборкати розвировані почуття, наприклад, до Костика, котрий насміхався і глузував. Переборовши себе, вона таки запрошує його до себе на «уродини» і навіть подає руку, хоч раніше вона б ніколи не пробачила образи.

У повісті «Б'є восьма» Дарка – інша, бо розширила свій власний світ від Веренчанки до Чернівців, від дитячих до підліткових уболювань, від особистісних до національних проблем. Її характер еволюціонував, хоч спочатку був змушений пристосовуватися до нових умов існування. Зазнавши невдачі у коханні (Данко – самозакоханий кар'єрист, космополіт за переконаннями) і навчанні (гордість не дозволила Дарці перепросити вчителя Мігалаке, бо не відчувала провини), вона набула екзистенційного досвіду, щоб повноцінно функціонувати в національно чужому соціумі. Саме він дозволив Дарці перейти на якісно новий рівень буття й самоусвідомлення: «До цього з'являється ще звідкись у Дарки така далека її вдачі замкнутість у собі. Воліє сама в собі спалюватись від сумнівів і страху, ніж кому-небудь виявити їх» [46, с. 302].

У цьому контексті утвердження та оборона національної належності для головної героїні стають фундаментальним сенсом життя. Вона впевнено обстоює власну громадянську та етичну позиції, виявляючи їх і у відвертому, й у прихованому невдоволенні несправедливою гімназійною політикою. Авторка інтригує читача несподіваними сюжетними поворотами-випробуваннями (моральні тортури вчителя Мігалаке перед класом, тривалі роздуми про українство і вибір у шкільному протистоянні, кінцеве рішення не записуватися до нової гімназії) та інтенсивними переживаннями-пізнаннями (осмислення «тягаря провини Ориськи супроти учениць-українок» [46, с. 185], Дарчин страх перед «двійкою» з румунської, «таємне вичікування» бунту українських гімназистів на румунському «святі злуки», сні як пошук відповідей на важливі екзистенційні питання). Відтак можемо стверджувати, що Дарка Попович – акцентуйована особистість із не завжди передбачуваною реакцією на ситуації, коли

протиставляла себе офіційним обмеженням та пануючим умовностям румунської освітньої системи. Тут ідеться про нонконформізм як стратегію поведінки.

Ірина Вільде намагалася реалістично відтворити історичний час і простір, де відбуваються події повісті «Б'є восьма». Але її жанрове означення як соціально-психологічної з автобіографічним елементом засвідчує домінування внутрішньої дії, а отже, перцептуального часу, індивідуально сприйнятого персонажем. Важливо, що у ньому чергуються динамічні та статичні елементи. Так, психологізований пейзаж виконує прогностичну функцію, налаштовуючи читача на позитивні зміни в житті Дарки, увиразнюючи її емоційний стан: «Бувають такі дні при кінці жовтня, що здається, ніби дні ці поскидали з себе осінні плащі і проходжуються тільки в літніх, з розстібнутим коміром сорочках. Тоді вдруге випускає парості трава і людське серце живіше оббігають хвилі неспокою» [46, с. 192]. Художні деталі на означення руху динамізують перцептуальний час головної героїні, як-от персоніфікований образ лагідного сонця в окреслений період Дарка сприймає через «дрібненький біг його мікроскопічних ніжок» [46, с. 192] по її обличчі, а зимовий вечір у її уяві «ступає м'яко, як кіт по болоті» [46, с. 225]. Водночас драматичні колізії у житті Дарки супроводжують філософські картини-роздуми («Життя оре своїм невблаганним плугом чорні, сірі дні, й нема іншої ради, як іти за цим плугом та ще й приспівувати» [46, с. 277]).

Статичність у структурі перцептуального часу, як правило, засвідчує апогей почуттів чи переживань героїні, максимальне напруження усіх її фізичних і моральних сил. Наприклад, нерозділене кохання і розрив із Данком вона переживає в собі, без крику і плачу, бо розуміє незворотність того, що сталося: «Боїться сама цієї закам'янілої тиші свого серця. Тільки на плечах і в грудях осідає щось важке так, що вона примушена часто зупинятись, щоб відпочити й набрати віддиху» [46, с. 277]. На межі життя і смерті, коли всередині все завмерло, коли «кров втекла їй з обличчя, і ... вітер свище по порожніх жилах» [46, с. 303], перебувала дівчина, отримавши перше свідоцтво з двома незаслуженими «двійками» (румунська мова й історія) через упереджене ставлення вчителів. Розум, тіло та емоції відмовилися реагувати на таку очевидну

несправедливість. Вона не підвелася навіть тоді, щоб подякувати Богові за науку. Цілковитий спокій був наслідком внутрішнього опору. Мовчазну незгоду з результатами свого навчання трактуємо як намір у найбільш прийнятний для школярки спосіб здолати репресивний вплив ненависної освітньої системи в тоталітарній державі.

Характер Дарки загартовується і відповідно за час навчання еволюціонує. А це визначає широту художнього простору повісті. Від локального обширу кімнати на «станції» до просторих класних кімнат Української гімназії спостерігаємо за біографічним часом Дарки, що постійно перериває об'єктивний часовий хід. У кінці повісті останній пришвидшується, зумовлений майстерною реалізацією письменницею кінематографічних прийомів. Вона свідомо пропустила конкретний період часу – різдвяні вакації у Веренчанці, таким чином пришвидшивши розвиток наступних подій до вручення першого свідоцтва. Але сталася несподіванка: керівництво гімназії перенесло роздачу свідоцтв на тиждень швидше. Час для Дарки зупинився: «Вістка ця застрягла, мов кістка в горлі. Не можна було її ні проковтнути, ні вийняти» [46, с. 301]. Прийом ретардації увиразнює максимальне емоційне напруження дівчини – неспокійне очікування невідворотної біди. Авторка відтягує неприємний момент повільною розповіддю про вручення свідоцтв ученицям за алфавітом і водночас акцентує увагу читача на винятковій ситуації в житті головної героїні та її психологічній реакції. Переконаємося в тому, що вона живе у двох вимірах: реальному та внутрішньому. Їх синтез і визначає жанрову своєрідність повісті «Б'є восьма».

Художній час – «багатовимірна категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний та розповідний його види» [190, с. 564]. Йому властиві часові розбіжності, сюжетна концентрація, тривалі паузи, «зворотні епізоди», «просторова осяжність», психологічно-експресивна напруга та ін. Вони деформують повістевий хронотоп, potwierджуючи відносність, нестійкість та несуттєвість навколишньої реальності перед «історією душі» головної героїні. Відтак значущими у структурі хронотопу є «засоби ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення)» [190, с. 564], кут зору та взаємозв'язок між автором і персонажем.

Ці модерністські прийоми визначають фрагментарне світовідчуття письменниці, її суб'єктивно-психологічне світобачення, максимально загострені переживання авторського «я» як відповідну реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, зумовлені історичними, національними, соціальними, духовними катаклізмами початку ХХ століття. Звуження життєвих меж Дарки Попович через виключення її з гімназії зумовило розмикання її морально-духовного простору. Мікрокосмос заступає макрокосмос, а внутрішні просторова і часова перспективи спрямовані на розкриття психологічного стану «я» особистості. Ірина Вільде майстерно переорієнтувала сюжет з макроподій на мікроподії, оскільки «часовий рух» емоцій, переживань, відчуттів персонажа визначає просторові площини та плани зображення у творі.

Соціально-психологічна повість з автобіографічним елементом «Б'є восьма» характеризується модерністським трактуванням особистого й національного, біографічного й суспільного в один із драматичних історичних періодів Буковини. Її прикметною рисою є відкритий фінал як тріумф свободи особистості, що відстояла перед ворожим середовищем свою Самість, мораль, переконання. Локальний простір гімназії висвітлює її інший, символічний образ: Українська гімназія для дівчат під тиском румунської влади уособлює міру морального і національного в українцях. У її стінах розгортається головний конфлікт повісті, а реальний час безперервно трансформується, то активуючись, то згасаючи, охоплюючи минулі події і майбутні перспективи. При чому минуле у рідній Веренчанці зображене щасливим і радісним, а майбутнє у Чернівцях – похмурим і невідомим. Хоча фінальний епізод зустрічі Дарки зі Стефою біля гімназії, яку вони минають в напрямку до весняного парку, вселяє надію на життєствердне майбутнє обох дівчат, що попри усі їхні проблеми, хочуть співати. Читач зіставляє їхню оптимістичну віру в краще з ціною, заплаченою за нього. Таким чином, динаміка повістєвого хронотопу визначає персонажний досвід розв'язання складних життєвих проблем, насамперед досвід екзистенційного характеру – утвердження національної ідентичності в чужому середовищі та відчуття впевненості у власних силах.

3.3. Проблема національної ідентичності у повісті «Повнолітні діти»

Повість «Повнолітні діти» – третя з циклу «Метелики на шпильках» – побачила світ 1939 року у львівській «Бібліотеці “Діла”» (Ч. 38) із присвятою батькові Дмитрові Макогону. Ірина Вільде наголошувала на його визначальному впливі на формування її як особистості і митця. Дмитро Макогон – на початку ХХ століття відомий в Буковині та Галичині письменник, автор поетичної збірки «Мужицькі ідилії» та січових пісень «Гей, у “Січ”! Гей, у “Січ”!...», «Як “Січ” наша повстала...», «Гей, молодь вкраїнська...», а також кількох збірок малої прози «Шкільні образки», «Учительські гаразди», «По наших селах» та ін. Він був редактором низки українських часописів («Каменярі», «Іскра», «Щипавка»), активним членом «Просвіти», переслідуваним за опір румунізації та полонізації українських земель. Вихована в українському інтелектуальному середовищі, Ірина Вільде змалечку відчувала себе українкою, сприймала Буковину й Галичину як невід’ємні частини географічного і духовного простору України.

Донька Дмитра Макогона успадкувала бунтарський характер свого батька, який змалювала в образі «сильної дівчини» Одарки Попович. Це дає змогу трактувати повість «Повнолітні діти», як і попередні повісті циклу, соціально-психологічною з автобіографічним елементом. Крім власних переживань і відчуттів, Ірина Вільде окреслила важливі для неї у той час національні, соціальні, духовні проблеми (бунт проти приниження людської гідності, опір насильницькій денационалізації, боротьба проти національного поневолення).

У повісті «Повнолітні діти» авторка продовжила розповідь про самовдосконалення головної героїні – розумної, самостійної, гордої. Роман Горак стверджує, що вона «показує ту саму молодь у розвитку – ... в університеті, але головну увагу звертає радше на особисті справи героїв, до яких належить перш за все любов, що в тому віці грає велику роль в житті молодих людей і визначає їх акцію й поведінку. Проте авторка поширює коло їх зацікавлень і включає в процес і суспільно-національні справи, яким старша молодь присвячує певну увагу. Справа визволення рідного народу від чужої окупації була тоді важливим

чинником у формуванні психіки молоді і її світогляду» [84, с. 136]. Цими словами особистий секретар письменниці заперечує стереотипні думки радянських критиків про її невміння чи небажання показати в образі Дарки формування національного світогляду західноукраїнської молоді у перші десятиліття XX століття.

Дарка Попович повертається з Бухареста в Чернівці після восьми років відсутності, щойно уряд скасував заборону колишнім учням «бувшої української гімназії студіювати на чернівецькому університеті» [46, с. 327]. І в той же день потрапляє на «перші студентські сходини. Перші від дев'яťох місяців» [46, с. 331]. Дівчина у вирі ідеологічних дискусій, екстатичних виступів, політичних провокацій переживає почуття органічної єдності зі всіма свідомими студентами в залі Народного дому. Вона бачить «трохи пролинялий, та ще імпозантний, великий жовто-блакитний прапор» [46, с. 334], захоплюється відвагою і поступом вперед «своїх братів», яких не бачила довгий час, називаючи українське студентство «будівничими нового ладу», «носіями сміливих ідей», «пробоевиками в хащах консерватизму», «безумними» й «одчайдушними» [46, с. 335]. Дарка у своєму захваті пішла далі: характеризувала його кращим за лицарство. Але, послухавши виступи голови корпорації Аркадія Козачка про необхідність використати поступки румунської влади на свою користь, окресливши плани реальної праці (національно-патріотичне просвітництво школярів, налагодження тісних контактів з обережним, часто денаціоналізованим міщанством, посвята юнаків-корпорантів у козаки); «товариша» Микити Зазулі («експозитура Москви»), що блазнював перед присутніми; «старшого студента» Гиня Іванчука, котрого порівнює з Дон Кіхотом, не сприймаючи «поважно», дівчина водночас розуміла, які члени студентської корпорації «Січ» роз'єднані, неоднорідні, недалекоглядні, відтак швидше підсвідомо відчувала загострене почуття небезпеки. Відсутність організаційної дисципліни, гуртової соборності, недосконалість форм самозахисту нівелювали високий патріотичний пафос зібрання, заставляли сумніватися в ідейно-моральному потенціалі тогочасної молоді. Таким чином, Дарка хоч і пережила несамовите «схвилювання», бо

завжди була готова до самопожертви, проте у неї склалося враження, що вона не знає, за що «серце своє жертвувати» – «за їх... за її... за чийсь там правду» [46, с. 347].

Так поступово авторка підводить читача до осмислення проблеми національної ідентичності – надзвичайно важливої для головної героїні у її 22 роки. Вона повернулася в Чернівці з метою утверджувати українське у ворожому середовищі тотального румунського панування. Але спочатку Ірина Вільде наголосила на формуванні життєтворчої самототожності Дарки Попович, котра не вміла «розмінюватися на дрібні»: «... не раз не можу погамуватися від радості, що... просто, що живу. ...життя – це страшенно цікавий процес» [46, с. 347]. У цьому контексті наголошуємо, що її особистісно-буттєва та національна ідентичності співпадають, оскільки були зумовлені тими ж чинниками:

1) батьківським прикладом боротьби проти ворогів української нації: ще в повісті «Б'є восьма» у розділі XVI тато розповів доньці, чому він не закінчив гімназію: у 1901 році студенти в мужицькому одязі ходили селами агітувати виборців за українського кандидата («Ми тоді мусіли зводити бої за саме слово “український”» [46, с. 270]). Жандарм помітив “панські” руки перебраного «мужика». За це його і сімох товаришів було виключено з восьмого класу гімназії. З відвертої батькової сповіді Дарка зрозуміла: «діти повинні наслідувати великі вчинки своїх батьків» [46, с. 270] і робити «щось таке, що всім українцям принесло б честь» [46, с. 270]. Цікаво, що у такому ж розділі XVI повісті «Повнолітні діти» письменниця повертається до питання батькового служіння українському народові. Одного передріздвяного ранку у Веренчанці Дарка почула, що на батька написано донос, де народного вчителя звинувачено в «іронічній міні» під час виконання державного гімну Румунії. А насправді так чинено тиск, щоб відмовився навчати української мови (три години в тиждень) учнів сільської школи;

2) безмежною любов'ю до малої Батьківщини – Буковини, сконцентрованої у Веренчанці і Чернівцях: наприклад, про пошанування традицій і культури українського народу Дарка висловилася в розмові з Ориською

Підгірською про вишиті нею шість лляних рушників, що будуть увиразнювати національний характер її майбутнього дому, на що колишня подруга легковажно заперечила естетичну вартість таких «мистецьких речей». Авторка свідомо зіставляє погляди національно свідомої Дарки та Ориськи, «не обтяженої духово так званою “регіональною батьківщиною”» [46, с. 446]. Найсумніше звучить висновок Дарки про узагальнений тип українця-космополіта, котрий завжди «свій» і в Парижі, і в Бухаресті, при чому краща його риса – «він однаково відпорний на національні, як і денаціональні впливи... “не-українка” не стала б ніколи румункою (тоді, коли ця небезпека безнастанно загрожує високопроцентним українцям!)» [46, с. 446]. Дарка вдячна Веренчанці насамперед за сформовану тут здатність «бути собою» – справжньою, щирою, розуміючою, тактовною (у стосунках із матір'ю і батьком, зі Стефком Підгірським, із Зоєю Тимішевою, Наталкою Оріховською і навіть Коко Мірошем та Богданом Данилюком);

3) утисками українців румунською владою: заборона всього українського, на чому наголошувала донька комісара поліції – учениця Дарки Ельвіра Даскану: «...у нас у школі багато українок, що записані як румунки... Інакше були б до школи не прийняли, а потім – ніколи не можна дістати знижку оплати ані... загалом нічого... Є такі, що бояться признатись, що вони українки дома» [46, с. 389]. Румунська влада організувала розгалужену систему агентів-інформаторів, що доносили на українську інтелігенцію (як-от ситуація з батьком Дарки). З іншого боку, за українцями постійно наглядала «сігуранца», діяли військові суди і «законом освячене насильство» [46, с. 346].

За складних національних обставин на Буковині початку ХХ століття, передусім слабкої та неконсолідованої національної еліти письменниця зобразила засадничий процес формування її молодого покоління. Він реалізовувався, на думку авторки, двома шляхами: самоосвітою (феміністка Оля Кентнер, утопіст Гиньо Іванчук), академічним навчанням (Дарка Попович, Зоя Тимішева). Численні політичні діячі, галасливі активісти, на жаль, не становили української еліти, бо стихійні і неформальні процеси не можуть заступити державотворчих. І в такому

випадку локальне інтелектуальне ядро не забезпечувало згуртованості суспільства за критеріями етичності й патріотизму, а врешті, не виконувало притаманних національній еліті функцій та ролей. Як приклад, громадська діяльність Аркадія Козачка в «Січі», позбавлена конкретної мети і розкритикована Наталкою Оріховською за невміння використати щасливу нагоду для відновлення самостійності буковинських земель: «Призбирана довгим безділлям, вибухова енергія сама аж перлася, щоб ужити її до чогось поважного, а він що? Розпряжив її забавою з пиятикою і рефератами, від яких ні впріти, ні змерзнути не можна було. Партач! Провідник мусить бути передовсім добрим психологом» [46, с. 386]. Таким чином, Ірина Вільде переконувала, що становлення власної еліти повинно здійснюватися, по-перше, поза конформізмом з існуючою тоталітарною системою, по-друге, через якісний добір вибраних (націєцентрична ідеологія, високий статус довіри українців до лідера, авторитет його політичної програми, інтелектуальний і моральний престиж, досягнення у професійній чи творчій діяльності та ін.). У цьому аспекті ідеалізованою героїнею є, безперечно, Наталка Оріховська – одна з персонажів повісті «Б'є восьма», перша відмінниця в четвертому класі. Спочатку Дарині вона не сподобалася, бо була некрасива, замкнута в собі, маломовна. Її портретна характеристика має чимало негативних ознак: «...не мала нічого такого в цілій своїй постаті, на що можна було б з приємністю подивитися або чого хотілось би з приємністю рукою доторкнутися. Виглядала, хоч яке це неправдоподібне, – як засушена риба... А очі – то вже зовсім, як у риби, що конає» [46, с. 127]. Проте така поспішна рецепція виявилася помилковою. Читач поступово відкриває багатий внутрішній світ Наталки Оріховської і, що найважливіше, – її національні переконання і чітку громадянську позицію. Ірина Вільде вивищувала дівчину «понад “юрбу”» [46, с. 221], що робило її майже недосяжною для інших учениць. Згодом саме Наталка, відважна, вперта, справедлива, сміливо повела Дарку в «нову правду» про Україну, буковинських українців, тривалу боротьбу проти румунських поневолювачів.

У повісті «Повнолітні діти» Наталка Оріховська, повільно згасаючи від смертельних сухот, спішить довести свою справу, «гарячкує», а тому вимагає від Дарки прямих відповідей на дуже конкретні запитання: «Я питаю тебе, чи ти віриш, що всі ті наші пориви... навіть наші визвольні змагання, навіть той наш дитячий бунт, тоді в гімназії і тепер оце наше шамотання – зв'язаної шнурками людини, – чи ти віриш, але скажи мені правду, – чи ти віриш, що це все – в сумі має якийсь глибший змісл? Що це все якась правда, ідея, яка як не тепер, то за десять-двадцять... сто років... переможе? Чи ти віриш в це?» [46, с. 386]. Дуже хаотично сформульоване одне питання – найважливіше для помираючої Наталки: чи варта національна ідея жертвності людського життя? Воно викликало в Дарчиній душі глибокі і серйозні роздуми про основоположні ідейні переконання, добровільну самопожертву заради них. Активне використання запитальних речень відображає наполегливу та емоційну роботу рацію, сприяючи усвідомленню сакральних державницьких понять, через які героїня ототожнювала себе з українцями: «...чи добровільно, свідомо захотіла б перестати існувати? Чи? Ні. Чому? Брак відваги? Невідкличне прив'язання до так званого життя? Надмірне себелюбство? Страх перед карою за непошанування волі Творця світу? ...героїчна смерть не для неї призначена. Їй призначено жити і ціною свого організму давати життя новим, людським істотам» [46, с. 387].

Авторка не випадково звела Наталку і Дарку в цих національно значущих питаннях, оскільки кожна з них уособлює інший тип українки та інший тип її поведінки: Наталка Оріховська – героїчний символ національно-визвольної боротьби, цілеспрямованої, наполегливої, переможної (але поки що безрезультатної, бо без підтримки однодумців безперспективної); Дарка Попович – вітаїстичний тип із безмежною жагою до життя, схильний до самоаналізу й об'єктивного погляду на себе «збоку», але націєорієнтований і переконаний у своєму екзистенційному призначенні «бути мамою». Їхні протилежні життєві програми перетинаються в одній важливій точці – українській перспективі і щирій вірі в неї. Кожна нація, за переконанням Ірини Вільде, потребує таких самовідданих провідників, як Наталка, покликання котрої «блиснувши метеором

на життєвому овиді, зачудувати собою світ і вмерти на тих висотах гарно і велично, як молоді боги» [46, с. 387]. Вона твердо вірить у відродження української нації, за що готова віддати своє життя. Натомість для Дарки національні чуття утверджують її в правильному розумінні і виборі «єдиної життєвої функції – продовжувати людське життя на землі» [46, с. 387]. Відтак у дівчини загострюються почуття власної гідності, віра у високі ідеали свободи, громадянських прав, вільного вибору, рішучість протистояти денаціоналізації та наступу тоталітаризму.

Образи героїні-мучениці й патріотки-матері доповнюють ідеальний образ сучасної авторці української жінки зі стійким характером, вольовим началом, активною життєвою та державницькою позиціями. Тут, на нашу думку, відсутня суперечність між ідеальною та реальною національними ідентичностями. Ірина Вільде наголосила, що на Буковині початку XX століття в умовах румунського панування спроможність самоствердитися в такому обмеженому просторі вже була достатнім свідченням справжнього українства. Кожен свій життєвий вчинок Дарка звиряє з основними «умовинами» власної екзистенції – «внутрішня свобода людини», «радісне світовідчужання», особиста і національна гордість. Власне цим вона пояснює розрив із Стефком Підгірським: для нього – «це лише рідко вживані слова, книжкові, неприродні... А для неї вони саме мали зміст життєвої справи. Її життя зі Стефком не склалось би на ідею, задля якої варто б зав'язувати собі світ. Квітка, птах, камінь – мають свою ідею, а її життя з Стефком не мало б ніякої. Діти? О, борони Боже, щоб її діти мали бути своєю психікою наближені до типу Стефка. Її діти! Го-го!!» [46, с. 455-456].

Виходячи зі сказаного вище, за Іриною Вільде, стверджуємо, що тривалий загальнодержавний процес плекання національної еліти починається в сім'ї, продовжується в школі, семінарії та університеті. Та в умовах бездержавності він розірваний і хаотичний, що потверджує образ непокірної Ельвіри Даскану – доньки комісара румунської поліції, котра на першому занятті рішуче заявила здивованій Дарці, що відчуває: вона – українка. Приязнь і довіра між учителькою й ученицею посилюються, коли після «скандалу в порядній родині» румунів

(Ельвіра оголосила батькам вимогу спілкуватися з нею українською мовою, а до того не буде з ними говорити), дівчинка попросила Дарку прислати їй українські книги, якщо б батьки віддали її до якогось інтернату.

Центром розвитку наукової та духовної національної інтелігенції у повісті «Повнолітні діти» є Чернівецький університет із давніми освітніми традиціями і рушійними поступальними засадами. Хоча в тогочасній історичній українсько-румунській ситуації в його стінах викладали переважно професори-румуни, але студенти захоплювалися їхніми високодостойними курсами, як, наприклад, професора Нягри зі східної філософії чи «Культура Венеції» професора Мори. У такий спосіб в його аудиторіях загострювалася «конкуренція» між Сходом і Заходом, «двобій» між різними системами освіти, а відтак українські студенти отримували європейське знання високого рівня, пізніше застосовуючи його на благо рідної землі. Дарка відзначає, що в коридорах університету панувало справжнє, «непідроблене» українське життя: обговорювалися важливі суспільні, політичні, культурні питання, накреслювалися революційно-політичні плани, обґрунтовувалися сміливі філософські гіпотези та історіософські проблеми. Саме в університеті на викладі професора-романіста Аврелія Анджилеску про провансальську ритміку Дарка познайомилася з ексцентричною Зоєю Тимішевою. В її образі авторка змодельовала ще один тип української жінки – прогресивної і сучасної, що руйнує стереотипи і формальності, відкидає поведінкові умови соціуму. Зоя – емігрантка з «Великої України», чиє «нетутешнє» походження видавала «колисанково мелодійна» [46, с. 353] українська мова. Вона захоплюється поезією Олександра Олеся, Павла Тичини, прозою Ольги Кобилянської, а її пісня про рідний степ у далекому краї вразила Дарку неймовірно: «Зойк серця, що затрує людей і повітря. Плач риби, з якої живцем здійсмають луску. Стогін людини, похороненої в летаргу. Хай хтось скаже: що це “батьківщина”?» [46, с. 358]. Дарка не випадково порівнювала її «до рідкої шліфованої цяцьки» [46, с. 353] як «добрий знак» для свого майбутнього. З часу викладу професора Анджилеску вона стала постійною гостею у помешканні Тимішевих на Високій, номер сто п'ять.

І знову авторка свідомо зіставляє два різних характери: реалістку Дарку Попович «зі здоровим господарсько-практичним змислом» [46, с. 350] і химерну Зою Тимішеву, схильну до фантазування і поетизування дійсності. Апогеєм їхніх дружніх стосунків стала незапланована вагітність Зої, що викликала в останньої глибоку депресію, бо умов для народження і виховання немовляти у молодій сім'ї нема (відсутність постійної роботи в Сергія-танцівника в кабаре, винаймане житло, фінансова скрута та ін.). Ця непроста ситуація в Тимішевих якнайпослідовніше переконала Дарку в бажанні стати доброю дружиною і люблячою матір'ю. Ірина Вільде метафоризує його в наративно ускладненому епізоді «уявної вагітності» головної героїні, який прочитуємо, як ритуальне ініціаційне дійство, в результаті чого відбулася душевна трансформація, свідомість модифікувалася на вищому рівні, духовний статус підвищився, світоглядно-ціннісні орієнтації чітко окреслилися. Це засвідчують основні етапи ініціації головної героїні: 1) страшна ніч у житті Дарки в прямому (снігова буря, вітряна хуртовина, що «птахів збивала з дороги, гасила світла в місті, а людьми жбурляла попід мури, як листом» [46, с. 420]) і переносному (душевна деструкція, «тремтіння жіночої душі») значеннях; 2) психологічне випробування – відверта розмова із Зоєю про дитину, ембріон, викидень і визначальна умова подальшого дружнього спілкування як останній переконливий аргумент – взяти Дарку в куми; 3) символічна смерть і воскресіння – «це були духові народини Дарчиної дитини» [46, с. 420] – своєрідна точка біфуркації; 4) година напруженої розмови із Зоєю «відкрила їй глибоко очі на себе саму» [46, с. 420]: Дарка – оновлена і впевнена у своєму життєвому призначенні. Їй важливо не перервати духовну мобільність української нації, коли з покоління в покоління передаються національна пам'ять, рідна історія, українська мова, інтелектуальний та аксіологічний потенціал нації. Таким чином, мова йде про забезпечення національної ідентичності українців.

За Іриною Вільде, виділяємо кілька критеріїв формування української еліти: 1) особистісний (самоосвіта та самовдосконалення); 2) інтелектуальний (акумуляція нових знань, ідей, знакових систем, постійна розумова праця, дифузія українських знань і досвіду, їх інтеграція у світовий контекст, творення

самобутньої культури народу та ін.); 3) моральний (загальнолюдські вартості, ціннісна орієнтованість прогресивного розвитку, зокрема соціального й економічного, національний дух); 4) ментальний (кордоцентризм, антеїзм, індивідуалізм, естетизм та ін.). Так, у повісті «Повнолітні діти» письменниця накреслила непростий шлях національного самоусвідомлення буковинців. Не всі її персонажі подолали випробування приниженням, переслідуванням, моральним ламанням і фізичним знищенням румунської влади. Проте фінал повісті оптимістичний і радісний, оскільки Дарка Попович чітко бачить свою життєву дорогу, якою впевнено йтиме до власних перемог, бо вже бачила, «як крізь холодну мряку простягаються до неї нові, дужі, свободні рамена. ... Направду, в житті й молодості людини є щось, за що варт поборотись!» [46, с. 461]. Оновлення головної героїні уособлює відродження молодої української нації на початку XX століття.

Ірина Вільде у повісті «Повнолітні діти» шукала і знаходила причини роз'єднаності українців, непоборних ворожнечі і конфлікту між ними. З цією метою вона змодельовала оригінальні типи персонажів:

1) Гиньо Іванчук – «в найкращому випадку Дон Кіхот, якого не беремо поважно» [46, с. 340]. На думку Дарки, він так і залишився підлітком-бунтарем із максималістськими переконаннями та вимогами, а отже, уособленням «найкращих поривів» українського студентства до свободи і справедливості, не реалізованих у свій час. Гиньо «не може віднайти себе у часі» [46, с. 426], що увиразнює його особу в «непевному світлі»;

2) Дмитро Улянич – пристосуванський тип українця-відступника, що «не декламував більше на всі груди прологу до Франкового “Мойсея”, не запалювався в дискусії, не товк кулаком об стіл і не кляв, не обстоював ніколи своїх засад. (Чи ж би вже їх більше не мав?)» [46, с. 440]. Саме його денаціоналізація вразила Дарку найбільше, бо це ж був той Улянич, якого чотирнадцятирічна дівчина визнала «святим» українцем і задумалася над національним самовизначенням. А цей Улянич оглядався сторожко і говорив пошепки;

3) Ориська Підгірська – тип гордовитої попівни, котра власні інтереси ставила вище громадських: «Все в ній і надалі вірне їй: її недоступна краса, її зворушливе себелюбство, ледовий темперамент, навіть її погорда до всього “популярного”, масового» [46, с. 444-445], передусім народного, до чого не мала «сентиментів» і була «не обтяжена духово так званою “регіональною батьківщиною”» [46, с. 445];

4) Богдан Данилюк – аполітичний тип, космополіт, чия головна життєва мрія – жити в Європі і музикою заробляти на життя, тому, за словами Зої Тимішевої, «Данилюк і політика! Слон і порцеляна!» [46, с. 399];

5) Аскольд Дотко – циган за походженням без расової честі із роздвоєною натурою, денаціоналізований тип, а відтак ненадійний, бо «соромиться свого циганського походження. Навіть геній його батька не може протиставитись приниженню, що ним натаврована його раса. Аскольд хоче втекти від неї. Вже втік, так йому здавалось. Відгородив себе від “них” освітою, новими формами, товаришами, ідеями, цілим муром того “інакшого світу”, до якого вони не мали вступу...» [46, с. 360].

Авторка-модерністка не нав’язувала читачеві думок про позитивних чи негативних персонажів. Кожен читач повинен зробити власний висновок про їхній амбівалентний характер і відтак світоглядні й національні орієнтири. Широка панорама складних українсько-румунських взаємин, відсутність цілісної націоналістичної ідеології, правдиві звинувачення української інтелігенції в слабкості та небажанні долати роз’єднаність і чимраз глибшу ворожнечу дали можливість письменниці окреслити та обґрунтувати національну своєрідність українського народу, а ширше – його пророчу візію щодо неодмінного відродження, бо непокора завжди свідчить про невмирущість нації (Д. Павличко).

Отже, проблема національної ідентичності в повісті «Повнолітні діти» Ірини Вільде заґрунтована в біографію письменниці, оскільки з дитинства для неї визначальними були ідеї просвітницької діяльності та національної боротьби (батькова патріотична позиція завжди була голосним викликом політичному режиму Румунії на Буковині). Тому прагнення до свободи у різних її виявах, бунт

проти знецінення людського життя, захист індивідуальності окремої особистості, утвердження національних честі, гідності та незалежності – потужні чинники національної ідентичності. Важливо, що Ірина Вільде осмислила національні питання крізь призму особистісної екзистенції, поданої в еволюції. Спочатку Дарка Попович усвідомила національну самототожність, а пізніше визначила власну життєву доктрину – бути матір'ю: народжувати і головне – виховувати справжніх, духовно багатих українців з морально-етичним кодексом достойної поведінки.

Відчуття свободи і боротьба за неї, на думку Ірини Вільде, мають стати відправною точкою національної ідентичності кожного українця. Власне у цьому полягала трагедія молодого покоління української інтелігенції. Його репрезентанти у повісті «Повнолітні діти» (Гиньо Іванчук, Стефко Підгірський, Оріська Підгірська, Богдан Данилюк та ін.), як правило, не розуміли програмних завдань національного руху, не мали стійкого характеру і вольового начала (типи українця-космополіта й українця-романтика). Інші (Дмитро Улянич) під впливом суб'єктивних обставин зійшли з державницьких позицій (тип українця-ренегата) або об'єктивно не мали реального часу для реалізації своєї вітально-національної програми (Наталка Оріховська – тип жертвовної українки-патріотки). У цій персонажній структурі виділяємо парадигму нової героїні (Дарки Попович) як цілісного характеру, «зокрема сильної, вольової особистості, яка зазнає трагічних переживань у конфлікті із соціумом, проте пізнає в цьому конфлікті також власну ідентичність, що не підлягає зреченню» [244, с. 139-140]. Вона усвідомлювала потребу постійного духовного вдосконалення та конструктивної інтелектуальної праці в утвердженні української національної ідеї. Вона категорично відкинула конформістську позицію терпіння, натомість обравши позицію протесту. У такий спосіб Ірина Вільде впевнено окреслила свій національний статус, відкинувши образливі звинувачення сучасників у свідомій відмові від інтерпретації актуальних національно-духовних засад українського народу.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Повістевий цикл «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти» належить до раннього періоду творчості Ірини Вільде, який радянська критика затаврувала як «буржуазний», позбавлений ідеологічної та естетичної вартостей. Натомість його жанровий рівень вже potwierджує новаторство авторки в ускладненні тематико-проблемної, сюжетно-композиційної, образної, персонажної, часопросторової, наративної площин. Ці процеси засвідчили жанровий розвиток у західноукраїнській літературі першої половини ХХ століття і магістральну тенденцію переходу від дискретного сприйняття дійсності до її цілісного, синкретичного осмислення.

У повістевому циклі Ірина Вільде змодельовала духовну еволюцію головної героїні на межі дитячого і юнацького віків, показавши шляхи формування зрілого світосприйняття. Відтак в образі Дарки Попович вона втілила кращі ментальні риси українського характеру, виявлені у її ставленні до румунської системи освіти та політики денаціоналізації. Таким чином, у повістях авторка осмислила низку складних питань українства першої половини ХХ століття: сенсу людської екзистенції, органічного зв'язку особистісного «я» з національною та загальнолюдською ідентичностями. У кожній повісті циклу увагу зосереджено на життєво важливому етапі інтелектуального, духовного, соціального, національного буття персонажа. Так, у «Метеликах на шпильках» проаналізовано індивідуально-авторські особливості психопоетики Ірини Вільде, зокрема окреслено художні шукання авторки у відтворенні дискретної психіки людини в час становлення її особистості як складної психічної структури, визначено художні засоби і прийоми психологізації з метою відтворення моментальних зрізів свідомості персонажів, їхніх внутрішніх конфліктів, суб'єктивних вражень та екзистенційних станів, простежено процеси психологізації, метафоризації і символізації.

Вище сказане дозволяє відзначити складний процес модернізації жанру в циклі «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти». Відтак кожному

повість трактуємо як соціально-психологічну з автобіографічними елементами, де детально простежено динаміку внутрішніх переконань та самоусвідомлення Дарки, особистісні, соціальні й національні антагонізми на панорамному тлі буковинського життя початку XX століття під румунським пануванням.

Синтез зумовив нові жанрові та стильові ознаки повістей Ірини Вільде: майстерна психологізація вчинків персонажа, показ драматизму життя і долі людини в поневоленому соціумі. У них вона, з одного боку, творчо продовжила традиції Ольги Кобилянської, М. Коцюбинського, І. Франка, М. Яцківа, а з іншого – модерно акумулювала художній досвід попередників і витворила лірико-романтичний стиль, у поетиці якого по-новому змодельовала складний характер юної особистості-українки (психологізація внутрішнього буття, символічність, форми неусвідомлюваної психіки). Загалом традиційна композиція повістей «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти» наповнена часопросторовими зміщеннями, ретроспекціями, провіденційними візіями. Теми народження нової міської психології українства («Метелики на шпильках»), морального протистояння й національного опору («Б'є восьма»), молодого покоління у вирі національних випробувань («Повнолітні діти») актуалізують екзистенційні мотиви самотності, внутрішнього конфлікту, кризи ідеалів.

У повісті «Б'є восьма» хронотопні параметри буття співвіднесені з внутрішніми просторовою та часовою перспективами психологічного «я» головної героїні. У результаті макрокосмос заступається мікркосмосом, а сюжет переорієнтовується з макроподій на мікроподії, бо перцептуальний час (рух емоцій, переживань, відчуттів персонажа) редукує просторові площини та плани зображення у творі, наприклад, виключення Дарки Попович з Української гімназії розширило її морально-духовний простір до тріумфу свободи особистості, що відстояла свою Самість (у відкритому фіналі). Таким чином, повістевий хронотоп увиразнює досвід розв'язання складних життєвих проблем, насамперед екзистенційного характеру – пошук та утвердження національної ідентичності в загроженому середовищі.

У третій повісті циклу – «Повнолітні діти» – проблема національної ідентичності осмислена письменницею в комплексі національних, соціальних, духовних засад. Важливо, що в цьому контексті особистісно-буттєва самототожність та національна ідентичність головної героїні накладаються, оскільки зумовлені тими ж чинниками: батьківським прикладом боротьби проти ворогів української нації, безмежною любов'ю до малої Батьківщини – Буковини, сконцентрованої у Веренчанці й Чернівцях, утисками українців румунською владою, бунтарським характером Дарки, що заперечувала будь-яке насилля і неволю. Відтак у структурі національної ідентичності Ірина Вільде виділила Буковину як невід'ємну частину України, зовнішню та внутрішню свободи, громадянську активність, культурну свідомість, інтелектуальний розвиток та постійне самовдосконалення. На основі визначених структурних елементів національної тотожності авторка розкрила індивідуальну сутність мислячої, вольової, відповідальної героїні, її особистісну філософію чину як призначення жінки в перспективі національного буття. Отже, складна проблема національної ідентичності особистості в повісті «Повнолітні діти» увиразнила патріотичну позицію Ірини Вільде як свідомої українки.

Повістевий цикл «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти», написаний «непересічно талановито» (Р. Горак), potwierджує наполегливі й напружені художні пошуки Ірини Вільде у жанрі великої прози. Соціально-психологічні повісті з автобіографічним елементом узагальнили український повістевий досвід, забезпечивши національну самобутність українського письменства першої половини ХХ століття.

РОЗДІЛ 4

ВЕЛИКА ПРОЗА ІРИНИ ВІЛЬДЕ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАННОЇ ТРАДИЦІЇ

4.1. Новаторство у творенні жанру роману

За словами Романа Горака, наприкінці 1937 року Ірина Вільде завершила писати роман «Сестри Річинські» [84, с. 61]. Ця подія засвідчила пильну увагу авторки до романної форми. Роман-епопея побачив світ у львівському книжково-журнальному видавництві 1958 року, проте письменниця дописувала й удосконалювала його все життя.

З кінця 30-х років, особливо у 40-50-х роках ХХ століття Ірина Вільде жанрово диференціювала свою творчість, збагативши її жанром роману. Така жанрова еволюція в її творчій практиці – від новели до роману – зумовлена, на нашу думку, потужною на той час українською, передусім західноукраїнською романною традицією (Докія Гуменна, Б. Лепкий, П. Козланюк, Наталена Королева, У. Самчук, С. Тудор та ін.), а також бажанням авторки масштабно осмислити всенародні проблеми, детально окреслити особистісні й національні конфлікти, глибоко збагнути діалектику суспільного буття. В. Качкан наголошує: «І хоча в цей час було немало спроб епічного охоплення прикмет тодішнього життя, розкриття національного колориту, ті вульгаризаторські, соціально-прямолинійні тенденції, що продукувалися “зверху” й насаджувалися суспільно-естетичній думці, негативно впливали на розвій літературно-мистецького життя, гальмували його, а почасти й спрямовували на хибну дорогу – до занепаду» [159, с. 71-72]. Так сталося з романістикою Ірини Вільде. Але тільки в ідеологічному аспекті, бо в жанровому – вона була новаторською.

У Львові 1952 року в Книжково-журнальному видавництві був надрукований роман «Повнолітні діти». Цей «новий варіант повісті Ірини Вільде», за словами Романа Горака, з'явився після «рецензій тов. Лозового,

цензора П. Кущинського та редакційного висновку молодого редактора Анатолія Дімарова» [84, с. 112], який «радо погодився бути редактором видання», бо твір йому подобався, на відміну від рецензентів, котрі критикували ідеологічний аспект.

Не можемо погодитися із твердженням Романа Горака, що фактично роман «Повнолітні діти» був «компіляцією з трьох “передвоєнних” повістей, відомих під об’єднаною назвою “Метелики на шпильках”» [84, с. 113]. Вважаємо, що несприйняття останніх владою у 40-50-х роках було настільки очевидним, а суспільно-духовна атмосфера напруженою – «щоденний терор, невпевненість у завтрашньому дні, боязнь промовити слово, постійне озирання позад себе, панічний страх перед “партією і урядом” у мундирах НКВС...» [84, с. 112], – що Ірина Вільде, не ризикуючи, доповнила текст повістєвого циклу «правильними» ідеологічними акцентами та новими сюжетними епізодами (розширила лінії батька, Лялі Данилюк, Дмитра Улянича, Стефи Сидір, Романа Оріховського, Петра Костика та ін.). Але це не врятувало роман «Повнолітні діти» від обструкції.

Його складний шлях до читача детально простежує Роман Горак в есеї «Таємниці Ірини Вільде» [84]. Так, вийшовши наприкінці 1952 року, вже в середині лютого 1953 року він був під загрозою вилучення з продажу: Управління у справах поліграфічної промисловості, видавництва і книжкової торгівлі при Раді Міністрів УРСР вимагало у головного редактора Львівського книжково-журнального видавництва (нині – «Каменярь») пояснити, чому роман Ірини Вільде, що містить тенденції, «не властиві для радянського письменника» [84, с. 113], надрукований. Головний редактор видавництва Дмитро Цмокаленко подав офіційну відповідь на 33 сторінках із супровідними документами, на основі яких прийнято кінцеве рішення про друкування роману «Повнолітні діти» – ґрунтовна рецензія В. Лозового і редакційні висновки. У цьому контексті Роман Горак наводить низку «недоліків» роману, виділених рецензентом В. Лозовим:

1) зіставивши обидва варіанти «Повнолітніх дітей» – повість із циклу «Метелики на шпильках» та окремий роман, – в останньому не видно, «як оця

від'єднана від загального шкільного гуртка передова молодь діє з революційним гуртком поза мурами школи, в місті» [84, с. 114];

2) авторка зображує події у творі «не очима депутата Верховної Ради чи депутата обласної Ради, а очима підлітка Дарки Попович» [84, с. 114], бо ж «підліткові, та ще й старих часів, не дано було бачити того, що може бачити депутат Верховної Ради» [84, с. 114].

Зрозуміло, що з такими посутніми «зауваженнями», а також цінними «порадами» роман «Повнолітні діти» був приреченим на небуття. Винним у ситуації, що склалася, оголошено А. Дімарова. На сторінках львівської преси ще довго обговорювали «серйозні промахи» цього твору (особливо активними були критики М. Далекий та В. Речмедін). Сама Ірина Вільде доклала максимальних зусиль, щоб реабілітуватися в радянській літературі. Її нагальне завдання – «написати гідний радянської дійсності роман чи повість» [84, с. 115].

У другій половині ХХ століття критики і літературознавці української діаспори теж не оминули увагою творчість Ірини Вільде. Звичайно, у їхніх статтях письменниця була відверто «колабораціоністкою» та «зрадницею», тому що у 30-40-х роках подавала величезні надії на модерністське письмо європейського рівня. Відтак значне розчарування професійних читачів відходом авторки від естетичних позицій національного письменства й швидкими асиміляційними процесами на догоду панівного соцреалістичного методу зумовило негативну реакцію та жорстку критику її творчого доробку 50-70-х років. Так, в енциклопедії української літератури «Азбуковник» (Філадельфія, 1973. Т. 2) Богдан Романенчук у нарисі «Ірина Вільде» наголосив, що про таких, як вона, кажуть: «для свого власного блага догоджають ворогові» [84, с. 140]. На його думку, першим твором-спробою примиритися із соцреалістичними дійсністю й методом була повість «Ті з Ковальської» (1947), а тому чимало втратила в естетиці, зокрема, серед недоліків названі такі, як: визначальний вплив на формування свідомості нового персонажа лише політичних та економічних чинників; життєво непереконливі образи, що сприймалися як схеми, «ілюстрації до партійних тез», фальшиві інтонації,

неприродні сюжетні ходи чи внутрішні переживання про гармонійне співбуття й «інтернаціональне порозуміння» між класами та ін.

У наступному творі – романі «Повнолітні діти» (1952), як зазначав Б. Романенчук, авторка зосередилася на партійній ідеології та соцреалістичній методології, що дозволили критикові твердити, що «мистецька вартість роману, в порівнянні з оригіналом, безумовно нижча і виглядає як перелицьований старий одяг» [84, с. 138]. Він чітко аргументував слабкі місця твору («переживування» первинного сюжету, невдале вписування персонажів у контекст «нової дійсності», куди вони не належали), обґрунтовано довів, що у підсумку художні образи персонажів, схематичні і раціональні, «вийшли як кепські советські фабрикати для домашнього вжитку» [84, с. 138], казенні «вимуштрувані царські солдати» [84, с. 138], оскільки Ірина Вільде, швидше за все, «гвалтувала» свою творчу уяву, пишучи за чітко визначеними літературними нормами, котрі не змогли стати її «внутрішньою справою». Виходячи зі сказаного вище, Б. Романенчук висновує: «Повнолітні діти» – «цілком новий, і невдалий, твір, в якому письменниця, шукаючи переконливих засобів розкриття персонажів, вдалася до методи відображення дійсності не через призму сприймання героїв, тільки через призму партійної ідеології» [84, с. 138]. Так, у фіналі роману Дмитро Улянич, котрий свого часу відкрив Дарці Україну й українське, відверто агітує за більшовиків: «Сили треба, пане Попович, сили. А взагалі критерієм значення у світі даного народу є те, як до нього ставляться на міжнародній арені інші народи. І тому, я так думаю, для майбутнього всього українського народу є важливим той факт, що над Дніпром є Українська Радянська Республіка, яка перед світом офіційно називає себе українською, і її занесено на карти світу» [59, с. 460-461]. Авторка відверто заграє з тогочасною владою, тому слова Улянича звучать непереконливо, а сьогодні сприймаються навіть дещо іронічно, бо читач розуміє, що в середині ХХ століття Української Радянської Республіки на карті світу не було і бути не могло.

Постійно шукаючи можливі компроміси, Ірина Вільде передусім звернула увагу на образ персонажа, включеного в об'єктно-суб'єктні відносини. Вона

модельовала «історію людської душі» на перетині історичних, суспільних, культурних, моральних, психологічних суперечностей доби. Об'єктивна сутність особистості у такому аспекті розкривається в біосоціальній єдності, у висхідній траєкторії її формування (Дарка Попович, Наталя Оріховська, Роман Оріховський). Вона цікавила письменницю у найрізноманітніших виявах: особистість – індивід – соціальний тип. Такий диференційований підхід вимагав від авторки детально аналізувати внутрішнє буття персонажів, психологічно детермінувати їхні думки і вчинки, виходячи на індивідуальну самотність змодельованого характеру (Дарка Попович, Орест Циганюк, Наталка Оріховська, Богдан Данилюк, Стефко Підгірський), а з іншого боку – пильно простежувати зміни в соціальній самосвідомості персонажів (Стефа Сидір, Гиньо Іванчук, Дмитро Улянич, Оріся Підгірська), а отже досліджувати соціальні обставини їхнього існування.

Під впливом зовнішніх чинників окреслюються амбівалентні характери персонажів роману «Повнолітні діти». Мова йде насамперед про моральну амбівалентність Лялі Данилюк, Оріськи Підгірської, Дмитра Улянича, Богдана Данилюка, Стефка Підгірського, що увиразнюється діалогічністю змістовно-формальних компонентів твору – від характерологічно виразних реплік у розмовах, бесідах, дискусіях до фінальних сцен, що вивершують сюжетні лінії, зводячи їх у заплутаний подієвий вузол, де переплелися життєві вибори кожного з героїв роману. Наприклад, у напруженому діалозі Дарки і Лялі Ірина Вільде загострила увагу читача на важливій для Дарки інформації про різдвяну листівку, надіслану Лялі Данилюк закоханим Стефком Підгірським у Відень. На це Ляля прохолодно і безпристрасно відповіла: «Смішно так вийшло... Він написав відкритку по-українському, а мої дядьки (чи не диваки?) подумали, що вона написана по-турецькому» [59, с. 293-294]. При цьому письменниця між іншим відзначала, що Ляля Данилюк, довгий час навчаючись у Відні, українською говорила «слабо і до того ж з виразним іноземним акцентом» [59, с. 292]. Вважаємо, що національно-патріотичні акценти однозначно розставлені за принципом монтажного нанизування один на одного. В ідеологічно

заангажованому романі це стало можливим завдяки художній репрезентації проблем міжособистісного спілкування персонажів. Відтак у структурі особистості вирішальним для авторки є ставлення до іншої людини. Воно виражене у романі по-різному: монологи і потоки свідомості, діалоги і персонажні оцінки, ретроспекції, афективні вчинки, екзистенційні переживання, філософські роздуми, кінематографічні прийоми («наплив кадрів», монтаж, кут зору та ін.).

Розгалужену систему симпатій-антипатій, узгоджень-суперечностей, прямих-опосередкованих зв'язків між персонажами трактуємо як своєрідний центр-фокус, навколо якого формується модель кожного окремого героя, а в ширшому значенні – психологічний дискурс роману. У цьому контексті промовистими є міркування В. Качкана: «І. Вільде цікавить своєрідна “діалектика душі”, психологічний стан героя в час його волевиявлення. Тому так тонко й прискіпливо вона “тче” риси, що витворюють складний характер Дарки Попович... У цього персонажа з'явилися нові штрихи, нові нюанси, як зовнішні, так і внутрішні. Виразнішими стали мінливий... настрої Дарки, вияв почуттів і намірів, гострішими й відкритішими її судження» [159, с. 73-74]. Внутрішнє «я» Дарки, зокрема, кожен порух її вольового серця співвідносилися з психологічними настроями з текстів О. Кобилянської, томик котрої став для дівчини своєрідним «молитовником». Але в один момент авторка, ніби отямлюючись, руйнує неоромантичну ауру образу Дарки, навіюючи їй слова Дмитра Уляничка про погляд на життя «з вишки його суспільного розвитку, й наші клопоти, й наші радощі з'явилися б перед нами в іншому світлі» [59, с. 358]. На це дівчина відразу подумки погодилася, виправдовуючись, що «не зразу можна забратися на ту вишку, але я хочу... я мушу... я буду!...» [59, с. 358]. Відразу об'ємний внутрішній світ Дарки Попович звужується і розщеплюється. Модерністські конотації заступаються соцреалістичними.

Поділяємо думку Дмитра Павличка, що «Ірина Вільде мала свій спосіб протесту проти обмосковлення України. Вона виписувала образи націоналістів, критикувала їх, але вони в її творах нагадували читачеві, що було заборонено пам'ятати» [231, с. 7]. Це підтверджують роздуми вчителя Поповича – батька

Дарки, котрий переконаний в кращому майбутньому української держави, що її «занесено на карти світу» [59, с. 461] саме як українську республіку (це твердження, звичайно, наївне і декларативне, але важливе для розуміння тогочасної громадянської позиції української інтелігенції в умовах румунізації, ополячення та русифікації); Гиня Іванчука, що між іншим, та впевнено й сміливо висловлював думки самої письменниці: «Ми не погоджуємося з окупацією Північної Буковини. Вважаємо, що це одвічна українська земля. ... на нашому історичному етапі ми боремося за те, щоб зберегти бодай національну форму, тобто мову, письмо, народні звичаї. Щоб формально не втратити права називати себе нацією» [59, с. 244-245]; Дмитра Улянича, який добре розумів трагічні наслідки денаціоналізації: «Мої діти будуть вже чужими серед своїх і... своїми серед чужих. От, пане Попович, тема для драми, яка чекає свого Шекспіра!» [59, с. 460], водночас невмотивовано іронізуючи: «“Згинуть наші воріженьки, як роса на сонці”?» [59, с. 460], що справедливо обурило Дарку, на чие переконання він «не повинен був» це робити. Кілька разів у тексті «Повнолітніх дітей» авторка цитувала (устами юних персонажів) слова українського гімну і, безперечно, уважний читач відчитував їх сакральний зміст.

Роман «Повнолітні діти» попри тотальну критику його ідеологічної заангажованості, свідомому відступі від естетики модернізму – етапний твір у художній практиці Ірини Вільде. По-перше, він, за Дмитром Павличком, «охоплює дуже важливий час буття української нації, коли боротьба за соціальну справедливість традиційно вважалася важливішою за національно-визвольну боротьбу, але вже з'явилися нові покоління, які знали, що соціальну справедливість не здобуде недержавний народ» [231, с. 7]. Це означає, що письменниця добре знала усі складні проблеми міжвоєнного часу Буковини і Галичини і намагалася, як могла, об'єктивно розкрити їх на сторінках соціально-психологічного роману. По-друге, жанр «Повнолітніх дітей», скомпільованих з раннього повістєвого циклу «Метелики на шпильках», демонструє еволюцію генологічного мислення авторки, яка мала на меті проаналізувати непростий, різноспрямований процес формування всебічно розвиненої особистості,

включеної в історичні суперечності доби. Відтак масштаб її зору максимально розширився, бо Дарка як представниця своїх верстви і часу осмислює останні крізь призму моральних начал, а пізніше, – з позиції національної, ідентифікуючи себе як українську буковинку. Це дозволило літературознавцям (О. Баган, Олена Дудар, Наталія Мафтин) жанрово окреслити твір як роман виховання.

Юрій Попов у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» наголошує, що роман виховання – «широкий жанр. різновид роману, в ідейно-тематичний центр якого покладено процес формування особистості» [186, с. 492]. А це означає, що ідея виховання як жанротвірний чинник, з одного боку, зближує його із сімейною хронікою, романом випробування, соціально-побутовим, психологічним, біографічним, філософським романами, а з іншого – визначає тип персонажа, що моделюється у творі. Образ персонажа (за Д. Затонським, «герой», «бунтар», «митець», «мислитель», «дивак», «маленька людина», «маргінал», «кар'єрист», «злочинець» та ін.) відповідно зумовлює проблематику (батьки-діти, мета-результат, еволюція-деградація, конформізм-нонконформізм, успіх-поражка та ін.), сюжетні перипетії (дитинство – навчання – самовизначення), стиль (відповідно до поведінкових моделей, співвідношення розуму і почуттів, свідомості й підсвідомості, особистого й соціального).

За класифікацією роману виховання, запропонованого М. Бахтіним [18], літературознавча наука виділяє такі його різновиди, як: циклічний (становлення і розвиток особистості від народження до смерті); типовий (життя персонажа як досвід, коли його характер формується через окреслення тверезо-практичного світогляду – від ідеалістичного до реалістичного); біографічний чи автобіографічний (життя особи як сукупність індивідуальних етапів її розвитку); дидактичний (процес виховання здійснюється відповідно до конкретної педагогічної ідеї); реалістичний (світогляд персонажа генерується у складних умовах історичного зламу, зумовлюючи духовні перетворення і психологічні трансформації). Таким чином, «Повнолітні діти» – синтетичний роман виховання, що поєднав типовий, біографічний з елементами автобіографічного та реалістичний його жанрові підтипи. Організуючим елементом у романній

парадигмі Ірини Вільде вважаємо проблему всебічного розвитку головного персонажа, включеного в гострий соціальний конфлікт, зумовлений потребою захисту національної ідентичності під час румунської окупації. Отже, самоусвідомлення героїні реалізується авторкою у тісному зв'язку зі зміною зовнішнього світу за умовною схемою: «вихідна ситуація – криза особистості – завершальний стан» (Г. Тіфенбахер).

Роман «Повнолітні діти» починається характерологічним епізодом першого самостійного вчинку дев'ятилітньої героїні, що якнайдужче мріяла по поштове привітання на свій день народження. Дарка сама купила, підписала і надіслала додому «чудову листівку», де, «крім голубка з листом, була на листівці ще пара рук, які міцно стискали одна одну» [59, с. 4]. Батьки не зрозуміли її вчинку, насміявшись вдосталь. Ця подія розкриває інтимні почуття дитини, котра живе в своєму вимріяному світі, закритому для дорослих. Водночас вона засвідчує інтровертний («естетично-споглядальний») тип характеру дівчинки з її особливим внутрішнім буттям. Але, коли щось йому загрожує ззовні, то він максимально активізує усі вольові зусилля: «Дарка одна не сміялася. Не наперекір дорослим, але просто не могла сміятися з себе самої. Дарці здавалося, що її роздягли догола і показують пальцем на неї» [59, с. 6]. Спонтанна реакція Дарки – це вияв бунтарської натури, яка власне і стане рушієм її подальшого інтелектуального та морального розвою.

Наступний етап самовизначення Дарки Попович розпочався в Чернівецькій дівочій гімназії, яка лише номінально була українською, що дуже швидко зрозуміла учениця. Кризу її особистості поглибив конфлікт із вчителями-українофобами, передусім румуном Мігалаке, чия «фальшива посмішка... як у мерця, була страшна при цих очах, що зовсім не ховали свого глуму і бажання помсти» [59, с. 91]. Її бунтівний характер відразу ж повстав проти людської несправедливості і шкільного свавілля. Якісні зміни у саморозвитку особистості Дарки зумовлені активним зовнішнім і внутрішнім протистоянням, що власне і корелювали віднайдення нею Самості: впевненості у правильних рішеннях, позиції, поглядах. Через поступове розуміння себе, своїх бажань, прагнень,

переконань вона формувала власні зв'язки з оточенням, спрямовані на задоволення в першу чергу духовних потреб, тому її так обурюють аморальність, антигуманність, несправедливість зовні майже ідеально красивого вчителя румунської мови і літератури («навіщо ще одна куля, коли ворог упав уже, смертельно поранений з першого удару?» [59, с. 95]). В окресленому авторкою конфлікті дівчина структурувала особистісну систему цінностей, доповнивши її національними складовими (національна ідентичність, національна гідність, історична пам'ять). Спілкуючись із батьками, паном Локуіцу, Наталкою та Романом Оріховськими, Стефою Сидір, Орестом Циганюком, Дмитром Уляничем, Дарка врівноважила свій життєвий простір, згармонізувала власне «я», віднайшовши остаточний шлях самореалізації.

Завершальний етап становлення сімнадцятилітньої Дарки Попович у романі характеризується її усвідомленням своєї «дорослої» життєвої програми: «І ось покликання всього Дарчиного життя: зберегти народові ще один талант і скерувати (ой, нелегка це місія, Дан) на боротьбу за народне визволення» [59, с. 408]. Це принциповий вибір головної героїні, яку авторка позиціонувала як суб'єкта власного життя і, що важливо, національних, соціальних, духовних процесів Буковини першої половини ХХ століття.

Структурна модель роману виховання «Повнолітні діти», на нашу думку, корелює з жанровим визначенням Норберта Ратца [324], у літературознавчій концепції котрого обґрунтовано «*Identitätsroman*» як жанровий різновид класичного роману виховання. За С. Притолук, це – «роман самоідентифікації», потрактований літературознавцем через проблему пошуку й формування самоідентичності персонажа [251, с. 32]. У ньому основним жанротвірним, а вужче – сюжетотвірним елементом, є так званий «рух особистості» (*Identitätsbewegung*) [324, с. 8] за чітко визначеною фабульною схемою: «дезорієнтація особистості – саморефлексія – синтезування історично життєвої та актуальної психічної і соціальної реальності» [324, с. 8]. Як результат – завершений процес самоідентифікації головного персонажа.

Важливо, що кожен з обов'язкових етапів «руху особистості» Ірина Вільде трансформує по-своєму відповідно до авторської ідеї:

- «дезорієнтація особистості» у романі зумовлена протиріччями душевного життя Дарки Попович, коли поза рідним домом-прихистком зіткнулися різноспрямовані очікування, оцінки, орієнтири. Звідси її реагування на внутрішній дискомфорт, стиль переживання, вибір певних цінностей, тобто своєрідний духовний досвід, в основі якого – полярність індивідуального і стереотипного, опозиція особистісної та соціальної структур;

- саморефлексія – пізнання себе з метою збереження свого «я», а отже, самобутності та цілісності внутрішнього світу. Дарка усвідомлює провідні соціально-психологічні тенденції тогочасного соціуму через актуалізацію психосоціетальних характеристик – українського менталітету і життєвого вітаїзму;

- «синтезування історично життєвої та актуальної психічної і соціальної реальності» (Н. Ратц) як головна установка на зміну себе, власних світогляду й світорозуміння. Саме на цьому етапі «руху особистості» спостерігаємо переакцентування із самодостатності (на індивідуальному та національному рівнях) у повісті «Повнолітні діти» на регламентованість (передусім суспільного життя) в романі «Повнолітні діти»; з динамічних атрибутів людського співжиття на ідеологічну систему заборон та обмежень; із соціального інтелекту на абстрактні теорії; з індивідуалізму на колективізм та ін. Відтак у романі простежуємо драматичні процеси денаціоналізації українців, розмивання українського менталітету румунськими впливами. Так, Дмитро Улянич у фіналі твору гірко констатував: «...на Буковині не знайшлося для мене місця. Я засланий у регат свідомо, планово, аякже, щоб у другому поколінні асимілюватися так, щоб й сліду не залишилося б з руса. ... Нас вони не можуть взяти голими руками, а до мого сина їм уже не треба буде рукавиць» [59, с. 459]. Сенсорні риси української ментальності в молодій інтелігенції поступово нівелюються румунською політикою поневолення (Орися Підгірська, Стефко Підгірський, Ляля Данилюк, Івонко Рахміструк, Петро Костик). Проте Дарка Попович репрезентувала

свідомий опір національній асиміляції через утвердження спадкоємності ментальних рис української інтелігенції: виважені рішення, ділова мотивація, рішучість і впертість у досягненні життєвих цілей, любов до рідної землі і малої батьківщини, повага до родинних цінностей, вміння працювати ефективно, стабільно, на результат, наполегливе переборювання кризових ситуацій. Дмитро Павличко відзначав: «Мене... захоплювало її (Дарки – Н. К.) зневажливе ставлення до фальшивих народолобців, українських псевдоінтелігентів і відвертих мракобісів, які прислужували колись румунським панам на Буковині» [230, с. 77].

Зазначимо, що в детально виписаному процесі самоідентичності Дарки Попович прочитуємо власну історію формування особистості письменниці, що певною мірою сублімувала внутрішню екзистенцію, інтимні переживання та світоглядні проблеми, глибоко осмисливши свою долю. Тому автобіографічні елементи увиразнюють достовірність нарації, наповненої сповідальними інтонаціями, психологічною експресією, етичною мотивацією.

Отже, роман «Повнолітні діти» потверджував трансформацію письменницею великого епічного жанру. Вона реалізувала (наскільки дозволяв непростий час і панівна ідеологія) генологічні потенції роману, синтезувавши у ньому кілька різновидів – роман виховання, сімейну хроніку, роман випробування, соціально-побутовий, психологічний, біографічний (автобіографічний), філософський романи. Такі кардинальні зміни в жанровому пріоритеті письменниці були сприйняті критиками і літературознавцями неоднозначно. Але, на нашу думку, його поява підтвердила безперервний «творчий ріст» авторки, котра, будучи обмеженою канонами соцреалістичної поезики, розсувала їх межі за допомогою жанрових модифікацій великої прози. Має рацію В. Качкан, констатуючи: «“Повнолітні діти” – значний крок вперед у творчій біографії І. Вільде не тільки з огляду на проблемно-тематичну характеристику твору, а й зважаючи на його художню концепцію. Роман засвідчив готовність майстра слова до створення нового епічного полотна» [159,

с. 76]. Достойним результатом її творчих зусиль став вершинний роман-епопея «Сестри Річинські».

4.2. Роман-епопея «Сестри Річинські»: визначальні аспекти поетики

В українській романістиці ХХ століття спостерігаємо виразну тенденцію до розширення меж романного жанру, поглиблення проблематики через всебічне осмислення багатовимірної реальності і складного буття особистості у ній. «Автори роздумують про долю і призначення людини, можливості духовного відродження, звертаються до пошуків виходу з кризової ситуації, оцінки соціальних змін» [297, с. 25], – наголошує Ольга Харлан. Таке масштабне бачення реалізується ними у великих романних формах, насамперед у романі-епопеї. «Мазепа» («Мотря» (1926), «Не вбивай» (1926), «Батурин» (1927), «Полтава» (1928-1929), «З-під Полтави до Бендер» (1955)) Б. Лепкого, «Волинь» (1932-1937) У. Самчука, «Вогні на болотах» (1940) Ванди Василевської, «День отця Сойки» (1947) С. Тудора, «Діти Чумацького шляху» (1948-1951) Докії Гуменної, «Юрко Крук» (1956) П. Козланюка продемонстрували появу й еволюцію класичної моделі роману-епопеї як одного з найбільших досягнень української літератури ХХ століття. У цьому достойному товаристві особливе місце займає роман-хроніка «Сестри Річинські» (1958-1964) Ірини Вільде, 1965 року відзначений Шевченківською премією.

Ірина Вільде – «дуже недооцінена письменниця» (О. Забужко) в українській літературі ХХ століття. Наукові розвідки та аналітичні студії Віри Агєєвої, Стефанії Андрусів, Марії Вальо, Р. Горака, Олени Дудар, В. Качкана, Наталії Мафтин, Раїси Мовчан, Людмили Тарнашинської, Ольги Харлан, Вікторії Чобанюк та інших не творять цілісного погляду на її творчість, яку через ідеологічні трансформації поділяємо на два етапи: до і після Другої світової війни. Відтак вважаємо, що сучасного і неупередженого літературознавчого аналізу насамперед потребує жанрова парадигма великої прози Ірини Вільде.

Як зазначає Роман Горак, роман-епопея «Сестри Річинські», написаний упродовж 1936-1937 років, вже тоді готовий до друку, з різних причин не був опублікований. А в 50-х роках він зазнав численних переробок, здебільшого ідеологічних [86, с. 122], засвідчивши ідейні вагання і, зрештою, – компроміс та конформізм авторки. Поділяємо думку С. Андрусів: «Трагічність письменницької долі Ірини Вільде в тому, що її талант не міг розвиватися природно, був zdeформований лещатами «соцреалізму» та примусовою для західноукраїнських митців ейфорією «визволення» й «щасливого сьогодення» [7, с. 287]. Це зумовило еристичні (сперечальні) тенденції в українському літературознавстві. Йдеться про численні дискусії щодо жанрової своєрідності «Сестер Річинських».

Ірина Вільде – письменниця лірико-романтичного спрямування, яка, в силу соціально-історичних і психологічних обставин змінивши у другій половині ХХ століття вектор своїх художніх шукань, понад 25 років творила роман, що став її «незаперечним здобутком і так само незаперечною поразкою» [273, с. 54]. Масштабність художнього мислення авторки, сформованого під впливом творчості Т. Шевченка, І. Франка, Ю. Федьковича, Ольги Кобилянської, Лесі Українки та інших, розгорталася у площині історіософського осмислення онтології всесвіту і глибин людської душі, духовного і матеріального вимірів буття особистості. Звідси – філософські узагальнення, зокрема етико-морального характеру, багатогранність змальованих характерів, розкритих у соціальних й особистісних причинно-наслідкових зв'язках, тонкий психологічний аналіз, розширення часопросторових координат, ускладнена викладова реалізація тощо. Таким чином, окреслені жанрові домінанти «Сестер Річинських» дозволяють обґрунтовано трактувати цей твір як роман-епопею.

Художні шукання Ірини Вільде адекватної її монументальному задуму жанрової форми демонструють намагання авторки органічно поєднати ознаки роману й епопеї. За Г. В. Ф. Гегелем, «усі істинно первинні епопеї подають споглядання національного духу в моральному сімейному житті, суспільних станах війни і миру, в його потребах, мистецтвах, інтересах, звичаях, взагалі подають образ цілого рівня і особливої форми свідомості» [72, с. 438]. На нашу

думку, суть гегелівської концепції епопеї, полягає в розкритті митцем «багатозначної події... у взаємозв'язку з цілісним всередині себе світом нації й епохи» [72, с. 426], при цьому така подія «мусить бути не чисто зовнішнім несподіваним випадком, а субстанціальною, духовною метою, що здійснюється за допомогою волі» [72, с. 440], тобто вона питомо зумовлена «особливою метою» – розповідати про субстанціальні аспекти суспільного життя, насамперед про історичні конфлікти між спільнотами, групами, індивідами. Водночас німецький філософ наголошував, що тільки тоді епопея буде справді досконалою, коли всі сюжетні події «пройдуть перед нами як конкретна дія, як внутрішня мета, пристрасть, страждання і самоздійснення певних героїв» [72, с. 445]. У цьому контексті твір Ірини Вільде засвідчує досконалість образів неординарних і живих персонажів, що дозволяють говорити про духовну і мистецьку зрілість авторки, її громадянську позицію та життєві орієнтири, навіть попри ідеологічні нашарування і чітке «протиставлення «негативних» (духовенство) та «позитивних» (комуністи) героїв» (І. Приліпко).

Зрозуміло, що більшість персонажів «Сестер Річинських», насамперед доньки отця Аркадія й Олени, є «субстанціональними героїчними характерами», оскільки у трагічних реаліях Східної Галичини 20-30-х років ХХ століття вони втілюють драматичну діалектику складного становища західноукраїнського духовенства зокрема і загальнонародну долю загалом, національні аспекти українського буття. Ірина Приліпко підсумовує: «Воєнні події, зміна влади, тиск з боку більшовиків, атеїстична пропаганда – з одного боку, поширення процесів окатоличення уніатської церкви – з іншого, все це зумовило трагізм становища духовенства, морально-етична, релігійна й суспільна роль якого поступово нівелювалася. Психологічно переконливо розкриваючи образи отця Аркадія Річинського, Олени, їх доньок, письменниця об'єктивно висвітлює тодішнє становище священика, його родини у вирі суспільно-політичних подій, акцентуючи на проблемі «людина й епоха»» [250, с. 528]. Такий розгорнений і фундаментальний жанровий зміст об'єктивно вимагав для себе масштабної форми.

Роман-епопея – монументальне жанрове утворення, яке синтезує ознаки роману й епопеї, з глибоким змістом, що включає тематичний обшир, багатоплощинну проблематику, історизм і зображення «героя-народу» – творця історії. За переконанням П. Бекедіна, «епопея і давня, і сучасна не існує поза героїчним, поза національно-історичною тематикою і це відрізняє її від усіх інших жанрових форм, відомих словесному мистецтву» [22, с. 236]. Він вважав, що «...роман і епопея нового часу – різні літературні жанри... Думається, що епопея (у її сучасному розумінні) – не тільки (навіть не стільки!) наслідок розвитку романного жанру, скільки плід реалізації потенцій, закладених у фольклорі (епосі) і в деяких літературних жанрах, включаючи найдавніші» [22, с. 238].

Літературознавці, порівнюючи жанри роману-епопеї і класичної епопеї, по-різному трактують її генезу. Так, О. Білецький, П. Бекедін, І. Кузьмичев називали епопею самостійним, рівноправним із романом жанром, в основі якого – зображення народного життя у динамічному процесі і невинному розвитку. В. Кожин, В. Піскунов, А. Сваричевський, О. Чичерін та ін. заперечили генетичну спорідненість роману-епопеї і класичної епопеї, наголосивши, що «роман-епопея – це наступна ланка в системі розповідних жанрів, природний розвиток і завершення реалістичної прози: оповідання, повість, роман і – роман-епопея» [304, с. 44]. Зрозуміло, що роман-епопея – генетично складне і структурно особливе формоутворення, де жанровою домінантою є герой-народ.

«Сестри Річинські» – «гострофабульний» роман-епопея, «де розгорнуто цікаві людські долі, неординарні характери, витримані в послідовній психологічній тональності» [273, с. 53]. Усі дослідники великої прози Ірини Вільде вважають його «вершинним» і «найбільшим творчим досягненням», але жанровий різновид визначають по-різному: соціально-психологічний роман (І. Денисюк, В. Дончик, М. Кодак, Наталія Мафтин, Л. Новиченко), сімейна хроніка (Марія Будко), роман виховання (Олена Дудар), сага одного роду (Л. Новиченко), соціально-побутовий роман (автори Літературознавчого словника-довідника) тощо. На нашу думку, слухність мають ті літературознавці,

які за жанровою і сюжетно-композиційною структурами трактують «Сестер Річинських» як «синкретичну конструкцію» (Ірина Приліпко), «кілька романів у романі, а саме: родинно-побутовий, соціально-психологічний» (Людмила Тарнашинська), «поєднання кількох романних різновидів: родинно-побутовий, соціально-психологічний переростають у соціальний панорамний роман, далі – історико-революційний» [121, с. 63-64]. Таким чином, монументальний епічний твір «Сестри Річинські» – український класичний роман-епопея, який органічно синтезував глибокий зміст (розпад патріархальної родини під впливом суспільно-історичних зсувів і морально-ціннісних деформацій) та оригінальну жанрову форму (жанрова поліфонія – роман-хроніка, родинно-побутовий роман, роман виховання, соціально-психологічний роман, історичний роман, ідеологічний роман, панорамний роман).

Роман-епопея «Сестри Річинські» – синтетичний за жанром, засвідчив майстерну реалізацію письменницею найкращих можливостей обох жанрів: тісне переплетення особистісної (романної) і національно-історичної (епопейної) проблематики породжує новий зміст, який розширює межі «великого епічного роману» чи «епопейного полотна». У романі-епопеї Ірина Вільде осмислила екзистенцію людини в процесі її громадської, соціальної, культурної життєдіяльності, а отже буття нації упродовж драматичного чверть століття. Об'єктивність зображення особистості і світу, моделювання соціально зумовлених, але багатогранних характерів, психологічно вмотивовані вчинки і поведінка персонажів, увага до етично-моральних глибин особистості, а звідси – її героїчна піднесеність над подіями доводять доречність жанрового обґрунтування «Сестер Річинських» як інтенсивного роману-епопеї, в якому, на думку Г. Поспелова, виявляється нова змістова якість: «Становлення характерів головних героїв відбувається не просто у зв'язку, а на основі їх позитивної активної участі в історично-прогресивних і революційних подіях. Це героїко-романічний жанровий зміст» [247, с. 926]. На відміну від екстенсивного роману-епопеї, де становлення характерів головних персонажів здійснюється у різноспрямованих взаєминах із вирішальними подіями соціуму, тобто

формування особистості зумовлюється подіями національно-історичного масштабу, як-от у «Прапорonosцях» О. Гончара, «Війна і мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Розгром» Е. Золя та ін., в інтенсивному романі-епопеї особистість постає не стільки в аспекті національного чи соціального буття, скільки у процесі її активної реалізації індивідуальних можливостей і потенцій. У такому свідомо-динамічному діянні, творячи історію, вона розвивається і вдосконалюється («Волинь» і «Ost» У. Самчука, «Артем Гармаш» А. Головка, «Велика рідня» і «Чотири броди» М. Стельмаха, «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, «Жан-Кристоф» Р. Ролана та ін.).

Отже, «Сестри Річинські» – національний взірєць роману-епопеї, в якому Ірина Вільде «кинула виклик узвичаєним правилам письма, звернувшись до психологічних моментів екзистенції свого сучасника» [273, с. 51], реалістично відтворивши і всебічно проаналізувавши історичні, соціальні, духовні зрушення в західноукраїнському суспільстві першої половини ХХ століття. Авторка комплексно осмислила і філософськи осягнула народне життя як процес, поекспериментувавши з комплексом жанрових, стильових, наративних, образних домінант західноєвропейського роману-епопеї.

Дослідження творчого спадку Ірини Вільде, яка в жорстких умовах соцреалізму змогла правдиво відтворити психологію і внутрішню сутність українця в межових соціально-історичних ситуаціях ХХ століття, дозволяє твердити про європейський рівень української прози. Безперечно постать цієї авторки, як і її творчість, є самобутніми в українській літературі ХХ століття. Проте в сучасному літературознавстві відсутнє її системне вивчення в контексті літературних традицій і художньо-естетичних пошуків митця. Жанрово-стильові трансформації Ірини Вільде розкривають характер художнього мислення письменниці в межах літературної епохи, а відтак масштабність і глибину художнього вираження філософської концепції дійсності.

Як зазначено вище, «Сестри Річинські» Ірини Вільде – роман-епопея, що поєднав різні жанрові форми в художню цілісність. Ця єдність, яку довели «Мазепа» Б. Лепкого, «Волинь» У. Самчука, «Діти Чумацького шляху»

Докії Гуменної, «Артем Гармаш» А. Головка, «Волинь» Б. Харчука та інші, стала творчо перспективною, оскільки через різноспрямованість жанрів якнайповніше відтворено рух історії, всебічно осмислено взаємостосунки людини і світу. Письменниця детально розкрила внутрішню складну і суперечливу українську дійсність першої половини ХХ століття, змодельовавши, таким чином, синтетичний роман, який відтворює становлення, зміни і динаміку національної самосвідомості, а також соціальні, психологічні, духовні метаморфози національного характеру. В результаті тривалих шукань Ірина Вільде створила широкомасштабний епічний твір, можливо, дещо традиційний за стилем чи поетикою, але справді новаторський за жанровим різновидом, сюжетно-композиційною організацією, наративною структурою.

Чимало дослідників виділяють тематичний, проблемний, образний, поетологічний, стильовий рівні романістики авторки, а її жанрові аспекти ретельно не акцентовані, тому потребують систематизації й увиразнення. Оскільки велика проза Ірини Вільде за своїми жанровими особливостями самотутня, то її ґрунтовне дослідження як художньо-естетичного явища крізь призму генології є актуальним. Насамперед говоримо про проблему жанрової природи «Сестер Річинських» як багатовимірного тексту, зумовленої синтетичним мисленням письменниці.

Вважаємо, що окреслення й обґрунтування жанрової структури роману-епопеї «Сестри Річинські» у світлі визначальних засад творчого мислення Ірини Вільде сьогодні на часі. Така складна мета, у свою чергу, передбачає аналіз жанрової специфіки роману-епопеї, розгляд жанротвірних чинників у ньому, виділення інваріантних та коваріантних жанрових ознак роману-епопеї «Сестри Річинські».

Жанрові особливості «Сестер Річинських» Ірини Вільде увиразнюються у площині понять «роман», «епопея», «роман-епопея». Зазначимо, що, незважаючи на значну кількість досліджень (О. Білецький, П. Бекедін, В. Кожин, І. Кузьмичев, В. Піскунов, Г. Поспелов, Д. Чалий, О. Чичерін та ін.), одностайності у трактуванні останнього немає. Як літературознавчий термін

«роман-епопея» до сьогодні дискусійний, що, звичайно, ускладнює вивчення поетики такого твору. Доводимо, що за жанром «Сестри Річинські» Ірини Вільде – роман-епопея, де масштабності й панорамності зображення письменниця досягала різними художніми засобами і прийомами: філософськими відступами, багатопроблемними діалогами, розлогими монологами персонажів про власну долю і буття народу; узагальненістю образів, історичними екскурсами у минуле, виразними художніми деталями, складними наративними конструкціями. Звернувшись до локальної теми розпаду української родини, письменниця осмислила події в епопейних вимірах.

Епічна широта – одна з домінант стилю Ірини Вільде, котра органічно поєднала одиничне із загальним, раціональне з метафізичним, індивідуальне з національним. Відтак цей тип авторського світорозуміння в романі-епопеї характеризується універсалізмом (національний образ світу, загальнонаціональні теми й проблеми, головний персонаж – народ, символічно-філософські узагальнення), що засвідчує епіграф: «Історія діє ґрунтовно і проходить через багато фаз, коли несе в могилу застарілу форму життя. Остання фаза всесвітньої історійної форми – її комедія. Нащо так рухається історія? Для того, щоб людство, сміючись, розлучалося з своїм минулим. Карл Маркс» [56, с. 8]. Процес руйнації родини священника Аркадія Річинського, болючий для кожного його члена (дружини і п'яти доньок), до того ж незворотний, авторка супроводжує такими заувагами: «... все життя один фарс. Ідеться тільки про те, хто яку роль облюбує собі в цій комедії...» [57, с. 20]; «Їхнє життя прибирає нових форм, нового, чужого їм досі змісту» [57, с. 31]; «Як у добрій комедії і незначна репліка викликає сміх глядачів...» [58, с. 220]. Проте насправді письменниця розгортала розповідь в екзистенційному руслі, поставивши своїх героїнь у межові ситуації життєво важливого вибору, при чому «Єдиним достовірним мірилом, чутким, прецезійним годинником в цій матерії може бути тільки людське серце» [58, с. 124]. «Історія людської душі» в цьому контексті демонструвала суспільно-історичні, психологічно-духовні зсуви і конфлікти тої доби.

Моделюючи буття людини «в катастрофічних умовах, щоб переконатися, яка вона насправді» [60, с. 536], Ірина Вільде по-своєму типізувала персонажів, синтезувавши достовірних прототипів з узагальненими соціально-психологічними та ментальними рисами (Аркадій Річинський, Орест Білинський, Теофіл Безбородько, Рафаїл Суліман, Броніслав Завадка, Север Мажарин, Боніфацій Перожек та ін.). Вони – монументальні персонажні комплекси, майстерно індивідуалізовані, наприклад, тип наївного інтелігента, працювितого господаря, хитрого лихваря, пасивного пристосуванця, шукача правди й справедливості та інші. Тут можемо говорити про збірний образ типового українця з виразними національними ознаками: з одного боку, емоційного, чуттєвого, ліричного, працювитого, з розвинутим естетичним відчуттям та «артистичною» українською вдачею, з іншого – байдужого, з атрофованими національними почуттями, пасивного у громадському житті. Таким чином, письменниця творила національний метанаратив про складний історичний шлях української нації до усвідомлення власної тотожності. Попри це національний образ світу в романі-епопеї «Сестри Річинські» зазнав певної трансформації, оскільки ключовими у ньому стають не архетипи Батька і Сина, як, наприклад, у романі-епопеї «Волинь» У. Самчука, а Матері і Доньки, що засвідчує новаторство Ірини Вільде в організації внутрішньої структури масштабного твору.

Аналіз жанрової структури роману-епопеї «Сестри Річинські», його сюжетно-композиційної організації, системи образів, визначальних рис поетики, насамперед синтетичності, монументальності, масштабності, дав можливість визначити цей роман як епопею. У ньому в хронологічному порядку осмислюються важливі історичні події 30-х років XX століття, якнайповніше охоплюючи тогочасні соціальні відносини, ідеологічні злами, внутрішні конфлікти. Звідси стає зрозумілою і жанрова природа роману-епопеї, окреслена О. Чичеріним: «Справжнє мистецтво в романі-епопеї, за всієї індивідуальної своєрідності кожного автора, саме в тому, щоб хід історичних та приватних подій, а також розвиток характерів поєднувати з *повним* розкриттям і того, і того, з умінням бачити незмінне і цілісне посеред минушого і суперечливого» [304,

с. 372-373]. Таким чином, Ірина Вільде майстерно синтезувала «багатоголосу» і поліпроблемну українську реальність, яка прочитується крізь триєдину призму минулого, сьогочасного і майбутнього. І ця українська дійсність, на жаль, трагічна, що визнала і сама письменниця, вклавши гіркі міркування в уста «апостола прийдешнього» – «типового галицького інтелігента», адвоката Ореста Білинського, котрий врешті морально капітулював: «З болючим смутком мусив визнати, що всі їхні пориви, зусилля, жертви залишилися без впливу на хід історії. Вона пройшла понад їх головами ураганом, кого потурбувавши з них, а кого і зовсім змівши з лиця землі» [57, с. 376].

Стверджуємо, що жанровірною ознакою роману-епопеї «Сестри Річинські» є синтезування. Різні наративи (Олени Річинської, кожної з її доньок – Ольги, Зоні, Нелі, Катерини, Слави, Ореста Білинського, Броніслава Завадки, Теофіла Безбородька, Боніфація Перожека, Маркіяна Івашкова та інших) і кути зору (авторки і персонажів) розширюють та об'єктивують композиційні та наративні межі твору і, що важливо, забезпечують його цілісну конструкцію – історичну картину-панораму, яка розгортається перед читачем поступово. Концептуальне розуміння авторкою української історії та ідентичності українців, що в основі її історіософії, викладене, що цікаво, у роздумах негативного персонажа – Теофіла Безбородька: «Якщо нашому українському народові присуджена асиміляція, то не втечуть від неї ні ваші сини, ні ваші внуки... І може, й не треба, щоб утікали. Якщо народ настільки слабкий, що не може встояти на ногах, то так і буде... Хай іде на підстилку іншим націям!» [57, с. 381]. Тут Ірина Вільде, яку свого часу звинувачували у безідейності і відсутності патріотизму, сміливо дозволила собі бути пристрасною і – чесною.

Жанрові ознаки «Сестер Річинських» дають можливість зіставляти монументальний твір Ірини Вільде з класичним романом-епопеєю («Волинь» та «Ost» У. Самчука, «Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної, «Волинь» Б. Харчука та інші): 1) панорамність і масштабність зображення української дійсності; 2) максимально об'єктивне осмислення буття українського народу під час соціальних, політичних, духовних зсувів і трансформацій, коли кожна «подія

набирає особливої сили і звучання, щойно перепущена через фільтр часу» [56, с. 271]; 3) драматична історія однієї сім'ї на тлі історичних явищ і подій, її розпад під впливом соціалістичної ідеології, «перед конечністю ренегатства і людського опідлення» [57, с. 388]; 4) становлення кожної із доньок Аркадія Річинського, змушених по смерті батька «шукати свого місця в житті»; формування їхніх особистостей поза чорно-білою психологічною призмою, а відтак, на думку Р. Іваничука, їхні образи «вийшли з-під пера письменниці не знаками негативної дійсності, а живими людьми» [148, с. 5]; 5) складна наративна структура твору, цілісність якої забезпечується глибокими органічними зв'язками основних подій і сюжетних вузлів, повнотою осягнення світу, внутрішніми масштабами розуміння особистості як невід'ємної складової неперервного історичного потоку.

Тому «Сестри Річинські» як роман-епопея, безсумнівно, розширив межі сімейної саги, соціально-побутового, історичного, психологічного, тенденційного романів чи роману виховання, бо структурно організований за іншими творчими принципами (лінійна композиція поступово трансформується у циклічну, послідовно відтворюються найбільш важливі етапи морального, психологічного, політичного становлення героїнь як цілісних особистостей, домінує внутрішня логіка розвитку характерів і подій, що визначає конструювання великих жанрових форм, рушієм сюжетного розвитку стають мотив, настрій, атмосфера та ін.). Наголосимо, що, на нашу думку, об'єднуючим структурним елементом у романі-епопеї є мотив батьківщини, який акцентований і трансформується упродовж усіх частин тексту: «З рідним домом, як з батьківщиною: половину життя можна прожити на чужині, але до останнього свого віддиху треба мати свідомість, щодесь є та батьківщина» [58, с. 472]. Ці глибоко змістовні слова покійного опікуна Ладика згадує Олена Річинська у час «душевного змішання», усвідомивши нарешті довго шуканий сенс власного існування (материнство). Саме мотив батьківщини, рідного дому, а відтак національної ідентичності ліризує-романтизує наративну площину роману-епопеї, часто виконуючи функцію смислового акценту (наприклад, Україна як «обітована земля», образи села Вишні, міста, спочатку чужого для Річинських, долі, поле життя, мікросвіт

родини тощо). У такий спосіб Ірина Вільде майстерно синтезувала ознаки різних жанрових різновидів, створивши складну й багатовимірну художню реальність, де, з одного боку, у сконцентрованій формі осмислила драматичний процес руйнації міцного роду як глибинної основи української нації, а з іншого – об'єктивно широко відтворила психологічні й ідеологічні деструкції в українському соціумі першої половини ХХ століття. Одна з доньок Аркадія Річинського – Слава писала в листі до своєї сестри Ольги: «А взагалі час поза домом набирає іншої питомої ваги і звучання. ... Поза домом (під словом «дім» розумію маму, вас усіх, Філька, Мариню) багато життєвих істин приходить до людини без прикрас і впритул, і нікому тебе виручити перед ними. Ти у великому гурті, але ти – одна. За все, що зробиш, відповідаєш тільки – ти. А дома? Там всяка радість, і горе, ба й відповідальність – подільні. Але це дає особливий гарт духу, якого ніколи не здобути в домашніх умовах» [58, с. 426].

Таким чином, роман-епопея Ірини Вільде історична в тому сенсі, що й «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, де буття родини і нації розгортається від покоління до покоління, від однієї епохи до іншої, коли світові й національні події визначають власне життя персонажів – зовнішнє і внутрішнє. Авторка у поважному «Слові з нагоди присудження літературної премії імені Т. Шевченка» «Над романом “Сестри Річинські”» зауважила, що її твір «не буде про жінок взагалі, а ... саме про п'ятьох сестер, попадаюнок, яких життя з приємно теплої кине в холодну воду, а те, як кожна з них буде реагувати на цю зміну температури, і буде становити зміст повісті» [47, с. 5336].

Жанрова форма «Сестер Річинських» Ірини Вільде, зумовлена її синтетичним творчим мисленням, що в особливий спосіб реалізувалося в цьому творі, демонструє впевнений процес творення українськими письменниками національного варіанту класичного роману-епопеї. У зіткненні суспільства й історії, людини й соціуму авторка віднайшла потужні жанрові стимули й імпульси, на основі чого вибудувала оригінальну епопейну модель художнього світу та персонажа в ньому, заґрунтовану в: історіософську концепцію (Україна в історичних зрушеннях ХХ ст., «зображена дійсність як цілісний історичний

процес, що охоплює різні аспекти національного буття» (В. Пискунов)); узагальнений образ персонажа-народу, чий характер активно трансформується, змінюється і розкривається в психологічній площині; своєрідну сюжетно-композиційну структуру твору (автономність частин, сюжетні лінії, складна композиційна конструкція, символічні коди, часопросторова організація); наративну стратегію (система кутів зору, оповідних потоків, усезнаючий наратор); синтез жанрових ознак соціально-побутового, історичного, психологічного, ідеологічного романів, що розширив межі жанру роману до роману-епопеї – широкомасштабного епічного твору узагальнюючого змісту. Це доводить: Ірина Вільде – письменниця з епопейним мисленням і світорозумінням, котра поряд з Б. Лепким, У. Самчуком, Докією Гуменною та іншими піднесла національний роман-епопею на рівень європейських зразків.

Висновки до РОЗДІЛУ 4

Ірина Вільде писала «власну прозу» (Л. Тарнашинська), засвідчивши нову якість романного мислення. Її творча індивідуальність у жанрових координатах впевнено демонструвала поступальний рух національної літератури (хоч і в загрожених умовах тоталітарного диктату) до великих епічних форм. Такий підхід дозволяв письменниці якнайширше охопити суспільний, культурний, духовний зміст сучасної їй історичної доби, майстерно реалізувавши ідейно-естетичні принципи художньої творчості. Роман «Повнолітні діти» у цьому індивідуально-авторському процесі потвердив перевагу жанрових домінант над поетикальними. Тільки у такий спосіб Ірина Вільде могла протистояти деструктивним ідеологічним впливам – цензурним заборонам та моральній обструкції.

Жанровий потенціал української прози письменниця реалізувала масштабно: від оповідання й новели через повість і повістевий цикл до роману і роману-епопеї. Коли її новелістичний доробок однозначно вписаний у парадигму модерністської літератури (О. Баган, І. Денисюк, Олена Дудар, В. Качкан, Наталія Мафтин, О. Тарнавський, Людмила Тарнашинська та ін.), то велика проза потребує об'єктивної критичної рецепції, бо в радянський час зазнала авторських доопрацювань, переписувань, вилучень через звинувачення в «серйозних ідеологічних помилках» та політичній неблагонадійності. Попри це її перший надрукований роман «Повнолітні діти», хоч і був слабшим варіантом-компіляцією повістєвого циклу «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти», акцентував на специфіці романної форми та ідіостилі авторки. Відтак його неординарність полягає у вмінні Ірини Вільде крізь локальний ландшафт осмислити загальнолюдську та національну проблематику, а з іншого боку – окреслити панорамну картину життя Буковини початку ХХ століття у розмаїтті соціальних, політичних, ідеологічних, духовних суперечностей і ними зумовлених внутрішніх трансформацій. Широта тематики й ускладненість композиції, суб'єктивність стилю та багатоплощинність образів, різні сюжетні ракурси й часові зміщення визначають індивідуально-творчу манеру її письма. Авторка

художньо обсервувала драматичну долю молодії людини в чужому румунському середовищі, яка, обравши природне право на особистісне й національне самовизначення, по-своєму протестувала проти соціального й національного поневолення: Дарка Попович як нове покоління української інтелігенції усвідомлювала необхідність інтелектуального вдосконалення, вольової нескореності та незнищенності людського в людині. Її багатогранний характер і філософсько-етичний світогляд репрезентують екзистенційну сферу самої авторки, дотичні до її власного життєвого досвіду.

«Повнолітні діти» – складне жанрове утворення, в якому синтезовані ознаки сімейної хроніки, роману випробування, соціально-побутового, психологічного, біографічного (автобіографічного), філософського романів. Саме його поліжанровий характер відкрив можливості для конкретного осмислення соціально й психологічно детермінованого процесу становлення особистості головної героїні. Авторка проаналізувала основні етапи еволюції образу Дарки Попович у трьох вимірах: осягнення-пізнання, роздуми-сумніви, дія-чин. Це дозволяє означити твір «Повнолітні діти» як роман-виховання, а точніше – «роман самоідентифікації» (Н. Ратц), де домінує проблема віднайдення національної ідентичності персонажа. Ірина Вільде майстерно трансформувала в оригінальній романній формі такі його виразні жанрові ознаки: циклічність життєвого шляху, «рух характеру» в процесі соціалізації, учнівство як модель виховання і становлення особистості, екстремальні ситуації-випробування, позитивна життєва програма як основа самовизначення персонажа, автобіографічність, домінування біографічного часу над історичним, психологізм та амбівалентність людської природи, зумовлена впливом соціуму, та ін.

У соціально-психологічному романі «Повнолітні діти» авторка показала себе новаторкою в жанрових шуканнях, еволюціонувавши в цьому аспекті до вершинного жанру роману-епопеї. Так, «Сестри Річинські» – синтетичний жанр, що поєднав жанрові ознаки роману й епопеї, з одного боку, та соціально-побутового, психологічного, сімейного, ідеологічного, філософського романів, з іншого. Його означення як роману-епопеї потверджують формально-змістові,

стильові, наративні, структурні параметри «Сестер Річинських». Пильна увага письменниці до екзистенції українця в контексті драматичного буття нації впродовж чверті століття, коли він активно включений в історично-революційні події Західної України першої половини XX століття дає можливість означити її панорамний твір як інтенсивний роман-епопею (за Г. Поспєловим). Його нова змістова якість реалізована у героїко-романтичному пафосі подій національно-історичного масштабу. Різносторонні взаємини персонажів у національній площині увиразнюють їхні індивідуальні можливості й потенції, моральні, ідеологічні, естетичні пріоритети, організовують динамічні сюжетні ходи, причиново-наслідкові зв'язки, соціальні суперечності, що мотивують конфлікти, визначають напрями розвитку й вдосконалення героїв. Отож висновуємо: «Сестри Річинські» – національний варіант роману-епопеї, де Ірина Вільде трансформувала жанрову парадигму західноєвропейського роману-епопеї.

Епопейний задум авторки, реалізований, за словами Р. Горака, ще в кінці 1937 року, полягав у намаганні реабілітувати «священічі роди передвоєнної Галичини» за допомогою драматичної історії руйнації патріархально-гармонійного добробуту «щасливої родини» отця Річинського. Духовні пошуки своєї ідентичності шістьох персонажів-жінок у неспокійно-хаотичному українському соціумі першої половини XX століття, а відтак їхній травматичний досвід, психічні злами і нервові зриви демонструють нищення романтичних ідеалів, що резонують із жорстокою реальністю. Прийом «епічної драматизації», домінуючий у поетиці роману-епопеї, дозволив Ірині Вільде «блискуче проаналізувати феномен сестринства» (В. Агеєва), який вона розгорнула через бінарні опозиції любов-ненависть, жертвність-зрада, самовідданість-підступність, симпатія-антипатія, свій-чужий.

Таким чином, письменниця написала широкомасштабний епічний твір, багатопроблемний та психологічно ускладнений, внутрішньо діалогічний і позиційно множинний. Органічний синтез епопеї із жанровими ознаками соціально-побутового, історичного, психологічного, ідеологічного, філософського романів значно розширив межі традиційного жанру роману до роману-епопеї, де

охоплено й узагальнено різні сфери національного буття та діалектику душі українця. Це визначило новаторство Ірини Вільде у творенні монументального роману про життя українського народу в загальнонаціональних вимірах і проблемах XX століття, а отже, й окреме місце роману-епопеї «Сестри Річинські» в українській літературі означеного періоду.

ВИСНОВКИ

1. Ірина Вільде – відома західноукраїнська письменниця XX століття, що творила в непростих 30-60-х роках. Її творчий доробок постав на перехресті модерністських і соцреалістичних тенденцій у тогочасному українському письменстві. Проте і рання новелістика, і пізніша велика проза переконливо реабілітують авторку, виводячи її поза панівний ідеологічний канон. Психологізм, філософічність, екзистенційність, історіософська заглибленість, тематична широта й проблематична відкритість, стильова динаміка як жанрові домінанти оновлюють усталені погляди на психологічну насамперед прозу Ірини Вільде, поза якою цілісна картина українського літературного процесу окресленої доби неможлива.

2. Творчі шукання Ірини Вільде розгорталися в силовому полі художньо-естетичних систем зрілих майстрів слова – Ольги Кобилянської, В. Стефаника, І. Франка, М. Яцківа, а з іншого боку, вона свідомо творила модерний національний текст разом зі своїми сучасниками – Дарією Віконською, Катрею Гриневичевою, Галиною Журбою, Наталеною Королевою, Ю. Косачем, У. Самчуком та іншими, що європеїзували творчу практику через власні інтерпретації філософських кодів, символічних образів, міфологічних сюжетів, реактуалізацію барокових, романтичних, імпресіоністських, неореалістичних стильових прийомів і засобів, психологізацію наративної структури. Відтак українська літературна традиція, модернізована культом естетики та «романтикою серця», інтегрувала іманентні тенденції європейського письменства.

Жанрове розмаїття західноукраїнської прози першої половини XX століття демонструвало активний процес трансформації малих і великих жанрів. Це зумовлено, по-перше, художньо-естетичними запитамі історичної доби, що вимагала соціального зрізу й психологічних спостережень, фактичних узагальнень катастрофічності реального буття і душевних зламів, художніх перспектив осмислення екзистенційно-духовних глибин особистості, по-друге, індивідуально-авторським розумінням національно-визвольного руху української

нації за свої державність і самовизначення. Саме історична проза, об'єктивно домінуючи в західноукраїнському літературному дискурсі першої половини ХХ століття, успішно реалізувала націєохоронні функції, утверджувала національну ідентичність, відроджувала історичну пам'ять нації, що усвідомлювала свою особливу місію у світовій історії. Водночас спостерігаємо активну реакцію західноукраїнських митців-прозаїків на модерні тенденції європейського письменства, зокрема, популярність фрагментарних форм (новела, етюд, нарис, прозові мініатюри, наприклад, «окрушини» Ірини Вільде), домінування жанрового синтезу, прийому циклізації, різних варіантів модифікації традиційних моделей повісті чи роману (як-от повістєва трилогія «Метелики на шпильках» Ірини Вільде), творення панорамного, багатопроблемного роману-епопеї, як скажімо «Сестри Річинські» Ірини Вільде.

3. Аналіз естетичних джерел творчої майстерності Ірини Вільде й пошук витоків поетики її прози дають можливість говорити про синтез як концептуальний принцип творчості, що полягає в модифікації художнього досвіду Дмитра Макогона (реалістична обсервація проблемного спектру суспільно-громадського життя, патріотичні засади і морально-етичні цінності, системно засвоєні в родині), Ольги Кобилянської (неоромантична поетика, реалізована на сюжетному, наративному, стильовому рівнях), Михайла Яцківа (символістська модель художнього світу, сецесійність). Творчо переосмисливши мистецькі надбання авторитетних для неї письменників, авторка окреслила власний модерністський стиль, найповніше реалізований у малій прозі. Вона трансформувала новелістичний жанр, увівши в нього негероїчну «жінку з маленьким світом («світиком»))» (Стефанія Андрусів), але з її інтенсивним внутрішнім буттям, психічними станами, емоційною напругою. Відтак у малій прозі Ірини Вільде виділяємо лірико-романтичні новели зовнішньої акції («Пригода Уляни», «Врятований», «Одного весняного вечора...», «Крадіж», «Химерне серце» та ін.); психологічні новели або новели внутрішньої акції («Вавилонська вежа», «Ти», «24 години», «Східна мелодія», «Годі!» та ін.).

У малій прозі Ірини Вільде різні елементи синтезовані на рівні жанру (жанрова дифузія, внутрішній сюжет містить зіткнення амбівалентних переживань, рефлексій, настроїв, хронотопні зміщення, напружену інтригу), нарації (внутрішні монологи, «потік свідомості», самоаналіз персонажів, ліризація оповіді, новелістичний пуант, рефрен, художнє обрамлення), образотворення (ускладнений психологізм, символіка кольорів та звуків, метафоричність, художні деталі-символи), стилю (полістилістичність (неореалізм, імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм), синтез епічного, ліричного і драматичного, іронічність, лейтмотив як стилістично-композиційний прийом) та ін. Таким чином, її модерністська проза – самобутнє явище в українській літературі ХХ століття.

4. Літературознавче дослідження творів Ірини Вільде розпочалося у 30-х роках минулого століття після нагороди Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка (друга премія за повість «Метелики на шпильках»). У той час численні огляди, відгуки, рецензії українських критиків, письменників, учених (Б. І. Антонич, Б. Лепкий, Ольга Кобилянська, Б. Кравців, Уляна Кравченко, Р. Купчинський, Костянтина Малицька, М. Рудницький, В. Стефаник, С. Тудор, А. Чайковський, В. Щурат) були зумовлені активною, але, на жаль, скандальною дискусією М. Рудницького та М. Гнатишака, що демонстративно покинув склад журі, протестуючи проти ухваленого рішення на користь Ірини Вільде. У цьому контексті відзначимо важливу роль М. Рудницького в популяризації малої прози Ірини Вільде.

Упродовж 50-60-х роках ХХ століття про неї в критичних статтях і невеликих оглядах писали Марія Вальо, К. Волинський, Є. Сверстюк, С. Шаховський; у 70-80-х роках – Ніна Бічуя, І. Денисюк, В. Качкан, О. Тарнавський, Людмила Тарнашинська та інші. Літературно-критична рецепція творчого спадку Ірини Вільде активізувалася в 90-х рр. (літературний портрет «Ірина Вільде» В. Качкана, ґрунтовний огляд «Ірина Вільде (1907-1982)» Стефанії Андрусів в «Історії української літератури ХХ століття», монографія «Мала проза І. Вільде: неповторність індивідуального голосу» Наталії Мафтин),

особливо у 2000-х (Віра Агеєва, О. Баган, Любов Василик, Ірина Захарчук, Юлія Мельничук, Маріанна Мовна, Жанна Попович, Людмила Тарнашинська, Ольга Харлан та ін.). Об'єктивний погляд на творчий доробок Ірини Вільде подано в дисертаційних роботах Наталії Мафтин, Олени Дудар, Наталії Мацибок-Стародуб, Наталії Бабюк. Проте сьогодні назріла наукова потреба окремого літературознавчого осмислення творчого набутку Ірини Вільде крізь призму засадничих художніх принципів її прози.

5. У новелістиці Ірини Вільде простежуємо творчі експерименти з жанровими формами. Хоча в новелістичному доробку домінує гостроконфліктна новела акції з напруженим сюжетом, структурована за традиційною схемою «герой – антагоніст – конфлікт між ними, несподіваний поворот» (І. Денисюк), вона, безперечно, розширила жанровий діапазон української новелістики початку ХХ століття (тема жіночої ініціації, де головне випробування для жінки – загроза смерті чи проблема вибору, амбівалентний образ персонажа, фрагментарність сюжету, внутрішній конфлікт, ущільненість часопростору, виразні зорові і слухові образи). Напротивагу їй письменниця творила афабульний тип новели (наприклад, «Рожі») з фрагментарною композицією, домінантними асоціативними зв'язками, монологічними рефлексіями персонажа, заґрунтованими в «техніку градації» – своєрідних композиційних повторів, покликаних загострити «ефект ситуації» чи «одну знаменну рису характеру» (І. Денисюк), модерністський прийом «символічних натяків», як у новелі-монолозі «Ти». В результаті жанрового експериментування з'явилися такі модифіковані форми, як новела характеру («Крадіж», «Врятований», «Годі!», «Не можу...», «Роман жениться»), новела-монолог («Ти», «Всюди однаково», «Східна мелодія»), епістолярна новела («Лист», «Поцілунок», «24 години», «Його сестрі – Марії»), дидактична новела-повчання («Щастя», «Дух часу», «Жереб»), новела-етюд («Рожі», «Моїй Буковині»), новела-медитація («Подорожній»).

6. Стильовий синкретизм новелістики Ірини Вільде зумовлений поліфункціональною образністю, заснованою на бінарності (традиційне-модерне, усталене-випадкове, реальне-умовне, сакральне-профанне та ін.), синтезі

соціальної та аксіологічної проблематики. Усебічно осмисливши «катастрофу в українській душі» (М. Жулинський) жінки в патріархальному суспільстві, її самовизначення та емансипацію, що споріднює прозу Ірини Вільде з творчістю Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської, Уляни Кравченко, Катрі Гриневичевої, авторка засвідчила інтелектуалізацію новелістичного письма. Йому характерні такі ознаки: проблематизація жіночої суб'єктивності, її плуральність; нова модель героїні; внутрішній конфлікт демонструє життєву драму особистості; екзистенційні ситуації вибору; інтелектуалізація за допомогою сповідей і рефлексій героїні; синтез жанрів (епістолярна новела, психологічна новела, новела-етюд); синкретизм стильових елементів (неоромантизм, імпресіонізм, символізм, неореалізм), різні форми психологізму.

7. Повістевий цикл «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти» Ірини Вільде – важливий етап жанрово-стильової модифікації західноукраїнської прози ХХ століття. Можемо стверджувати новаторство письменниці у творенні жанру психологічної повісті, якій властиві сповідальність, психологізм, екзистенційність, ліризація епічної нарації, фрагментарність композиції та ін. Оригінальність індивідуальної манери письма Ірини Вільде в дискурсі модернізму вияскравлює синтез неоромантичних, неореалістичних, імпресіоністських елементів. Так, через психопоетикальну систему повісті «Метелики на шпильках» авторка оновила традиції української лірико-психологічної прози. Її художня практика характеризується поглибленим психологізмом, спрямованістю до індивідуальної сфери буття особистості, а через неї – до досягнення трансцендентної сутності світу, а отже, й ціннісно-смислового універсуму. Під впливом буттєвих деструкцій ХХ століття (дегуманізація, ідеологізація, тоталітаризм) особистість деперсоналізується, втрачає автономність, вітаїстичність, зрештою самість. Персонажі Ірини Вільде протистоять прагматичному й ідеологічному зовнішньому тиску, абсурдному буттю й тотальній самотності. Ці думки письменниці у руслі екзистенц-філософії розширюють психологічний дискурс повістєвого циклу.

8. «Метелики на шпильках», «Б'є восьма» і «Повнолітні діти» – соціально-психологічний повістевий цикл з автобіографічним елементом. Така жанрова дефініція визначає домінування внутрішньої дії, а отже, перцептуального часу, індивідуально сприйнятого персонажем. Ініціація Дарки Попович тривала в часі, бо потребувала чимало мотивацій та осмислень. Відтак тут задіяний емоційно-ціннісний часопросторовий контекст, розкритий письменницею через внутрішньо кризові періоди, що пришвидшили процес національної ідентифікації героїні; мотиви доленосної зустрічі (Стефа Сидір та Орест Циганюк, котрі через низку випробувань ввели Дарку до національно-патріотичного гуртка свідомої української молоді в Чернівцях); життєвої дороги, що завжди повертала в рідний дім у Веренчанці як просторовий центр захисту, спокою та впевненості; духовного посестринства (внутрішній, ірраціональний зв'язок із матір'ю); межового порогу, чітко накресленого очікуваним дирекцією гімназії приїздом румунського міністра освіти та ін.

У повісті «Б'є восьма» письменниця потрактувала один із драматичних історичних періодів Буковини через дихотомію особистого й національного, біографічного й суспільного. Прикметною жанровою ознакою є відкритий фінал як тріумф свободи особистості, що відстояла перед ворожим середовищем свою самість, мораль, переконання. Локальний простір гімназії висвітлює її інший, символічний образ: Українська гімназія для дівчат під тиском румунської влади уособлює міру морального і національного в українцях. Реальний час безперервно трансформується, охоплюючи минулі події і майбутні перспективи. Таким чином, динаміка повістєвого хронотопу визначає персонажний досвід розв'язання складних життєвих проблем, насамперед досвід екзистенційного характеру – утвердження національної ідентичності в чужому соціумі.

9. Проблема національної ідентичності – основну в повісті «Повнолітні діти» – Ірина Вільде обґрунтувала крізь призму особистісної екзистенції: прагнення до свободи у різних її виявах, бунт проти знецінення людського життя, утвердження національних честі, гідності та незалежності були визначальними чинниками її власного самоусвідомлення. Відтак у персонажній структурі повісті

виділяємо парадигму нового персонажа (Дарки Попович) як цілісної, сильної, вольової особистості, котра у конфлікті із ворожим соціумом усвідомила національну ідентичність. Вона категорично відкинула конформістську позицію терпіння, натомість обравши позицію протесту. Відтак, за Іриною Вільде, виділяємо кілька критеріїв формування української еліти: особистісний (самоосвіта та самовдосконалення); інтелектуальний (акумуляція нових знань, ідей, знакових систем, їх інтеграція у світовий контекст, творення самобутньої культури народу); моральний (загальнолюдські вартості, ціннісна орієнтованість прогресивного розвитку, зокрема соціального й економічного, національний дух); ментальний (кордоцентризм, антеїзм, індивідуалізм, естетизм та ін.). Таким чином, у повісті «Повнолітні діти» Ірина Вільде осмислила консолідуючі та націєутверджувальні фактори в житті молодшої української інтелігенції (формування національної тотожності Дарки Попович від романтично-підліткового захоплення до усвідомленої громадянської позиції). Її український характер заґрунтований в імператив національної ідентичності.

10. У 40-50-х роках ХХ століття Ірина Вільде жанрово диференціювала свою творчість, збагативши її жанром роману. Основними причинами жанрового вдосконалення, на нашу думку, є, з одного боку, тривка українська, передусім західноукраїнська романна традиція (Докія Гуменна, Б. Лепкий, П. Козланюк, У. Самчук, С. Тудор та ін.), а з іншого, – прагнення авторки масштабно осмислити всенародні проблеми, детально окреслити особистісні й національні конфлікти, глибоко збагнути діалектику суспільного буття. Відтак, роман «Повнолітні діти» трактуємо як етапний твір у її художній практиці. По-перше, у ньому відтворено складні проблеми міжвоєнного часу Буковини і Галичини, добре знані прозаїкові. По-друге, жанр «Повнолітніх дітей», скомпільованих із раннього повістєвого циклу «Метелики на шпильках», продемонстрував еволюцію генологічного мислення авторки, що проаналізувала різноспрямований процес формування всебічно розвиненої особистості в контексті історичних суперечностей доби. Це дозволило літературознавцям (О. Баган, Олена Дудар, Наталія Мафтин,

Ярина Янів) жанрово окреслити твір як роман виховання, а точніше – «роман самоідентифікації».

11. Вершинний твір Ірини Вільде – «Сестри Річинські» – панорамний, «гострофабульний» роман-епопея, жанровий різновид якого українські літературознавці визначають по-різному: соціально-психологічний роман (І. Денисюк, В. Дончик, М. Кодак, Наталія Мафтин, Л. Новиченко), сімейна хроніка (Марія Будко), роман виховання (Олена Дудар), сага одного роду (Л. Новиченко), соціально-побутовий роман (автори «Літературознавчого словника-довідника») тощо. Слушними є жанрові визначення «Сестер Річинських» як «синкретичної конструкції» (Ірина Приліпко), синтез родинно-побутового й соціально-психологічного романів (Людмила Тарнашинська), поєднання родинно-побутового, соціально-психологічного романів, що переростає у «соціальний панорамний роман, далі – історико-революційний» (Олена Дудар). Таким чином, монументальний епічний твір «Сестри Річинські» – український класичний роман-епопея, який органічно поєднав глибокий зміст (розпад патріархальної родини під впливом суспільно-історичних зсувів і морально-ціннісних деформацій) та жанрові різновиди (роман-хроніка, родинно-побутовий роман, роман виховання, соціально-психологічний роман, історичний роман, ідеологічний роман, панорамний роман).

Роман-епопея «Сестри Річинські» засвідчив майстерну реалізацію письменницею найкращих можливостей обох жанрів: тісне переплетення особистісної (романної) і національно-історичної (епопейної) проблематики породжує новий зміст, який розширив межі «великого епічного роману» чи «епопейного полотна». Об'єктивність зображення особистості і світу, моделювання соціально зумовлених, але багатогранних характерів, психологічно вмотивовані вчинки і поведінка персонажів, увага до етично-моральних глибин особистості, а звідси – її героїчна піднесеність над подіями доводять доречність жанрового обґрунтування «Сестер Річинських» як інтенсивного роману-епопеї (Г. Поспелов).

12. Проблема жанрової природи «Сестер Річинських» як багатовимірного тексту зумовлена панорамним мисленням письменниці. У цьому контексті актуальним є аналіз жанротвірних чинників у ньому, зокрема інваріантних та коваріантних ознак роману-епопеї. Так, у монументальному творі Ірини Вільде визначено такі жанрові ознаки: панорамність і масштабність зображення української дійсності; максимально об'єктивне осмислення буття українського народу під час соціальних, політичних, духовних зсувів і трансформацій; драматична історія однієї сім'ї на тлі історичних явищ і подій, її розпад під впливом соціалістичної ідеології; самовизначення кожної із доньок Аркадія Річинського, змушених по смерті батька самотійно «шукати свого місця в житті»; складна наративна структура твору, цілісність якої забезпечують причиново-наслідкові зв'язки основних подій і сюжетних вузлів, масштаб розуміння особистості як невід'ємної складової історичного зсуву. Водночас «Сестри Річинські» як роман-епопея структуровано за такими творчими принципами: лінійна композиція трансформується у циклічну, послідовно відтворюються найбільш важливі етапи морального, психологічного, ідеологічного становлення героїнь як цілісних особистостей, домінує внутрішня логіка розвитку характерів і подій, рушіями сюжетного розвитку стають мотив, настрої, атмосфера. Ірина Вільде створила національний роман-епопею.

Проза Ірини Вільде за своїми жанровими особливостями самотня, тому її трактування як художньо-естетичного явища крізь призму генології дає право обґрунтувати висновок про вагомий внесок письменниці в жанрово-стильову парадигму української модерністської літератури першої половини ХХ століття, неперебутнє значення її творчості у контексті інтелектуальної та психологічної прози доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Софія-Логос. Словник. Київ: Дух і Літера, 1999. 460 с.
2. Агеєва В. Апологія модерну. Обрис XX віку. Київ: Грані-Т, 2011. 408 с.
3. Агеєва В. Власним голосом: жіноча одвертість і модерністський бунт. Інша оптика: гендерні виклики сучасності: зб. наук. пр. / упоряд. В. Агеєва, Т. Марценюк. Київ: Смолоскип, 2019. С. 13-28.
4. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. Київ: Факт, 2003. 320 с.
5. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАНУ, 1994. 159 с.
6. Адорно Т. Теорія естетики; пер. з нім. П. Таращук. Київ: Основи, 2002. 518 с.
7. Андрусів С. Ірина Вільде (1907-1982). *Історія української літератури XX століття: у 2 кн. Кн. 2: Друга половина XX ст.* / за ред. В.Г. Дончика. Київ: Либідь, 1998. С. 286-294.
8. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.: монографія. Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2000. 340 с.
9. Антонич Б. І. Ірина Вільде (Спроба портрету). *Антонич Б. І. Повне зібрання творів* / передм. М. Ільницького; упоряд. і комент. Д. Ільницького. Львів: Літопис, 2009. С. 668-672.
10. Бабенко Ю. С. Проблема збереження національної ідентичності в трилогії «Метелики на шпильках» Ірини Вільде. *Літературознавчі студії*. 2008. Вип. 21. Ч. 1. С. 49-53.
11. Бабюк Н. С. Топос міста у прозі Ірини Вільде: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01; Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Чернівці, 2019. 20 с.
12. Баган О. Коли серце, як на долоні (Кілька штрихів до ранньої творчості Ірини Вільде). *Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: повісті*. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. С. 3-12.

13. Баган О. Неоромантизм. Неокатолицизм. Неоконсерватизм (Творчість Наталени Королевої в ідейно-естетичному контексті доби). *Наталена Королева. Без коріння. Во дні они. Quid est veritas? Повість, роман, новели, оповідання, спогади*. Дрогобич: Відродження. 2007. С. 665-669.
14. Баран Є. Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ століття і Орест Левицький. Львів: Логос, 1998. 144 с.
15. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія; пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
16. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. Москва: Эдиториал УРСС, 1989. 615 с.
17. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 502 с.
18. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
19. Бахтин М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. 543с.
20. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Директ-Медиа, 2007. 608 с.
21. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Худож. лит., 1975. С. 234-407.
22. Бекедин П. В. Современные советские исследования об эпосе. *Русская литература*. 1976. №1. С. 234-238.
23. Бернадська Н. Роман: проблеми великої епічної форми: навч. посіб.; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ: Логос, 2007. 116 с.
24. Бернадська Н. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2005. 36 с.
25. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ: Академвидав, 2004. 368 с.

26. Білецький О. Проблема синтезу в літературознавстві. *Білецький О. Збір. праць: у 5 т.* Київ: Наукова думка. 1966. Т. 3. С. 505-526.
27. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис. Київ: Дніпро, 1966. 89 с.
28. Бічуя Н. Як це робиться?: Про творчість зах.-укр. письменниці І. Вільде. *Дніпро*. 1977. №5. С. 136-139.
29. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
30. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008. 519 с.
31. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть; пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Кальварія, 2004. 376 с.
32. Боров Ю. Б. Эстетика: в 2 т. 5-е изд., доп. Смоленск: Русич, 1997. Т. 1. 575 с.; Т. 2. 638 с.
33. Бородіца С. Психологія «кризових станів» у романі-епопеї «Сестри Річинські» І. Вільде. *Studia Methodologica*. 2008. Вип. 25: Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. С. 39-43.
34. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції: монографія. Луганськ: ДЗ ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2011. 399 с.
35. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
36. Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде. *Вільде І. Незбагненне серце* / упоряд., вст. ст. і прим. М.А. Вальо. Львів: Каменяр, 1990. С. 3-23.
37. Вальо М. Ірина Вільде: Літературно-критичний нарис. Київ: Радянський письменник, 1962. 139 с.
38. Вальо М. Майстерність ідейно-художнього синтезу. *Вітчизна*. 1965. №3. С. 183-186.
39. Васильєва М.Б. Українська модерна новела кінця ХІХ - початку ХХ століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2004. 19 с.

40. Вашків Л. Листи Івана Франка до Андрія Чайковського: Спроба аналізу. *Тернопіль*. 1991. Ч. 3. С. 48-49.
41. Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття. Суми: Собор, 2004. 448 с.
42. Віконська Д. Райська яблінка. Львів: Книгарня наук. товариства імені Т. Шевченка, 1931. 89 с.
43. Вільде І. Б'є восьма: повість. Львів: Вільна Україна, 1945. 175 с.
44. Вільде І. Лист до ювіляра. *Вільде І. Твори: в 5-ти т.* Київ: Дніпро, 1987. Т. 5. С. 373-377.
45. Вільде І. Марічка: оповідання. *Український голос* (Перемишль). 1926. Число 46. 14 листопада. С. 2-3.
46. Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: повісті. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. 488 с.
47. Вільде І. Над романом «Сестри Річинські» (Слово з нагоди присудження літературної премії імені Т. Шевченка). *Вільде І. Твори: в 5-ти т.* Т. 5. Київ: Дніпро, 1968. С. 533-537.
48. Вільде І. Незбагненне серце: оповідання, новели, етюди, публіцистика, спогади, листи; упорядкув., вступ. стаття «Забутий світ Ірини Вільде» (с. 3-23) і прим. М. Вальо. Львів: Каменярь, 1990. 255 с.
49. Вільде І. Повісті і оповідання. Київ: Радянський письменник, 1949. 299 с.
50. Вільде І. Повнолітні діти: роман. Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1952. 414 с.
51. Вільде І. Сестри Річинські: роман. Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1958. 587 с.
52. Вільде І. Сестри Річинські: роман. Львів: Априорі, 2011. 1262 с.
53. Вільде І. Сестри Річинські: роман. Кн. 1. Київ: Радянський письменник, 1964. 577 с.
54. Вільде І. Сестри Річинські: роман. Кн. 2. Київ: Радянський письменник, 1964. 770 с.
55. Вільде І. Стежинами життя: оповідання. Львів: Вільна Україна, 1949. 88 с.

56. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 1: Сестри Річинські. Роман. Кн. 1 / ред. Р. Федорів; приміт. І. Денисюка. Київ: Дніпро, 1986. 640 с.
57. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 2: Сестри Річинські. Роман. Кн. 2. Ч. 1 / ред. Р. Лубківський; приміт. І. Денисюка. Київ: Дніпро, 1987. 424 с.
58. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 3: Сестри Річинські. Роман. Кн. 2. Ч. 2 / ред. Н. Бічуя; приміт. І. Денисюка. Київ: Дніпро, 1987. 478 с.
59. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 4: Повнолітні діти. Роман / упоряд. Я. Полотнюка; приміт. І. Денисюка. Київ: Дніпро, 1986. 464 с.
60. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 5: Оповідання та повісті, окрушини / упоряд. Я. Полотнюк. Київ: Дніпро, 1987. 389 с.
61. Вільде І. Твори: Таємнича пара: мала проза та публіцистика / упоряд. М. Мовна. Львів: Каменяр, 2019. 214 с. (Спадщина).
62. Вільде І. У Андрія Чайковського: Спомини письменника про І. Франка. *Вільде І. Незбагненне серце* / упоряд. та автор вступ. ст. М. Вальо. Львів: Каменяр, 1990. С. 194-198.
63. Вільде І. Через місток пам'яті... *Вільде І. Незбагненне серце* / упоряд. та автор вступ. ст. М. Вальо. Львів: Каменяр, 1990. С. 24-37.
64. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. Москва: Наука, 1980. 238 с.
65. Влодавская И. А. Поэтика английского романа воспитания нач. XX века. Киев: Вища школа, 1983. 181 с.
66. Волинський К. Ірина Вільде. *Українські радянські письменники: Критичні нариси*. Київ: Радянський письменник, 1958. Вип. 3. С. 377-411.
67. Габермас Ю. Філософський дискурс модерну. Київ: Четверта хвиля, 2001. 424 с.
68. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
69. Галич О. А. Художня біографія: проблеми теорії та історії. Рівне: РДПІ, 1999. 94 с.
70. Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Москва, 1994. 345 с.
71. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х т. Т. 1. Москва: Искусство, 1968. 464 с.

72. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х т. Т. 3. Москва: Искусство, 1971. 621 с.
73. Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм; пер. Г. Сиваченко; упоряд. та прим. М. Коцюбинська, Г. Сиваченко; вступ. ст. М. Коцюбинська; Київський слов'янський ун-т, Інститут літератури ім. Тараса Шевченка НАН України. Київ: Гелікон, 2000. 368 с.
74. Герасимчук В. Специфіка тексту філософського роману XX століття: автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.08; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2008. 34 с.
75. Гетьман С. В. Традиції англійського роману виховання у прозі Т. Шевченка. *Слово і час*. 2003. №7. С. 14-20.
76. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пос. Москва: Высшая школа, 1991. 160 с.
77. Гиршман М. М. Произведение как художественная целостность. Литературное произведение: Теория художественной целостности. 2-е изд., доп. Москва: Языки славян. культур, 2007. С. 20-70.
78. Гладун Д. Стильовий синкретизм в українській літературі кінця XIX – початку XX століть. Галерея мініатюр Ольги Кобилянської. *Науковий вісник Чернівецького національного університету. Слов'янська філологія*. 2014. Вип. 732-733. С. 94-100.
79. Гнатишак М. Жінки пишуть повісті. *Мета*. 1936. Ч. 1. С. 9-10.
80. Гнатишак М. З літературного життя. Книжки і люди. *Мета*. 1938. Ч. 39(386). С. 4-5.
81. Гнатишак М. Наші лауреати. *Дзвони*. 1936. Ч. 12. С. 4-7.
82. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. 529 с.
83. Голубовська І. Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини XX ст.: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2003. 22 с.
84. Горак Р. Кинути каменем: есеї про Ірину Вільде. Львів: Апріорі, 2016. 540 с.

85. Горак Р. Колиска її любові: життєвий і творчий шлях І. Вільде. *Дзвін*. 2008. №10. С. 116-136.
86. Горак Р. Таємниці Ірини Вільде. *Дзвін*. 1995. №7. С. 97-127.
87. Горинь Б. Мої зустрічі з І. Вільде. *Дзвін*. 2007. №5-6. С. 126-128.
88. Горобієвська О. Ірина Вільде та її акаційне село. *Українське слово*. 2011. №34. 24-30 серпня. С. 16.
89. Грегуль Г. В. Українська біографічна проза першої половини ХХ ст.: жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01; Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2005. 18 с.
90. Гречанюк Ю., Нямцу А. Проблеми історизму: традиції в літературі ХІХ-ХХ століть. Чернівці: ЧНУ, 1997. 236 с.
91. Гриневичева К. Шестикрилець. Шоломи в сонці: іст. повісті / упоряд., авт. післямови та приміт. О. В. Мишанич. Київ: Дніпро, 1990. 342 с.
92. Грицюта Н. Структурні особливості бінарного образу. *Слово і час*. 1991. №12. С. 73-78.
93. Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: вибрані статті з літературознавства. Тернопіль: Лілея, 1997. 272 с.
94. Гром'як Р. Т. Естетика і критика: філософсько-естетичні проблеми художньої критики. Київ: Наукова думка, 1975. 224 с.
95. Гром'як Р. Т. Історична проза Юліана Опільського. *Опільський Юліан. Золотий Лев: Повісті* / упоряд., авт. післямови Р. Т. Гром'як. Київ: Дніпро, 1989. С. 398-411.
96. Гундорова Т. Іван Франко. *Історія української літератури ХІХ ст.: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів: у 2 кн. / за ред. акад. М. Г. Жулинського; авт.: М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, Л. О. Гаєвська та ін.* Київ: Либідь, 2006. Кн. 2: Література 60-90-х років ХІХ ст. С. 268-350.
97. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 300 с.

98. Гундорова Т. *Femina melancolica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 273 с.
99. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика; пер. з нім. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
100. Дем'ян Г. Письменники Дмитро Макогон та Ірина Вільде працювали в УВО і ОУН. *Визвольний шлях*. 2001. №10. С. 75-82.
101. Денисова Т. Про романтичне в реалізмі: із спостережень над сучасним романом США. Київ: Наукова думка, 1985. 236 с.
102. Денисюк І. О. Жанрові проблеми новелістики. *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3-х т., 4-х кн.* Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 18-59.
103. Денисюк І. О. Ірина Вільде. *Письменники Радянської України: Літературно-критичні нариси* / упоряд. М. І. Петросюк. Київ: Радянський письменник, 1955. Вип. 13. С. 3-19.
104. Денисюк І. О. Індивідуальність критика. *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3-х т., 4-х кн.* Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 217-225.
105. Денисюк І. О. Поетика новели. *Жовтень*. 1969. №10. С. 127-134.
106. Денисюк І. О. Про два типи новели у творчості Івана Франка. *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3-х т., 4-х кн.* Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 47-57.
107. Денисюк І. О. Розвиток малої української прози XIX - поч. XX ст. Київ: Вища школа, 1981. 215 с.
108. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів: Академічний Експрес, 1999. 280 с.
109. Денисюк І. Сад Ірини Вільде: Огляд творчості письменниці. *Жовтень*. 1978. №8. С. 124-130.

110. Денисюк І. О. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3-х т., 4-х кн.* Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 69-93.
111. Державін В. Сучасна історична белетристика. *Критика*. 1929. №12. С. 31-51.
112. Деррида Ж. Письмо и различие. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. 428 с.
113. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 457-477.
114. Днепров В.Д. Черты романа XX века. Москва: Советский писатель, 1965. 548 с.
115. Донцов Д. Туга за героїчним. Ідеї і постаті літературної України. Лондон: Видання СУМ, 1953. 160 с.
116. Дончик В. Доля української літератури – доля «України»: монологи й полілоги. Київ: Грамота, 2011. 639 с.
117. Дончик В. Зупинені миті: статті, спогади, полеміка. Київ: Радянський письменник, 1989. 351 с.
118. Дончик В. Позбуваючись догм. 20-і роки: літературні дискусії, полеміки. *Літературно-критичні статті*. Київ: Дніпро, 1991. С. 5-18.
119. Дорошенко І. Сторінки поеми життя: передмова. *Вільде І. Повісті та оповідання*. Львів: Каменярь, 1983. С. 3-18.
120. Дудар О. В. Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера: порівняльний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с.
121. Дудар О. В. Жанрова семантика романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера. *Мандрівець*. 2014. №6. С. 62-65.

122. Дудар О. В. Концепт текстової інтерференції у дискурсі соціально-психологічних романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Тернопіль: РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. Вип. 30. С. 212-225.
123. Дуркалевич К. В. Синтетизм творчого мислення Івана Франка (проза початку XX ст.): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2007. 20 с.
124. Енциклопедія українознавства: Словникова частина / ред. В. Кубійович; Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові. Париж-Нью-Йорк: Молоде життя, 1955. Т. 1. С. 1-400.
125. Эсалнек А. Типология романа. Москва: Издательство Московского университета, 1991. 157 с.
126. Эткинд Е. Г. Психопоэтика. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005. 704 с.
127. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1989. 658 с.
128. Єременко О. В. Синкретизм художньої образності української прози другої половини XIX – початку XX століття: автореф. дис. ... док. філол. наук: 10.01.01; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2008. 39 с.
129. Єременко О. В. Стильовий синкретизм у системі індивідуальних стилів письменників другої половини XIX століття. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2010. №1-2. С. 58-61.
130. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. 685 с.
131. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XIII – XX веков. Киев; Одесса: Вища школа, 1985. 147 с.
132. Женетт Ж. Повествовательный дискурс. *Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. Т. 2*. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
133. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. тр. Москва: Наука. Ленинградское отделение, 1977. 407 с.

134. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). Київ: Дніпро, 1990. 446 с.
135. Журба С. «Гра в діалог»: авторська інтенція в українській прозі 20-х років ХХ століття. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету: зб. наук. пр.* Кривий Ріг: ФОП Маринченко С. В., 2019. Вип. 20. С. 114-125.
136. Журба С. Новелістика Галини Журби: дифузія жанру. *Південний архів (філологічні науки): зб. наук. пр.* Херсон: ХДУ, 2020. Вип. LXXXIII (83). С. 6-10.
137. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 120 с.
138. Забужко О. Філософія національної ідеї: Україна і Європа. *Зустрічі*. 1991. №2. С. 93-101.
139. Загребельний П. Пригода з сестрами Річинськими: передмова. *Вільде І. Сестри Річинські. Кн. 1*. Київ: Україна, 2004. С. 5-20.
140. Западное литературоведение XX века: энциклопедия; Е.А. Цурганова (гл. науч. ред.). Москва: Intrada, 2004. 560 с.
141. Затонский Д. Европейский реализм XIX века: линии и лики. Київ: Наукова думка, 1984. 279 с.
142. Захарчук І. Гендерна асиметрія канону соціалістичного реалізму: версія Ірини Вільде. *Дивослово*. 2006. №6. С. 48-53.
143. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
144. Зеров М. Твори: у 2-х т. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці / упоряд. Г.П. Кочур, Д.В. Павличко. Київ: Дніпро, 1990. 601 с.
145. Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима; післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 1302 с.
146. Золотнюк В. І. Важкий хрест Ірини Вільде. *Тернопіль вечірній*. 2007. №18. 2 травня. С. 6.

147. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
148. Іваничук Р. Джерела могутнього таланту: передмова. *Вільде І. Твори: у 5-ти т. Т. 1.* Київ: Дніпро, 1986. С. 3-7.
149. Іванишин П. В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): монографія. Дрогобич: Відродження, 2005. 308 с.
150. Івасюк М. Г. Ірина Вільде і Буковина. *Українське літературознавство.* 1982. Вип. 39. С. 70-76.
151. Ільницький М. Драма без катарсису: сторінки літературного життя Львова І пол. ХХ ст. Львів: Оріяна, 1999. 212 с.
152. Ільницький М. Людина в історії: сучасний український історичний роман. Київ: Дніпро, 1989. 356 с.
153. Інша оптика: гендерні виклики сучасності: зб. наук. пр. / упоряд. В. Агеєва, Т. Марценюк. Київ: Смолоскип, 2019. 256 с.
154. Ірина Вільде: бібліографічний покажчик / уклали: М. А. Вальо, Є. М. Лазеба; ред. М. П. Гуменюк; АН УРСР, ЛНБ ім. В. Стефаника. Львів, 1972. 66 с.
155. Ірина Вільде (1907-1982): бібліографічний покажчик / авт.-уклад. В. Костик, Н. Маковій. Чернівці: Чернів. нац. ун-т. ім. Ю. Федьковича, 2018. 160 с.
156. Історія української літератури: у 8 т. Література періоду завершення будівництва соціалізму та Великої Вітчизняної війни (1933-1945) / відп. ред. Б. С. Буряк. Київ: Наукова думка, 1971. Т. 7. 402 с.
157. Історія української літератури: у 8 т. Література післявоєнного часу (1946-1967) / відп. ред. Л. М. Новиченко. Київ: Наукова думка, 1971 Т. 8. 572 с.
158. Історія української літератури ХХ століття: у 2-х кн. Кн. 1: Перша половина ХХ ст.: підруч. За ред. В. Дончика. Київ: Либідь, 1998. 464 с.
159. Качкан В. А. Ірина Вільде: Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1991. 159 с.

160. Качкан В. А. Не фотограф, а творець: Ірина Вільде – публіцист і літературний критик. *Вітчизна*. 1987. №5. С. 169-173.
161. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 376 с.
162. Ключек Г. Поетика і психологія. Київ: Знання, 1990. 48 с.
163. Ковалів Ю. Ірина Вільде. *Слово і час*. 2018. №5. С. 60-63.
164. Ковалів Ю. І. Історія української літератури: кінець XIX - початок XXI ст.: підручник: у 10 т. Т. 3: У сподіваннях і трагічних зламах. Київ: ВЦ «Академія», 2014. 472 с.
165. Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX – поч. XXI ст.: підруч.: у 10-ти т. Т. 4: У сподіваннях і трагічних зламах. Київ: ВЦ «Академія», 2015. 576 с.
166. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика. Київ: Фоліант, 2006. 336 с.
167. Кодак М. Психологізм соціальної прози / відп. ред. Л. М. Новиченко. Київ: Наукова думка, 1980. 162 с.
168. Кодак М. Психологічний світ героїв Ірини Вільде. *Радянське літературознавство*. 1972. №5. С. 55-66.
169. Козачук Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960-90 рр.: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01; Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2008. 20 с.
170. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
171. Корабльова О. Новелістика Ірини Вільде крізь призму гендерології. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2015. № 8. С. 64-68.
172. Корабльова О. Особливості моделювання жіночих образів у романі Ірини Вільде «Сестри Річинські». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. праць / ред. кол.: В. В. Барчан, Н. П. Бедзір,*

- Л. О. Белей та ін.; відп. ред. І. В. Сабадош. Ужгород: Говерла, 2011. Вип. 15. С. 124-128.
173. Корабльова О. Сюжетна модель жіночого досвіду материнства в малій прозі Ірини Вільде. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. праць* / ред. кол.: В. В. Барчан, Н. П. Бедзир, Л. О. Белей та ін.; відп. ред. І. В. Сабадош. Ужгород: Говерла, 2011. Вип. 15. С. 120-123.
 174. Королева Н. Предок: історичні повісті. Легенди старокиївські; упорядкув., приміт. та післямова О. Мишанича. Київ: Дніпро, 1991. 670 с.
 175. Коцюба О. Виток: роздум про ранню творчість Ірини Вільде. *Вітчизна*. 1991. №4. С. 177-180.
 176. Крістева Ю. Полілог; пер. з фр. П. Тарашука. Київ: Юніверс, 2004. 480 с.
 177. Кристева Ю. Самі собі чужі; пер. з фр. З. Борисюк. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 264 с.
 178. Куліш П. Листи з хутора. Лист III. Чого стоїть Шевченко як поет народний. *Куліш П. Твори: в 2-х т. Т. 2: Чорна рада: Хроніка 1663 року; Оповідання; Драматичні твори; Статті та рецензії* / підгот. тексти, упоряд. і склав приміт. М. Л. Гончарук. Київ: Дніпро, 1989. С. 256-262.
 179. Купчинський Р. Дещо про себе. Невиспівані пісні. Нью-Йорк: Вид-во Пластова Ватага «Бурлаки», 1983. 124 с.
 180. Курдидик А. Шум довкола нагороди: Літературна нагорода, пані Вільде і трохи недискрецій. Неділя. 1936. Ч. 7(376). С. 4-5.
 181. Куца О. Михайло Драгоманов і розвиток української літератури в другій половині XIX століття. Тернопіль: Посібники і підручники, 1995. 224 с.
 182. Лановик М. Українська усна народна творчість: підруч. для студ. філол. факульт. ун-тів. Київ: Знання, 2006. 591 с.
 183. Лебедівна Л. Сильові особливості історичної прози Катрі Гриневичевої. *Слово і час*. 2006. №11. С. 30-37.
 184. Левенець Ю. Роль національного міфу у відродженні національної свідомості українського народу. *Нова політика*. 2002. №2. С. 50-53.

185. Леві-Строс К. Структурна антропологія; пер.зфр. З. Борисюк. 2 вид. Київ: Основи, 2000. 391 с.
186. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / наук. ред. Волков А.Р. та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
187. Лисяк-Рудницький І. «Б'є восьма» Ірини Вільде. *Жінка*. 1937. Ч. 5. С. 4.
188. Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. редакція Д. Уліцької; перекл. з пол. С. Яковенка. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 543 с.
189. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
190. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
191. Літературознавча рецепція і компаративний дискурс / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. 367 с.
192. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. Київ: Академія, 2006. 752 с.
193. Лосев А. Диалектика мифа. Москва: Академический Проект, 2008. 303 с.
194. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2001. 704 с.
195. Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно. *Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки.* Санкт-Петербург: Искусство, 2000. С. 123-126.
196. Лотман Ю. Текст в тексте. *Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры.* Таллин: Александра, 1992. С. 148-160.
197. Майданська С. «Люблю любити любов»: Про почуття ностальгії в контексті життя і творчості Ірини Вільде. *Українська культура*. 1998. №3. С. 30-31.
198. Мартич Ю. Велич традиції. *Літературна критика*. 1940. №1. С. 55-68.
199. Мафтин Н. Альтернативні стильові напрями у творчості Б. І. Антонича, Б. Нижанківського, В. Софроніва-Левицького, І. Вільде, Д. Віконської. *Бібліотечка «Дивослова»*. 2013. №4. С. 58-64.

200. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х рр. XX ст.: парадигма реконквісти. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикапатського нац. ун-ту ім. В. Стефника, 2008. 356 с.
201. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років XX століття: стильові та ідейні парадигми: автореф. дис ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2009. 38 с.
202. Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу. Івано-Франківськ: Плай, 1998. 116 с.
203. Мафтин Н. У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. 336 с.
204. Мафтин Н. «Щоб запалити любов до Всесвіту...»: рання проза Ірини Вільде. *Слово і час*. 2007. № 5. С. 49-54.
205. Мацевко-Бекерська Л. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX - початку XX століть): автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2009. 39 с.
206. Мацевко-Бекерська Л. Своєрідність наративної історії в українській малій прозі кінця XIX – початку XX століть. *Слово і час*. 2009. №2. С. 67-74.
207. Мацибок-Стародуб Н. О. Особливості комунікації державних і недержавних етносів у ранній прозі Ірини Вільде. *Літературознавчі студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. Вип. 39. Ч. 2. С. 142–148.
208. Мацибок-Стародуб Н. О. Художня модель світу в Західноукраїнській жіночій прозі міжвоєнного двадцятиліття (Ірина Вільде, Ольга-Олександра Дучимінська, Дарія Віконська): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01; М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2016. 20 с.
209. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Москва: Наука, 1986. 318 с.
210. Мельник В. Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення. *Сучасність*. 1996. №12. С. 105-109.

211. Міщенко О. Проблема зображення жінки в українській прозі 20-30 рр. XX ст.: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 1993. 20 с.
212. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.
213. Моклиця М. Основи літературознавства. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
214. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 327 с.
215. Набитович І. Категорія *sacrum* у художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): монографія. Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008. 600 с.
216. Наєнко М. К. П'ятиліття українського роману: літературно-критичний нарис. Київ: Радянський письменник, 1985. 268 с.
217. Наєнко М. К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. 2-е вид., зі змінами й доп. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2000. 378 с.
218. Наєнко М. К. Художня література України. Від міфів до реального модерну. Київ: ВЦ «Просвіта», 2008. 1063 с.
219. Назарук О. Роксоляна: Жінка халіфа і падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця: іст. повість з 16-го ст. Львів: Каменярь, 1990. 302 с.
220. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ: Дніпро, 1988. 395 с.
221. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.
222. Науменко Н. В. Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX - початку XX ст.: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2002. 20 с.
223. Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20-60-х років XIX ст. Київ: Наукова думка, 1988. 318 с.
224. Николишин Д. Андрій Чайковський. Ювілейний реферат. Коломия: Накл. «Жночого кружка», 1929. 32 с.

225. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. Київ: Основи, 1993. 415 с.
226. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 2003. 80 с.
227. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919-1939 роки); пер. з англ. Р. Харчук; передм. Ф. Погребенник. Київ: Четверта хвиля, 1999. 230 с.
228. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва. *Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори*. Київ: Основи, 1994. С. 238-273.
229. Павличко Д. Золотий передзвін: творчість Ірини Вільде. *Павличко Д. Літературознавство. Критика: у 2-х т.* Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. Т. 1. С. 370-374.
230. Павличко Д. Над глибинами: літ.-крит. статті і виступи. Київ: Рад. письменник, 1983. 271 с.
231. Павличко Д. Нанашка. Століття Ірини Вільде. *Літературна Україна*. 2007. Травень. №18. С. 1,7.
232. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1997. 357 с.
233. Павличко С. Фемінізм / упоряд та передм. В. Агеєвої. Київ: Основи, 2002. 322 с.
234. Патрікеєва Н. Щаслива зірка І. Вільде: життя в тезах. *Дніпро*. 2012. №5. С. 116-117.
235. Пахаренко В. Поєдинок з Левіяфаном. Міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років. *Українська мова та література*. 1999. №25-28. С. 3-13.
236. Пахаренко В. Українська поетика. 2-ге вид. Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. 320 с.
237. Пашенко М. В. Метафорична природа новели: (структура, рецепція, концептуалізація): монографія. Одеса: Астропринт, 2009. 296 с.
238. Перцева В. Психологізм ранньої прози Ірини Вільде. *Українське літературознавство*. 2010. Вип. 69. С. 281-285.

239. Письменники радянського Львова: матеріали до бібліографії / уклад. М. П. Гуменюк. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1960. Вип. 1. 350 с.
240. Письменниця з Буковини (до 100-річчя від дня народження І. Вільде (1907-1982)): веб-бібліограф. покажч. / уклад.: Л. В. Гурба, О. Ф. Коваленко, Н. С. Товстопят; Кіровоград. обл. б-ка для юнацтва ім. О. М. Бойченка. Кіровоград, 2007. 30 с.
241. Пискунов В. Советский роман-эпопея. Жанр и его эволюция. Москва: Советский писатель, 1976. 368 с.
242. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі. Київ: ПЦ «Фоліант», 2008. 176 с.
243. Поліщук Я. Література як геокультурний проект: монографія. Київ: Академвидав, 2008. 304 с.
244. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
245. Полтавчук В. Г. Біографічний роман і проблема виховання історією. Київ: Знання, 1989. 48 с.
246. Попович Ж. Ірина Вільде не була дикою: В перекладі з нім. «вільде» означає «дика», «бурхлива». *Дзеркало тижня*. 2006. №25 (1-7 лип.). С. 12.
247. Пospelов Г. Н. Эпопея. *Краткая литературная энциклопедия: в 9 т.* Москва: Сов. энциклопедия, 1975. Т. 8. 1136 с.
248. Потебня О. Естетика і поетика слова: зб. Київ: Мистецтво, 1985. 302 с.
249. Працьовитий В. Проблема національного самоусвідомлення в романі «Повнолітні діти» Ірини Вільде. *Українське літературознавство*. 2010. Вип. 69. С. 224-232.
250. Приліпко І. Особливості зображення західноукраїнського духовенства на тлі суспільно-політичних подій першої половини ХХ століття у романі Ірини Вільде «Сестри Річинські». *Літературознавчі студії* / відп. ред. д. філол. н., проф. Г. Ф. Семенюк. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. С. 523-528.
251. Притолук С. Жанрові особливості роману виховання. Тернопіль: Видавець Стародубець, 2004. 48 с.

252. Про відзначення 100-річчя з дня народження видатної української письменниці Ірини Вільде (Полотнюк Дарії Дмитрівни): Постанова Верхов. Ради України від 4 жовт. 2006 р. №199- V. *Відомості Верховної Ради України*. Київ, 2006. №43. С. 431-460.
253. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк: Донну, 2014. 154 с.
254. Разживін В. Жанрово-стильові особливості української історичної повісті 20-30-х рр. XX ст.: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; Дніпропетровський нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2008. 16 с.
255. Рікер П. Сам як інший; пер. із фр. 2-е вид. Київ: Дух і Літера, 2002. 458 с.
256. Романенчук Б. Ірина Вільде. *Азбуковник: енциклопедія української літератури*. Філадельфія, 1973. Т. 2. С. 154-158.
257. Романишина Н. В. Українська художня мала проза: теоретико-методичні аспекти вивчення: монографія. Рівне: Print house, 2013. 575 с.
258. Романко Т. О. Роман ініціації в сучасній українській, польській та американській літературах (на матеріалі творчості Л. Дереша, М. Нагача, Н. МакДонелла): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с.
259. Ромащенко Л. І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Основні напрями художнього руху: монографія. Черкаси: Вид-во Черкаського державного університету імені Богдана Хмельницького, 2003. 388 с.
260. Рудницький М. Еротика, патріотизм, плани на майбутнє (Розмова з Іриною Вільде). *Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: повісті*. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. С. 13-16.
261. Салига Т. Імператив: Літературознавчі статті, критика, публіцистика. Львів: Світ, 1997. 352 с.
262. Салига Т. Золотий передзвін віку. *Літературна Україна*. 2007. 6 вересня. С. 1.

263. Ситник О. В. Мала проза В. Фолкнера і М. Хвильового: форми та засоби психологізму: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.05; Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2010. 20 с.
264. Скальська У. Моє недовге знайомство з І. Вільде. *Дзвін*. 2010. №5-6. С. 85-89.
265. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 636 с.
266. Спогади про Ірину Вільде / упоряд. М. Якубовська. Львів: Каменяр, 2009. 111 с.
267. Старик В. Місто її дитинства: До 80-річчя від дня народження І. Вільде. *Жовтень*. 1987. №5. С. 111-116.
268. Старик В. Ті, що були «повнолітніми»... До 90-річчя від дня народження І. Вільде. *Дзвін*. 1997. №5-6. С. 98-109.
269. Табачин Л. Мала проза письменниць Західної України 20-30-х років ХХ століття: особливості жанрово-стильових форм вираження: автореф. дис... канд. філол. наук:10.01.01; Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2000. 18 с.
270. Тарнавський О. Два силуети Ірини Вільде. *Сучасність*. 1983. Ч. 6. С. 189-197.
271. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 534 с.
272. Тарнашинська Л. «Боюся людей, які не читають...»: Про Ірину Вільде. *Вітчизна*. 1987. №5. С. 174-175.
273. Тарнашинська Л. Цілюща алхімія Ірини Вільде. *Дивослово*. 2010. №9. С. 51-55.
274. Теорія літератури: підручник для студ. філол. спец. вищ. закладів освіти / за ред. О. Галича. Київ: Либідь, 2001. 486 с.

275. Тищук Т. Повість як жанр: головні принципи та композиційні можливості (на матеріалі української та російської прози XIX- початку XX століття): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06; Дніпропетровський держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1999. 19 с.
276. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. Київ: Правда Ярославичів, 1997. 448 с.
277. Ткачук М. П. Естетична концепція дійсності в бориславському циклі І. Я. Франка. Тернопіль: Збруч, 1992. 126 с.
278. Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка: монографія. Тернопіль: Вид-во Тернопільського державного педагогічного інституту, 1996. 124 с.
279. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.
280. Тодоров Ц. Походження жанрів. *Поняття літератури та інші есе*; пер. з фр. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 22-55.
281. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект-Пресс, 1996. 333 с.
282. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва: Наука, 1983. С. 227-284.
283. Українська душа. Київ: Фенікс, 1992. 128 с.
284. Українська радянська енциклопедія: в 12-ти т. Т. 2: Боронування – Гергелі / Гол. ред. М. Бажан. Київ: Головна редакція УРЕ, 1978. 542 с.
285. Ушкалов Л. Від бароко до постмодернізму: есеї. Київ: Грані-Т, 2001. 552 с.
286. Фащенко В. Із студій про новелу. Київ: Рад. письменник, 1971. 215 с.
287. Фащенко В. Новела і новелісти. Київ: Рад. письменник, 1968. 264 с.
288. Фащенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. Одеса: Маяк, 2005. 640 с.
289. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років XX століття: монографія. Київ, Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 156 с.

290. Фірман О. Жанрово-стильові особливості прози Наталени Королевої: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Тернопільський нац. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2019. 20 с.
291. Фоменко В. Г. Місто і література: українська візія: монографія. Луганськ: Знання, 2007. 312 с.
292. Франко І. Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія. *Франко І. Зібрання творів: у 50 т.* / ред. кол.: Є. П. Кирилюк (гол.) та ін.; ред. тому: І. І. Дорошенко, Н. Л. Калениченко; упорядкув. та комент. І. О. Денисюка, С. С. Дідич, Л. О. Гаєвської та ін. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 30: Літературно-критичні праці (1895-1897). С. 314-541.
293. Франко І. Влада землі в сучасному романі. *Франко І. Зібрання творів: у 50 т.* / ред. кол.: Є. П. Кирилюк (гол.) та ін.; ред. тому: Н. Є. Крутікова, С. В. Щурат; упорядкув. та комент. Н. Р. Мазепи, О. В. Мишанича, Г. А. Нудьги. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 28: Літературно-критичні праці (1890-1892). С. 176-196.
294. Франко І. Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці. *Франко І. Зібрання творів: у 50 т.* / ред. кол.: Є. П. Кирилюк (гол.) та ін.; ред. тому: О. Є. Засенко; упорядкув. та комент. Ф. П. Погребенника. Київ: Наукова думка, 1978. Т. 16: Повісті та оповідання (1882-1887). С. 7-154.
295. Франко І. З останніх десятиліть XIX в. *Франко І. Зібрання творів: у 50 т.* / ред. кол.: Є. П. Кирилюк (гол.) та ін. Київ: Наукова думка, 1984. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890-1910). С. 471-530.
296. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Зібрання тв.: у 50 т.* Т. 31. Київ: Наукова думка, 1981. С. 45-119.
297. Харлан О. Д. Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.05; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2008. 35 с.
298. Харлан О. Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках». *Слово і час*. 2008. №2. С. 27-32.

299. Цюп'як І. К. Українська новела 20-80-х років ХХ століття в контексті сучасних інтерпретацій: монографія. Дніпропетровськ: Національний гірничий університет, 2013. 198 с.
300. Червінська О. В. Рецептивна поетика: історико-методологічні та теоретичні засади: навч. посіб. Чернівці: Рута, 2001. 56 с.
301. Черкашина Т. Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2007. 20 с.
302. Чернец Л. В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. Москва: МГУ, 1982. 192 с.
303. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: МПП «Презент», ТОВ «Феміна», 1994. 480 с.
304. Чичерин А. Возникновение романа-эпопеи. Москва: Сов. писатель, 1975. 376 с.
305. Шаховський С. Подвиг таланту: Про роман Ірини Вільде «Сестри Річинські». *Жовтень*. 1966. №3. С. 135-143.
306. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
307. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Київ: Задруга, 2003. 354 с.
308. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме; пер. з нім. К. Котюк / наук. ред. О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.
309. Юриняк А. Літературні жанри малої форми. Вінніпег: Накладом товариства «Волинь», 1981. 118 с.
310. Юрчук О. Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1999. 16 с.
311. Якобсон Р. Работы по поэтике. Москва: Прогресс, 1987. 460 с.

312. Ямчук П. Імпресіонізм в українській прозі 1890-1930-х років: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; Одеський держ. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 1998. 16 с.
313. Янів Я. Автобіографізм у романі виховання Ірини Вільде «Повнолітні діти». *Spheres of Culture. Volume V*. Lublin: Maria Curie-Sklodowska University, 2013. S. 169-175.
314. Янковська Ж. Концепт «Храм» крізь призму оповідання Богдана Лепкого «Дзвони». *Studia methodologica*. Тернопіль-Кельце, 2017. Вип. 44. С. 154-160.
315. Янковська Ж. Парадигма фольклорно-літературної архетипності. *Studia ukrainica posnaniensia. Zeszyt V*. Poznan, 2017. С. 269-277.
316. Янковська Ж. Фольклоризм української романтичної прози: монографія. Львів: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2016. 591 с.
317. Ясперс К. Смысл и назначение истории; пер. с нем. Москва: Политиздат, 1991. 527 с.
318. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? *Слово і час*. 2006. №2. С. 39-45.
319. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика; з ним пер.: Роксоляна Свято та Петро Тарашук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. 622 с.
320. Anderson J. Biographical Truth. The Representation of Historical Persons in Tudor-Stuart Writing. New Haven & London: Yale University Press, 1984. 263 p.
321. Butzer G. Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: Metzler, 2012. 505 s.
322. Jason H. Motif, type and genre: A manual for compilation of indices & a bibliography of indices and indexing. Helsinki: FF Communications, 2000. 273 p.
323. Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Zarys teorii literatury. Wydanie drugie, zmienione. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1967. 544 s.
324. Ratz N. Der Identitätsroman: e. Strukturanalyse. Tübingen: Niemeyer, 1988. 153 s.

325. *Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом / за ред. М. Зимомрі, Я. Лопушинського, Р. Мниха, О. Радченка.* Дрогобич: Коло, 2003. 272 с.
326. Todorov Tz. *Introduction to Poetics.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981. 122 p.
327. Weretiuk O. *Wizja Ukrainy we wspolczesnej powiesci polskiej i ukraińskiej: (Leopold Buczkowski, Andrzej Kusniewicz, Włodzimierz Odojewski, Ulas Samczuk, Iryna Wilde, Roman Andrijaszuk).* Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Literatury Polskiej, 1998. 297 s.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Карач Н. Поліфонізм прози Ірини Вільде у модерністському дискурсі доби. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: зб. наук. праць / за ред. д. ф. н. М. П. Ткачука. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2017. Вип. 46. С. 126-137.*
2. Карач Н. Жанровий діапазон новелістики Ірини Вільде початку ХХ століття. *Гісторыя беларускай літаратуры: стан і перспектывы даследавання (да 135-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа);* Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2017. С. 368-374.
3. Карач Н. «Сестри Річинські» Ірини Вільде як роман-епопея. *Беларуская гістарычная літаратура: жанры, характары, праблемы (да 125-годдзя з дня нараджэння Максіма Гарэцкага);* Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі; Ін-т літаратуразнаўства імя Я. Купалы; уклад. А. А. Манкевіч; навук. рэд. С. С. Лаўшук. Мінск: Беларуская навука, 2018. С. 376-380.
4. Карач Н. Психопоетикальна система Ірини Вільде у повісті «Метелики на шпильках». *Філологічний дискурс: зб. наук. праць. Хмельницький: Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2019. Вип. 9. С. 90-98.*
5. Карач Н. Літературно-критична рецепція прози Ірини Вільде. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: зб. наук. праць / за ред. д. ф. н. М. П. Ткачука. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 51. С. 51-64.*
6. Карач Н. Модерністський дискурс західноукраїнської прози початку ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного*

університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: зб. наук. праць / за ред. д. ф. н. М. П. Ткачука. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2020. Вип. 52. С. 46-56.

ДОДАТКОВІ ПУБЛІКАЦІЇ

7. Карач Н. Жанровий синтез у романі-епопеї «Сестри Річинські» Ірини Вільде. *Молодий вчений: наук. журн.* Херсон: Гельветика, 2020. №11(87) (листопад). С. 18-21.
8. Карач Н. Жанрова структура роману «Повнолітні діти» Ірини Вільде. *Science and society, patterns and trends of development. Abstracts of XVI International Scientific and Practical Conference.* Vienna, 2021. P. 185-187.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Основні результати дисертації оприлюднено в доповідях на наукових конференціях різних рівнів:

міжнародних – «Володимир Гнатюк і його роль у розвитку української національної культури» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 25-26 червня 2016 р.); «Літературна етноімагологія: рецепція України та її культури в наукових працях Мікулаша Неврлого» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 1-2 листопада 2016 р.); «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті» (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 12-14 червня 2017 р.); «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі Європи та Америки» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 2-3 листопада 2017 р.); «Гісторыя беларускай літаратуры: стан і перспектывы даследавання (да 135-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа)» (Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, Мінськ, 15-16 листопада 2017 р.); Васямнаццатыя чытанні «Беларуская літаратура і пачаткі дзяржаўнасці» (Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва, Мінск, 25 травня 2018 р.); «Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасних університетів» (Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана, Polonia University in Czestochowa (Польща), Київ, 11-12 квітня 2019 р.); «Сучасні тенденції розвитку медіагалузі і регіональні змі» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 10-11 травня 2019 р.); «Актуальні проблеми мовознавства, літературознавства та перекладознавства» (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, 17-18 травня 2019 р.); XVI International Scientific and Practical Conference «Science and society, patterns and trends of development» (Vienna (Austria), 30 березня-02 квітня 2021 р.);

всеукраїнських – «Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження (до 160-річчя від дня народження Івана Франка)» (Національний університет біоресурсів і природокористування України, Київ, 7-8 квітня 2016 р.); «Українська філологія в контексті розвитку європейської наукової думки», присвячена пам'яті проф. Дмитра Бучка (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 3 листопада 2016 р.); «Творчість Олеся Гончара в українському та загальноєвропейському контексті (до 100-річчя з дня народження письменника)» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 25 квітня 2018 р.); «Проблеми національної ідентичності в українській та зарубіжній літературі / до 115-річчя з дня народження Докії Гуменної» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 11-12 квітня 2019 р.); «Творчість Уласа Самчука в регіональному, національному, універсальному вимірах» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 20 лютого 2020 р.);

щорічних звітних наукових конференціях професорсько-викладацького складу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, 2017-2020).