

УДК 821.162.1.0.09+821.162.3.0.09+111.852

Ростислав Радишевський

ORCID 0000-0002-5279-8232

ДО ПРОБЛЕМИ НІЦШЕАНСТВА В ПОЛЬСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ МОДЕРНІЗМІ. ВАЦЛАВ БЕРЕНТ І ЛЕСЯ УКРАЇНКА

Анотація. У статті розглянуто механізми адаптації й переосмислення ніцшеанства в контексті критики декадентства, чистого мистецтва, естетизму в творчій практиці Вацлава Берента і Лесі Українки. Простежено, як майже одночасно у польського та українського модерністів з'являються контрверсійні інтенції, незгода і полеміка з поширеними наприкінці XIX століття декадентськими настроями, ідеями песимізму, розпачу, абсолютизації краси як категорії філософської естетики. Акцентовано, що у В. Берента ніцшеанський дискурс втілено головним чином в романній прозі, у Лесі Українки нові ідеї адаптуються в різних жанрах, у слові як такому. Зроблено висновки про синхронне переміщення філософських концептів Ф. Ніцше у текстах обох митців. Простежено спільне й відмінне у трактуванні проблеми волі і неволі, призначення митця й мистецтва, стильової своєрідності та естетичної цінності модернізму. Окреслено перспективи дослідження польсько-українського літературного дискурсу помежів'я століть в аспекті культурних і транскордонних переміщень.

Ключові слова: декадентство, естетизм, критика, модернізм, ніцшеанство, культурне переміщення.

Інформація про автора: Радишевський Ростислав Петрович, академік НАН України, доктор філологічних наук, професора, завідувач кафедри поліоністики Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка.

Електронна пошта: rostyslav.r58@gmail.com

Rostyslav Radyshevskyi

ON THE PROBLEM OF NIETZSEANISM IN POLISH
AND UKRAINIAN MODERNISM. WACŁAW BERENT
AND LESIA UKRAINKA

Abstract. *The article explores the mechanisms of adaptation and reinterpretation of Nietzscheanism in the context of the critique of decadence, l'art pour l'art, and aestheticism in the literary practices of Wacław Berent and Lesia Ukrainka. It traces how the Polish and Ukrainian modernists developed controversial intentions, disagreement, and polemics with the widespread fin-de-siècle sentiments of decadence, pessimism, despair, and the absolutization of beauty as a category of philosophical aesthetics almost simultaneously. The article emphasizes that in W. Berent's work, the Nietzschean discourse is primarily embodied in novelistic prose, while in Lesia Ukrainka's case, new ideas are adapted across various genres, in the word as such. It concludes that the philosophical concepts of F. Nietzsche were synchronously transposed into the texts of both authors. The article also examines similarities and differences in their treatment of the issues of will and unfreedom, the role of the artist and art, stylistic distinctiveness, and the aesthetic value of modernism. Finally, it outlines prospects for further research into the Polish-Ukrainian literary discourse at the turn of the century through the lens of cultural and cross-border transfers.*

Keywords: *decadence, aestheticism, criticism, Modernism, Nietzscheanism, cultural transfer.*

Information about author: *Rostyslav Radyshevskyi, Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine, Doctor of Philology, professor, head of the department of Polish studies, Educational and Scientific Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv.*

E-mail: *rostyslav.r58@gmail.com*

Rostysław Radyszewskij

DO PROBLEMU NIETZSEANIZMU W POLSKIM I UKRAIŃSKIM
MODERNIZMIE. WACŁAW BERENT I ŁESIA UKRAINKA

Abstrakt. *W artykule przeanalizowano mechanizmy adaptacji i reinterpretacji nietzscheanizmu w kontekście krytyki dekadencji, sztuki czystej i estetyzmu w*

творчості Вацлава Берента і Лесі Українки. Прześledzono, jak niemal równocześnie u polskich i ukraińskich modernistów pojawiają się kontrowersyjne intencje, niezgoda i polemiki z dekadencckimi nastrojami, ideami pesymizmu, rozpacz i absolutyzacji piękna jako kategorii estetyki filozoficznej, rozpowszechnionymi pod koniec XIX wieku. Podkreślono, że u W. Berenta dyskurs nietzscheański ucieleśnia się głównie w prozie nowelistycznej, u Łesi Ukrainki nowe idee są adaptowane w różnych gatunkach, w słowie jako takim. Wnioski dotyczą synchronicznego przepływu koncepcji filozoficznych F. Nietzschego w tekstach obu artystów. Prześledzono to, co wspólne i odmienne w interpretacji problemu woli i niewoli, celu artysty i sztuki, oryginalności stylistycznej oraz wartości estetycznej modernizmu. Nakreślono perspektywę badania polsko-ukraińskiego dyskursu literackiego pogranicza wieków w kontekście ruchów kulturowych i transgranicznych.

Słowa kluczowe: dekadentyzm, estetyzm, krytyka, modernizm, nietzscheanizm, transfer kulturowy.

Nota o autorze: Rostysław Radyszewskij, akademik Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, doktor habilitowany, profesor, kierownik Katedry Polonistyki Dydaktyczno-Naukowego Instytutu Filologii Narodowego Uniwersytetu imienia Tarasa Szewczenki w Kijowie.

E-mail: rostyslav.r58@gmail.com

Вацлав Берент (1873–1940) і Леся Українка (1871–1913) – непересічні постаті в літературі помежів'я XIX–XX століть. Дослідження генетико-контактних зв'язків між ними навряд чи продуктивне, натомість типологічний підхід до інтерпретації національних модернізмів (українського і польського), ролі та статусу мистецтва у ньому, питомої ваги естетизації та, зрештою, ідеї мистецтва для мистецтва цілком можливий з огляду на загальні тенденції епохи. Нам уже доводилося писати про критику польського модернізму у Лесі Українки, яка не згадує В. Берента, можливо, тому, що його роман “Próchno” (1901) ще не побачив світ. Незважаючи на це, обидва модерністи виступають майже одночасно в літературі, кожний зі своїми розрахунками з позитивізмом, який часами асоціюється з капіталізмом. Найважливіше, що у творчість українського і польського модерністів органічно вплітається ніцшеанство як дискурс, світогляд, мовлення, ставлення до традиції. Так, переклад Берента твору Ніцше “Takó rzecze Zaratustra” (1905) цінний не лише своєю

відповідністю оригіналу, але й художніми особливостями, поетикою, притаманними манері польського письменника. Берент у власних автоцитаціях провадить діалог з ідеями Ніцше, думками про сучасну цивілізацію, відношення індивідуальності і суспільства, акторства, філістерства тощо. Точно визначив своєрідність рецепції філософських поглядів Ніцше у творчості Берента Р. Нич: “Bronił Berent Nietzschego humanistę przed Nietzschem bogoburcą i niszczycielem. Należał do tych czytelników i interpretatorów, którzy wybierali Nietzschego “miękkiego”, a łagodzili sens tez formułowanych przez “twardego”, neutralizując ekstremy, w które on z upodobaniem i nie bez rozmysłu popadał u . Podjął Berent i rozwinął humanistyczną treść nietzscheanizmu: waloryzację niezłomnego aktywizmu i wszechstronności człowieka — odważnie wychylonego w przyszłość, w “dal”, indywidualnie realizującego cele ponadjednostkowe” (Nycz 1976, 60).

Ніцшеанізм виявився вельми придатною оптикою для протиставлення модернізму позитивізму. Адже література нової генерації прагнула розглядати актуальні питання сьогодення в культурній площині, у відриві від практичних явищ. На черзі дня постає трактування культури як самодостатньої галузі, здатної передати кризу епохи. Очевидно, кризові процеси були пов’язані з наростанням суб’єктивізму, який відділяє людину від Бога і стає підґрунтям соліпсичного, монадичного Я у структурі модерністської свідомості. Зазначимо, що Берент був не один, адже творці модернізму В. Реймонт, В. Оркан, С. Жеромський, Я. Каспрович, С. Пшибишевський, Т. Міцинський зверталися у своїх творах до типово ніцшеанських мотивів страху, страждання, смерті, творчо використовували образи стихій вогню, землі, води, діонісійську міфологію. Усе це узгоджується з головною тезою Ніцше – «wszystko co powstaje, musi być przygotowane na bolesny upadek». Саме діонісійство передбачало зміни, діалектику перетворень, відродження і смерть усього живого. Звісно, тут відчитуються не лише ідеологеми не лише Ніцше і Шопенгауера, а екзистенціалізм Гейдеггера.

Ставлення Лесі Українки до модернізму не було одновекторним, адже вона усвідомлювала наявність у ньому як безпосередньо естетичних складників, так і нової суспільної моралі. Вкрай нагальна потреба

їхнього розмежування для адекватного аналізу нових тенденцій в українській і польській літературі постулюється поеткою в статті «Заметки о новейшей польской литературе» (1901). Про накреслені лінії найновішого літературного процесу варто говорити у зв'язку з визріванням в її літературно-критичній свідомості самої ідеї модерні, кардинально відмінного від попередніх етапів типу естетики, поетики, художньої рефлексії. Спроба діагностувати стан сучасної літератури є помітною вже в доповіді «Малорусские писатели на Буковине» (1899), де відділена від народництва модерна література лише несміливо означаються на рівні тенденцій, відчущань, інтуїтивних прозрінь. Умовний поділ Лесі Українки представленого Ю. Федьковичем, з одного боку, і В. Стефаником і О. Кобилянською, з іншого боку, вітчизняного письменства ґрунтується саме на питомій вазі модерності в їхніх творах. Лейтмотив доповіді – захист новацій у літературі й приховане заперечення народництва. Варто зауважити, що авторка ще не уявляла чітко, яким має бути модернізм, нашікчування якого не давало цілісної програми, естетичної парадигми, філософії творчості. Вона спостерігає, оцінює збоку, на відстані, не отожднюючи себе з цим новим напрямом. Найважливіше, що вона відчула принципово нові філософські віяння у творчості сучасників, зокрема у Кобилянської. При цьому ця філософія була близькою самій Лесі, особливо в розробці *ins Blau*, специфічного концепта «синьої далечіні», вищого світу. «Действительно, Кобылянская, пережившая сильное влияние философии Ницше, обнаруживает часто стремление к идеалу «сверхчеловека», что приводит ее иногда к расплывчатым и отвлеченным мечтам, но зато парадоксальный дух Ницше развил у молодой буковинской писательницы гораздо большую смелость мысли и воображения, чем мы привыкли видеть у большинства писателей- русинов» (Леся Українка, Т. 7., 2021, 106). Для самої Лесі ніцшеанство було складною проблемою, що вимагала обережного застосування до рідного ґрунту. Враховуючи те, що польська модерна починається з декадентської рецепції Шопенгауера і Ніцше, підхід української письменниці міг бути опосередкованим цим чинником. Саме тому її власне сприйняття Ніцше зумовлене цією ситуацією культурного переміщення, трансформації та нелінійного завоювання ідей німецького мислителя на українському ґрунті. Справедли-

во зазначає С. Павличко: «Леся Українка належала до критиків Ніцше. Однак ставлення до Ніцше видається їй питанням настільки важливим, що вона з'ясовує його у своєму другому листі до Кобилянської: «Не у всьому я можу цілком співчувати Вам, так, наприклад, я не поділяю Вашого ніцшеанства, бо сей філософ ніколи не імпонував мені яко філософ: його ідеал Uebermensch-а, тієї Blonde Bestie, якось не чарує мене. Його афоризми справді часом блискучі і гарні, але я не кохаюся в афоризмах. Таке ніцшеанство не повинно становити між нами стіни, у мене є один дуже близький друг ніцшеанець, або щось коло того, і він мириться якось з моїми виступами проти “blonde Bestien”... Насамкінець, методологічно значущий для нас висновок С. Павличко формулює так: «З безпосередніх сучасників Лесі Українки під знаком Ніцше розвивалася «польська модерна», до якої Леся Українка так само мала амбівалентне ставлення» (Павличко 1999, 47-48).

Найважливіше, що в контексті нової літературної парадигми осмислено роль і функції критика в художньому процесі. На думку Лесі Українки, критик має бути ідеологом, а письменник – виконувачем його приписів. Проте така концепція є дещо хибною і спотворює іманентні закони літератури. Лише нові явища, ідеї, естетичні й поетикальні прийоми здатні скерувати національне письменство у потрібному напрямку. Чіткого визначення шляхів розвою літератури ми поки що не знаходимо у Лесі Українки, проте культурно-цивілізаційний орієнтир уже більш-менш прояснився. Це Європа як концепт, маркер відкритості і прогресивного мислення. Ба більше, вже на цьому етапі запропоновано трактування модернізму в широкому діапазоні, поза межами суто іманентних законів літератури, в тісному зв'язку з означенням модерністичної доби в історії України. Саме тому значна увага приділяється мистецтву, яке долає власні межі і поєднується з критикою, стає невід'ємною частиною синтетичних процесів у культурі помежів'я XIX–XX століть. Безсумнівно, на черзі дня, і не лише для Лесі Українки, була боротьба з народництвом у літературі. Однак ця колізія не випинається, а залишається десь у підтексті. Значення цієї першої спроби осмислити нові явища в літературі підкреслила С. Павличко: «Стаття Лесі Українки стала одним з перших симптомів критичного

осмислення цього процесу. Однак будучи імпульсом до модернізації, антинародництва не становило і не могло становити виняткову суть модернізму... Протест проти народництва, який виявився в статті Леся Українки, становив лише частину літературного процесу *fin de siècle*, перший крок до модернізму як стилю мислення й культурного дискурсу» (Павличко 1999, 42). Насправді завдання української авторки було набагато ширшим і передбачало через посередництво народництва критику декадентських тенденцій у польській літературі.

Тому в статті “*Uwagi o najnowszej literaturze polskiej*” критикиня вдається до деконструкції інтерпретаційних штампів поляків щодо міфологізації своєї літературної спадщини – особливо романтиків. Письменниця зазначає, що навіть такий «серйозний і сумлінний критик-учений, як пан Хмельовський» не здатний уникнути дифірамічної тональності у своїх розмислах про польських романтиків. На противагу цьому далекому від критичного аналітизму підходу Леся обирає іронічний «тон», який був свідченнями зрілості її таланту. Визнаючи заслуги і геній великих польських романтиків і простежуючи їхній вплив на подальший розвиток літератури та вона все ж не вбачає в польському романтизмі якоїсь спеціальної харизматичності. Вона його урівнює і типологізує з іншими національними різновидами європейського романтизму. Характеризуючи «українську школу» польських романтиків, саме історичне явище якої Леся сприймала як перехідну ланку між романтизмом та «народницькою» літературою, українська письменниця далека від ідеалізації чи перебільшення значення цього феномена в історії польської літератури. З народницьким напрямом, соціальністю літератури Леся Українка пов’язувала цілий конструктивний етап у розвитку письменства, що відрізняло її від загалу польської критики того періоду. Саме народництво сприяло відновленню жанрових модифікацій польської епічної прози, відродило до життя новелу з її всеохопністю і синтезом і конкретизувало ідею «органічної праці». Час розквіту «народництва» письменниця пов’язує з іменами Болеслава Пруса, Елізи Ожешкової, Генрика Сенкевича. Проте у деяких із цих письменників вона вбачала риси нової естетики, елементи модерністичного письма.

На модернізм Леся Українка дивилася як на відродження поезії після тридцятилітнього напівсну – у цій новій поезії «мороку» письменниця вбачала відголоски різноманітних «песимістичних течій» світової літератури. Разом з тим письменниця відзначає, що польський модернізм мав і власний ґрунт, його появу підготували трагічні протиріччя романтиків, крах ідеалів польської шляхти, виродження позитивістсько-народницької літератури, герої якої «только страдают и больше ничего».

Леся Українка чудово розумілась на метафориці теорій «чистого мистецтва», найяскравішим виразником яких у Польщі став С. Пшибишевський. Ставлення до подібних теорій є відсторонено-іронічним, і це при тому, що сама українська письменниця була в своїй творчості модерністкою. Головним принципом нової естетики для С. Пшибишевського є «сила, энергия самодовлеющая, ничему не подчиненная». Митець – «жрец этой новой религии искусства» – стоїть понад життям, не має ніяких обмежень, обов'язків, мети, а тому не зрозуміло, «почему, собственно, он должен признавать силу? Это ведь несколько мешает абсолютной свободе». Головну увагу авторка статті зосереджує на критиці теоретичних положень маніфесту польської модерни – збірки С. Пшибишевського «На дорогах души». Мистецтво для С. Пшибишевського позаідейне. Коли воно служить суспільності чи моралі – це вже не мистецтво. Низькопробним вважає він і «искусство демократическое, искусство для народа». «Абсолютно свободному художнику», іронізує Леся Українка, суворо заборонено мати щось спільне з реалізмом і політикою, зображати натовп. Він має право показувати лише несвідомі почуття «обнаженной души». У цьому повороті літератури до надмірного зображення фізіології души відчитується думка про те, що «народницький період польської літератури змінився на безкінечно буржуазний голий естетизм Пшибишевського» (Якубський 2012, 269). У контексті полеміки з відірваним від ґрунту естетизмом Леся Українка з'ясовує місце і роль нових літературних течій, зокрема неоромантизму, засилля в письменстві народництва. Обстоюючи інновації, у листі до матері вона фіксує зміни вже на рівні організації літературного життя: «Далі провести ви-

разну антитезу німецького і французького новоромантизму і навіть порівняти берлінській літературні «кабачки» з такими ж «кабачками» Латинського квартала, – посередині між Францією і Німеччиною поставити польську модерну (chef – Пшибишевський), а в пряму залежність від Пшибишевського Крушельницького і С, виразно одрізнивши од них Кобилянську і вказавши вплив на неї Якобсена і данців...» (Леся Українка, 2021, Т. 13, 207).

Леся Українка дошкульно викрила не тільки безперспективність теоретичних засад представників «мистецтва для мистецтва», а й показала, що на практиці цей новий напрямок створив «літературу самих низких інстинктів без всякого критического выбора». Вона наголосила, що «свободные артисты» продали себе всяким набобам – хто же может лучше платить? – и наложили на себя невидимые цепи, обманывая свет теориейками о независимости».

Згадана стаття Лесі Українки — це своєрідний огляд польської літератури другої половини ХІХ ст. У біографічній довідці, уміщеній у хрестоматії «Українська література», М. Якубець назвав цю студію української письменниці одним із «найцікавіших голосів непольської критики про сучасне літературне життя в Польщі». Пізніше, розглядаючи творчість видатної української поетки в статті «Леся Українка і польська романтична література», критик назвав «Заметки о новейшей польской литературе» «одним із найцікавіших документів з історії польсько-російських і польсько-українських літературних відносин кінця ХІХ і початку ХХ ст.». Науковець цілком слушно підкреслив, що Леся Українка у своїй статті, виступаючи проти модернізму й декадентства, дала «генеральний бій» вадам традиційного польського романтизму.

Леся Українка не знаходить пожаданого «синтезу» – нового методу-стилю, який декларувала сучасна їй польська критика. Найкращим проявом синтезу в мистецтві українська письменниця вважала гармонійне поєднання демократичного романтизму й реалізму (тобто, власне, «новоромантизм»). Художник слова не повинен обмежуватися лише побажаннями, щоб людство «було щасливим», він мусить кликати до боротьби за це щастя. Це є необхідною умовою нового

синтезу. Тому письменники типу Немоевського і Жеромського створюють враження «чого-то бесконечно нежного и любящего, но не сильного, свободного духом». Називаючи польську літературу нового часу «разнообразной и крайне интересной», Леся Українка, завершуючи статтю, пише, що заклик до синтезу доцільно замінити іншим: «Свободы духа, отваги во что бы то ни стало!».

Визначені пріоритети позначилися й на усвідомленні ролі польської літератури в розвитку модернізму, її національної специфіки, шляхів адаптації й переосмислення європейської естетичної парадигми. Про це йдеться у вищезгаданій статті, яка являє собою досвід критичної інтерпретації польської модерни. Передовсім це був антипозитивістичний вибір угруповання «Молодої Польщі» та Станіслава Пшибишевського. Не буде зайвим наголосити, що польська модерна починається саме в декадентській площині, зокрема з надмірної уваги до праць А. Шопенгауера і Ф. Ніцше з притаманними їм песимізмом, критикою моралі, гносеологією мистецтва, акцентом на різноманітних психологічних девіаціях. Г. Корбич зазначає: «Зокрема, в українській критиці з ним (Ніцше – Р. Р.) пов'язується: модерністський перелом епохи *fin de siècle* в Європі та його віддуння в українській культурі, виховний і креативний вплив філософа як на самих письменників, так і на їхню літературно-художню практику, закладання принципів та структурних ознак релятивного мислення (відносності дотеперішнього людського знання та абсолютизованих істин, умовності моральних уявлень та понять тощо)» (Корбич Г., 2010, с. 257).

Крім того, традиції європейського символізму, зокрема «Квіти зла» Бодлера (перекладені польською 1894 р.), шедеври М. Метерлінка у перекладі З. Пшесмицького-Міріама свідчили про неабиякий інтерес до польської літератури до найновіших мистецьких тенденцій. До речі, зацікавленість творчістю представників європейської модерни Метерлінком, Ніцше, Гюїсмансом, Верленом, Ібсеном, Гауптманом характерна і для українських письменників. Не можна виключати, що саме ідеї Ніцше послужили своєрідною посередницькою стратегією, трансфером, за допомогою якого Леся Українка пояснювала модернізм як принципово нову художньо-мистецьку стратегію. Адже саме

цей німецький філософ інспірував антинародницький дискурс, боротьбу з психологією натовпу.

Проте Ніцше не був звичайним об'єктом рецепції, радше йдеться про критичне ставлення до нього, заперечення основоположних підстав його філософії. Водночас потрібно зважати на те, що знайомство з працями німецького мислителя було дещо звulьгаризованим на підставі поверхових уявлень про нього з різноманітних критичних джерел. Парадокс полягає в тому, що потужний вплив індивідуалістичного світогляду Ніцше на неоромантизм Лесі Українки не підлягає запереченню. Проте сама авторка не усвідомлювала цей зв'язок, що, очевидно, й зумовило надзвичайно продуктивну інтерпретацію модернізму з амбівалентних позицій. Варто також враховувати жанрову специфіку Лесиної творчості, від якої безпосередньо залежить не лише адаптація філософських ідей сучасника, але й ставлення до народництва. Розуміння жанрової поліфонії дозволяє дійти висновку про неоднозначне і багатовимірне трактування народницької традиції від критики в листуванні до творчого пошуку якоїсь альтернативи. Хай там як, Леся з її інтелектуалізмом усвідомлювала обмеженість, завузький характер цієї ідеології. Не вдаючись до її конкретних випадів на адресу Нечуя-Левицького, національного театру, зосередимося на тих типологічних перехрещеннях, які могли б оприятитися при зіставленні інтерпретаційних стратегій щодо ніцшеанства у Лесі Українки і В. Берента. По-перше, доцільно відштовхуватися від того, що польський модерніст перекладав праці Ф. Ніцше, зокрема найвідоміший філософський роман «Так казав Заратустра» (Berent W. Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo, F. Nietzsche, 1901). Крім того, його перу належать праці, присвячені інтерпретації ніцшеанства як феномену та його ролі у становленні польського модернізму (Berent W. Źródła i ujęcia nietzscheizmu, 1906). При цьому варто наголосити, що ніцшеанські екскурси Берента так чи інакше узгоджувалися зі стилістикою і світоглядними настановами «Молодої Польщі». При перекладі творів Ніцше Берент відштовхуватися від модерністичних поглядів на мову, притаманних «Молодій Польщі». Особливо це стосується форми твору «Так казав Заратустра». Спо-

рідненість між думкою німецького філософа і способом її вираження в нараціях польського модерніста вражає. Ніцшеанські інспірації у творах прозаїка є добре впізнаваними. Р. Нич виокремлює ідеї ніцшеанського походження, що вплинули на художню прозу і світогляд Берента. Заратустра поділяє критичне ставлення до сучасної культури та ролі митця і мистецтва в суспільстві, ініціюючи пошук взірця для людини модернізму. У романі Берента «Тлін» ця проблематика актуалізується в конкретній образній системі. “Z przyjętego tutaj punktu widzenia główne postaci Próchna można opisać wykorzystując rozważania Nietzschego o modernizmie, aktorze i człowieku przedmiotowym” (Nycz R., 2002, s. 270). Йдеться про творчу активність, психологію надлюдини як вихід із безсилля й занепаду. Художня палітра Берента характеризується поліфонічністю, адже перед нами віддзеркалення мистецького життя епохи зламу століть з увиразненими конотаціями і настроями песимізму, розчарування та занепаду. Твір утілює декадентські мистецькі пошуки, відтворюючи на конкретних прикладах психологію людини помежів'я. Феномен переходовості полягає в здатності людини *fin de siècle* поглинати весь спектр хворобливих переживань, випромінювати емоції, пов'язані зі сформульованими О. Шпенглером тенденціями присмерку, занепаду, відчуття есхатологічного кінця. ««Тлін» В. Берента є одним із найвидатніших романів про митця у польській літературі, який спричинився до утворення своєрідної жанрової модифікації *Künstlerroman* «роману про мистецьке середовище». Через занурення у внутрішній світ творчих натур автор віддзеркалює духовну кризу переломної епохи, адже найчутливішими до змін були і є митці» (Сторощук 2012, 140).

Для Ніцше модерніст є інертним митцем, зосередженим на власному акторстві. Герой роману з огидою спостерігає за акторською грою і лицемірством у мистецтві, говорить про сучасних митців, обтяжених цим гріхом. З розповіді про актора Боровського починається оповідь, він є певною мірою ідеологічним персонажем, з яким одночасно вводиться тема мистецтва як характеристична риса модернізму. Різновидом акторського типу постає людина об'єктивної реальності, яка, на думку Р. Нича, втілює риси суб'єкта, який співчуває. “Cecha

ogólniejszą od. aktorstwa jest przedmiotowość. Z tego punktu widzenia Próchno byłoby literacką egzemplifikacją “człowieka przedmiotowego”, współodczuwającego, słabego, myślącego i działającego przede wszystkim reaktywnie; artysta jako aktor i modernista to tylko szczegółowa odmiana tego typu” (Nycz R., 2002, s. 272). Перед нами плеяда представників інтелектуальної еліти доби: поет Muller, музика Hertenstein, маляр-українець Павлюк, журналіст Єльський, драматург Turkuł. Їх усіх об’єднує сповідання ніцшеанства, атмосфера Заратустри, вони живуть в алкогольних парах і непродуктивних бажаннях про велике мистецтво, що, зрештою, призводить до трагічного фіналу. Найпоширеніше ніцшеанської філософії дотримується Turkuł, він є цілісним утіленням вітаїзму в стилі німецького філософа. Інші герої хитаються між ейфорією і песимізмом, в однаковій мірі притаманними Заратустрі. Вкрай важливою постає сцена осуду декадентства як безплідної творчості журналістом Єльським в діалозі з Mullerem. Безсумнівно, ця типово декадентська аура неможлива без відповідного хронотопу. “Próchno” відтворює на різних рівнях міський простір, він корелює з модерністськими уявленнями про космополітизм, який прийшов з Європи і прищепився на ґрунті «Молодої Польщі». Проте Берент акцентує національну специфіку, говорячи про блукання слов’ян в Європі. Недарма українцю Павлюку “ciasno w waszej Europie”, bo “miejsca dla duszy nie ma”. У подібних урбаністичних екскурсах відтворюється модерністичної есхатологія. До речі, вельми показовим у цьому сенсі постає “Місто смутку” (1896) Лесі Українки. В оповіданні розв’язується антропологічна проблематика, з’ясовується найважливіше питання: “Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?”. Відтворено типово модерністські топоси, атмосферу жіночої хворобливості, гендерні аспекти мистецтва. Суцільний песимізм, приреченість зображені з опертям на традиції європейської літератури. Хронотоп замкненого міста-лікарні для душевнохворих – це текстуальний аналог пекла. У модерністичному баченні божевілля постає семіотичною характеристикою епохи fin de siècle, трагічного світовідчуття героїні. Продовженням теми хворобливих станів, меж нормального і ненормального стає драма «Блакитна троянда» (1908).

У напруженій драматургічній дії розгорнуто психологічний конфлікт, який веде до фатального кінця.

Аналогічні типи персонажів маємо в «Озимині» (1911), романі з цілою низкою хворобливих, зосереджених на деструктивних емоціях героїв. Особливо яскраво це продемонстровано на прикладі жіночих образів. Крім того, перед нами замкнений дрібнобуржуазний простір, віртуозно зроблений розтин польського суспільства, який корелює з драматичною та епічною жанровою складовою. Найголовнішим є діагноз декадентській еліті, своєрідна модель кризових тенденцій, духовних і культурних цінностей. Діалогічна побудова твору сприяє співіснуванню в ньому різних точок зору і не передбачає домінантну позицію протагоніста. Простежуючи відмінності між двома знаковими текстами В. Берента, Мацьонг зазначає: *“Próchno pokazywało artystów jako ludzi, których tragedia utrzymuje się społeczny porządek, w Oziminnie sztuką jest tylko drogą ucieczki w świat idealnej złudy, w smętne marzycielstwo, w dalsze poz romantycznych”* (Мацьонг, 1965, с. 299).

Аналіз концептосфери романів В. Берента дає змогу зрозуміти внутрішні зв'язки між декадентськими тенденціями у мистецтві та моральним занепадом, блокуванням сили волі, вітальної енергії, руху як передумови позитивних змін у суспільстві. Проте навіть атмосфера розкладу, тління виявляється продуктивною, не зникає у майбутньому, а зазнає певних трансформацій, які унаочнюють переходи, зміни, динаміку. *“W postaci tej jakby dokonywało się przejście od Nietzscheańskiego aktora do Schopenhauerowskiego muzyka i do buddyzmu, od pozornej aktywności do nirwanicznej kontemplacji”* (Nycz R., 2002, с. 272). Важливо наголосити, що спорідненість між філософськими візіями Ніцше і нараціями Берента простежується і на рівні організації словесних мас, пронизаних біблійною стилізацією, різноманітними сентенціями і афористичними висловлюваннями, звуковими інкрустаціями, мовнологічним мовленням, параболічною структурою оповіді. Особливо це стосується *“Próchna”*. Перед нами безпосередньо архітекстуальний шар твору, завдяки якому авторові вдається показати модерністичний бунт, даму творця на прикладі протиставлення цінностей священника і блазня. Йдеться про занепад героїчного духу, волі, який відтворено

в метафорі «скам'янілого друїда». Прометеїзм витісняється філістерством, ремісництвом, маскованістю і маріонетковою поведінкою. Для порівняння у Лесі Українки тема прометеїзму пов'язується саме з героїчною епохою, здатністю індивідуальності до цивілізаційних перетворень, прагненням до свободи. У статті «Свобода і страждання (постаті Прометей й Ісуса Христа в рецепції Лесі Українки)» Лукаш Скупейко розглянув онтологічні проблеми свободи та її маніфестації в художньому світі Лесі Українки в контексті тлумачення образів Прометей та Ісуса Христа. Наголошуючи на функціонуванні концепту «свобода», автор статті відстоював його виявлення у творчій свідомості, мисленні, дійсності й самоусвідомленні української письменниці та її героїв як екзистенціальної, моральної, соціальної, культурної категорій. «Леся Українка зберігає загальну міфосемантичну структуру образу Прометей, але вносить у його зображення істотні нюанси. Її цікавить Прометей не як олімпієць і богоборець, а насамперед як певний психотип, як особистість, наділена самосвідомістю (знанням) і здатністю на вчинок» (Скупейко 2017, с. 18).

Проте в Лесі Українки, стверджував Л. Скупейко, «принципово інший підхід до тлумачення свободи» внаслідок її захоплення європейським романтизмом, який створював умови для самореалізації особистості як найвищої цінності універсуму. Відкриття власної неповторності героєм ставило його в опозицію до соціуму, що створювало ґрунт для драматичних мотивів у мистецтві.

За логікою письменника, злетом правди є Біблія, яка, втім, девальгується, переосмислюється в ніцшеанських категоріях. Наслідком цієї реінтерпретації стає провідна теза декадентської течії про мистецтво як демонічне дзеркало життя. У цьому сенсі варто згадати міркування одного з персонажів, Єльського про подвійну природу мистецтва, про трагізм і песимізм, які оприявнюються у фрагментах, де герой вдається до цитування Ібсена, Бодлера та інших представників літератури цього періоду. Цитати були неточними, своєрідними експромтами і стилізаціями під хворобливі фантазії «Молодої Польщі», під власних національних метрів нового мистецтва – С. Пшибишевського К. Пшерва-Тетмаєра. З образністю цього угруповання пов'язані візії

міста як демонічного простору з притаманним йому запахом трупу, наявністю психлікарні як неодмінного топосу. Зринає ціла антологія мотивів «Молодої Польщі», наприклад, жінка – ангел, жінка фатальна, образ безодні, калюжі. Суміщення різних поглядів на релігію, мистецтво дозволяє говорити про своєрідний поліфонізм романної структури, багатоголосся, виявлене через зустріч персонажних точок зору в межах однієї оповіді. Вустами героїв автор дає щоразу нову оцінку провідній темі мистецтва. У творі домінують діалогові партії, монологи проникають в діалоги, створюючи потужну автоекспресію. Крім того, поліфонія простежується й на рівні жанрового синтезу. Поєднуються елементи поеми у прозі, есею тощо. Відкритості нарації також сприяє відсутність фабулярних мотивів та епізодів, які поступаються місцем рефлексіям, дискусіям, алюзія на тексти Г. Аполлінера, С. Пшибишевського, Ф. Ніцше, Д. Аліґ'єрі, Д. Байрона. Інтертекстуальний план твору розширено також за рахунок введення ремінісценцій з «Ляльки» Б. Пруса і «Дзядів» А. Міцкевича. Присутні у тексті іронія і гротеск дозволяють зрозуміти шляхи рецепції літературного матеріалу Берентом. До речі, одне з пізніх оповідань “*Żywe kamienie*” (1918) цю тему продовжує, показуючи культуру як сенс життя, джерело гуманістичних цінностей. Це той метатекстовий рівень проблеми, який корелює з лейтмотивом роману “*Próchno*”: “*Czy są jakieś stałe wartości?*”. Очевидно, з баченням тексту як культурного простору і пов'язане стилізаторство, вишуканість творів Берента. Недарма його називали польським Флобером. Не буде перебільшенням наголосити, що скрупульозна праця над стилем, оранка художнього слова були прикметою тогочасної літератури. “*Wydaje się, że stanowi to problem szerszy, odnoszący się nie tylko do Próchna, ale do całokształtu stylu literatury przełomu wieków. Obok nurtu ciężącego ku wielosłowiowi zaznacza się tu nurt mowy lapidarnej, opartej na grze sprzeczności, której najdoskonalszą formą jest paradoks. On też w ówczesnej w sposób szczególny stał się sygnałem języka i postawy dekadencjkiej*” (Popel 2000, s. 191).

Водночас ці перегуки доцільно встановлювати на рівні комплексного аналізу, відшаропування різних дискурсів і оповідних компетенцій. Слушно зауважує з приводу тексту Берента як свідчення

епохи М. Wyka-Hussakowska: "Funkcjonowanie wpływów filozoficznych Nietzschego i Schopenhauera w powieści Berenta to problem obszerny i skomplikowany. Równa się on właściwie prześledzeniu dziejów recepcji tych filozofów w okresie Młodej Polski" (Wyka-Hussakowska, 1996, s. 171). Філософський контекст дозволяє зрозуміти інтерпретацію генія на зламі віків, проаналізувавши головних героїв "Próchna" в аспекті впливу буддизму та ідей Шопенгауера. Герої почуваються індивідуалістами, без будь-яких зв'язків із суспільством, колективом. Виникає відчуття екзистенційної самотності, відірваності від нагальних потреб людства, і, як наслідок, послідовна дезінтеграція соціуму, криза цінностей, розчарування від песимізму абстрактних метафізичних систем. Знову ж таки ці настрої пояснюються ніцшеанством. Для німецького філософа буддизм і християнство символізували есхатологічний фінал, тому були релігіями нігілістичними. Християнство пов'язується з ресентиментом, а буддизм з аристократизмом духу. Берент представив симбіоз цих релігійних парадигм, які так або інакше сприяють розумінню феномену смерті як спокою, в контексті стоїцизму та епікуреїзму. Останні сцени роману «Тлін» постають яскравим свідченням саме цієї філософії смерті.

У листі до "Chimery" Берент представив мету своєї повісті "Próchna": "Są [tacy], dla których sztuka jest najistotniejszą potrzebą ducha, przyrodzonym piętnem umysłowości, "głodem i bólem ich wnętrzości", klęskową rozterką z życiem, nieraz fatalistyczną wprost koniecznością wgłębiania się całą siłą myśli i uczucia we wszystkie wrażenia, objawy i w samych siebie, a więc we wszystkie przekazane wartości, normy, dogmaty i wierzenia". Відразу зауважимо, що проблема митця розв'язувалася неоднозначно і почасти була зумовлена рецепцією романтичної спадщини, зокрема творчості А. Міцкевича. При цьому на тексти романтиків спираються у своїх контрверсіях і Берент, і Леся.

На відміну від В. Берента, який піддавав розвінчанню чисте мистецтво в романній епіці, Леся Українка послідовно провадила критику в багатьох жанрах. Саме з цим пов'язана універсальність її мистецького хисту, який вона вдало пристосувала до осмислення філософських проблем епохи, зокрема того ж таки ніцшеанства. Очевидно, багато-

культурність і універсальність дозволили Лесі Українці не лише адаптувати матеріал світової культури, а й створити власну візію здавна відомих сюжетів. Вельми характеристичною є драматична поема «В катакомбах» (1905), в якій представлено двобій філософії прометеїзму з філософією християнства. Вагомість образу Прометея відзначив ще М. Зеров: «Прометеївська непримиренність і богоборство носилися перед нею здавна» (Зеров 2002, 372). Оскільки Прометей як утілення культурного героя постає не богоборцем, а борцем за правду, таке трактування, на думку А. Криловця, «діаметрально протилежне ніцшеанській інтерпретації цього титана, даній у трактаті «Народження трагедії з духу музики». Якщо в Лесі Українки Прометей – послідовно демократичний герой, то у Ніцше – це надлюдина, яка прагне влади» (Криловець 1998, 163). Варто зазначити, що ніцшеанський «дух музики» поставав із творчості Вагнера. Ставлення до нього було доволі суперечливим, від зачарування до розчарування, адже це був композитор, який сів навколо себе спустошення. Підпорядковував дружбу, кохання, симпатію власній творчості, був антисемітом. Очевидно, завдяки саме цій суперечливості постать Вагнера стає для Ніцше об'єктом уваги. Не останнє місце у творчій лабораторії українського і польського модерністів посідає постать А. Шопенгауера, зокрема ідеї його провідної праці «Świat jako wola i przedstawienie» (1844). Філософ обґрунтовував задовго до Ніцше «idei uniwersalną zasadę życia, przezwyciężając tym sposobem problem śmierci» (Matusiak 2006, 331).

Архітекстуальні аспекти розглядає А. Корицька в «Одержимій» (1902). Дослідниця знайшла тісний зв'язок між Міріам і концепцією надлюдини Ф. Ніцше. Надлюдина, на його думку, характеризується волею і силою, що претендує на право створити власну теорію цінності. Міріам, як ніцшеанській надлюдині, вистачає відваги виступити проти християнської філософії і підтримувати філософський монізм, який робив саме людину творцем цінностей, а не трансцендентного Бога; варто відмітити, зазначала дослідниця, що Месія, помічений Богом, Логос, утілюється в земну форму людини і став для головної героїні об'єктом як духовних, так і тілесних бажань. Проте А. Корицька помітила й певні відмінності між Міріам і образом надлюдини Ніц-

ше, і це яскраво проявляється, якщо поглянути на головну героїню як на люблячу жінку. З одного боку, вона наважується інстинктивно, нещадно і рішуче досягти своєї мети — завоювати любов Месії. Проте, з другого боку, їй притаманний альтруїзм, вона страждає через втрату коханого, хоче очистити його та врятувати йому життя, віддаючи за це власне. Надлюдина Ніцше запрограмована на те, щоб досягти чогось вищого і прекрасного, через що вона відрікається від усіх людських потреб та почуттів, слідуючи тільки своїй меті, на відміну від персонажів Лесі Українки. Дослідниця згадала В. Агеєву, яка стверджувала, що співчуття та емпатія в системі етичних цінностей поетки займали важливе місце, та Сильвію Вуйтович, яка у своїй статті докладно проаналізувала низку персонажів Лесі Українки і визнала, що «повноправною учасницею і водночас творчицею світу цінностей у Лесі Українки є людина, яка намагається опинитися в культурній стихії і найчастіше досягає успіху у своїх пошуках. Це людина, яка усвідомлює свою аксіологічну ідентичність, індивідуальність, зразкову модель гідності вищого ґатунку» (Wójtowicz 2008). Водночас потрібно зауважити, що духовне дисидентство Лесі Українки формується не так в річищі чистого ніцшеанства або християнської доктрини, а наближене до ідеології маніхейства, гностичного вчення. Адже «її з Ніцше духовні й інтелектуальні пошуки точилися хоча й паралельно, проте різними шляхами» (Забужко 2018). Цей методологічно значущий висновок для розуміння питомої ваги ніцшеанства в текстах української поетеси сприяє дослідженню історії ідей, думок, міфів, що носилися в повітрі, ставали загальними місцями і маркерами епохи *fin de siècle*. Хай там як, але Леся інтерпретувала християнство с позицій нової літературної парадигми. «Модерністська критика християнства у Лесі Українки і багато в чому пов'язана з ніцшеанською традицією... Орієнтація на гордого індивідуалістичного, на людину, котра бере на себе всю відповідальність за власний вибір, означала різку критику постулату всезагальної рівності в покорі, рівності отари перед пастухом. Але при цьому Леся Українка, на відміну від Ніцше, не абсолютизує волю до влади» (Агеєва 1999, 218). Проте людина має бути розпорядником власної долі, ініціатором по-

зитивних змін. У цьому сенсі прикметою є казка «Метелик». Герой із доброї волі летить до світла, вибирає пошук іншого світу; ідея відповідальності за свій вибір перед долею (позиція Метелика: маєш крила, навіть якщо це тільки крильця, крильцята, — мусиш літати, Лилик же нехтує своїм призначенням: він має крила сильніші, ніж у Метелика, але не має душі, отже, не здатен літати); виклик смерті заради самореалізації. М. Зеров свого часу помітив, як Леся Українка намагалася переосмислювати християнство і, очевидно, Ніцше для неї був своєрідним посередником, а й його ідеї культурним трансфером у цьому процесі. На думку літературознавця, впадає в око «якийсь антихристиянський цієї філософії дух і тон. Замолоду перечитуючи праці, присвячені Біблії та пророкам, пильно раннім християнством займаючись, Леся Українка ніяк і ніколи не могла помиритися з основами християнського світогляду» (Зеров, 2002, 372).

Подібною здатністю до креації наділена і героїня «Одержимої». Хай там як, але її образ у Лесі Українки наділений здатністю усвідомлювати самотність інших. Це передумова наближення героїні до світу вищих цінностей. До речі, її фраза «Який він одинокий, боже правий» текстуально перегукується зі словами Річарда у драматичній поемі «У пущі»: «Який я одинокий, боже правий!». Створюється ефект віддзеркалення теми самотності непересічної особистості, яка пов'язується зі стихією творчості, креацією. Ясна річ, традиційне романтичне протиставлення митця і натовпу переосмислюється в межах модерністської естетики і ніцшеанського дискурсу. «У пущі» - це квінтесенція пов'язаних із феноменом творчості мотивів, простір, в якому «читач немов доторкається до оголеного нерва Лесі Українки-митця» (Кочерга 2010, с. 32). Твір доцільно розглядати в контексті християнської драми. Як зізнавалася сама авторка, це не трагедія самотності особистості в натовпі, а передовсім трагедія митця, який вдався до ескапізму, втік від усього живого і загубив себе.

Річард Айрон заглиблюється у світ мистецтва, усвідомлюючи його самоцінність і ті страждання, які супроводжують подвижницьку творчу працю. Мистецтво – це завжди неспокій, нескінченні мрії, розчарування, злети й падіння. Трагедія Річарда являє собою самостійну розробку

теми змішання характеристик рис Прометеевого нащадка з носіями християнського фанатизму. Тому Річард ближчий до Неофіта-раба, ніж до Руфіна. Важливим у процесі креації, творіння є діалог з реципієнтом, який під впливом цієї комунікації по-новому сприймає світ, інтерпретує його в мистецьких категоріях. У цьому сенсі скульптура як спосіб мистецького пересотворення світу відрізняється від звичайного ремесла і підштовхує до усвідомлення синтезу мистецтв, симфонізму внаслідок гармонійного поєднання його архаїчних первнів з модерними проявами. Недарма небіж Річарда, його своєрідний двійник, стає малярем, осмислюючи свій хист у широкому форматі сакрального впливу мистецтва на людину. Саме ці настанови сприяють усвідомленню тези про те, що «життя коротке, а мистецтво вічне». На прикладі представників різних мистецтв відтворено водночас зміну поколінь, в якій незмінним залишається мистецтво, незалежне від утилітарних потреб, від так званої естетики обслуговування. На думку С. Кочерги, «її (Лесі Українки – Р. Р.) культурософія у тлумаченні призначення мистецтва близька до утопічно-теургічних теорій» (Кочерга 2010, с. 81).

У драматичній поемі «Оргія» трактування теми мистецтва органічно поєднується з осмисленням його ролі у колоніальному суспільстві, громадянським призначенням. При цьому українська поетеса не обмежується певними хронологічними рамцями, а знову ж таки співвідносить дію твору із сюжетами світової культури. На думку В. Агеєвої, «паралель між завойованим Корінфом і колоніальною Україною тут більш ніж прозора» (Агеєва 1999, 72). Варто зазначити, що цей твір демонструє зрощення безпосередньо мистецької проблематики із суспільною, про що завжди наполегливо писала Леся Українка у статтях і художніх творах. Це вищий ступінь свободи творчості ради прославляння власного народу. Поет-співець Антей не погоджується з другорядним становищем грецької культури у завойовників – римлян. Недарма саме драматизована поема Зігмунда Красінського «Іридіон» була поштовхом для написання «Оргії», в якій, однак, історичні і суспільні акценти переведені у план внутрішній, психологічний. Ніцшеанський вимір твору дозволяє побачити в його основній колізії перемогу оргіастичного культу, поганського діонісійського Риму

над аполлонічною Грецією. Проте конфлікт має передовсім культурне прочитання, бо ж незважаючи на римську експансію, саме Греція своєю культурою підкорила Рим. Зрештою, переважають не суспільні коди, а вічні цінності, універсальне, міфологічне. Знову ж таки перед нами притаманні Лесі Українці настанови на естетизацію світу, осмислення його в архетипних структурах. Українська письменниця втілювала на рідному ґрунті загальноєвропейські тенденції. Як слушно зазначає Кухар з посиланням на М. Зерова, мисткиня знаходилася під впливом «такого джерела європейської індивідуалістичної думки, що й знайшло резонанс у Лесиному світогляді, як, зрештою, доволі пізно сприйнята в українській літературі індивідуалістично-романтична спадщина Байрона, Ібсена й Ніцше» (Кухар 2000, 215).

Сильвія Вуйтович звернула увагу, що творчість Лесі Українки розвивалася в руслі модерністичної експресії культури, згідно з характерними тенденціями перелому віків: “Na plan pierwszy wysuwa się przede wszystkim myśl filozoficzna Friedricha Nietzschego. Kontrowersyjne poglądy autora Poza dobrem i złem zmuszały Ukrainkę do głębokich refleksji nad aksjologiczną sferą kultury. W refleksjach tych odnaleźć można tyle samo negacji, co akceptacji Nietzscheańskiej filozofii. Kwestią kulturową, w której związek światopoglądu pisarki z ideą niemieckiego myśliciela ujawnia się najwyraźniej, jest dialektyka wolności – nieustanna walka o nią we wszystkich sferach życia... Przyjmując ideę indywidualizmu, pisarka stanowczo przeciwstawiała się jednak Nietzscheańskiemu usmierceniu wartości. Zdawała sobie sprawę, iż wartości współkonstytuują kulturę i tworzą jej ład akcjonormatywny, przy czym nie można mówić o nich w oderwaniu od podmiotu będącego ich twórcą, ich propagatorem, manipulatorem. Zgodnie z tendencją epoki upatrywać więc zaczęła w człowieku nie tylko uczestnika narodu czy społeczeństwa, ale przede wszystkim indywidualność, którą powołała do odważnych, niejednokrotnie nadludzkich czynów, poświęceń, ofiary. Jednocześnie indywidualności tej nie są obce głębokie, swoiście ludzkie problemy wewnętrzne, duchowe” (Wójtowicz 2008).

Підтвердженням цієї творчої залежності від культурних сюжетів епохи є поетична драма «Камінний господар» (1912), в якому май-

стерно і віртуозно представлено антропологію і семіотику камінного. Пов'язані з ним образи подаються у відповідній експресії. Камінь увічнює тимчасове, переводячи його в площину екзистенційного розуміння, трактуючи щастя як філософську категорію. Крім того, камінь немовби матеріалізує уявлення про духовне буття. На думку Л. Кулінської, естетична якість каменю «закладена в самому предметі, вона існує об'єктивно, і Леся Українка використовувала не тільки буквальне значення цього слова, а і його експресивну можливість, що впливає із суті предмета... Драма «Камінний господар» не страждає від образного перенасичення. В ній є лейтмотив кам'яного царства, що виконує особливо важливу ідейно-композиційну роль у вирішенні основної проблематики» (Кулінська 1971, 201). У листі до А. Кримського від 24 травня 1912 р. Леся писала, що ідея драми – це «перемога камінного, консервативного принципу в командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, «лицарем волі» (Леся Українка. 1978. Т. Х. 335). Варто зауважити, що українська поетеса вдається до інтерпретації доволі поширеного топосу не лише епохи, а світової культури загалом. У листі до Кобилянської читаємо: «Щодо характерів, то я не мала на меті додавати щось нового» (Леся Українка. 1978. Т. Х. 367). Паралелі із семантикою каменю у В. Берента цілком логічні. Адже в його *“Żywych kamieniach”* саме середньовічні фасцинації постають ауру художнього світу твору. Польського письменника цікавила проблема мистецтва і митця в сучасному суспільстві. Вкрай важливо розуміти, що у цьому тексті *“średniowiecze widziane jest przez pryzmat modernizmu i na odwrót”* (Kryński, 2003, 160). Ця надзвичайно зручна форма співвіднесення середньовічної вагантської традиції з модерністичними пошуками відтворює транспонування однієї епохи на іншу. Подорож культурними світами стає лейтмотивною у творі Берента, корелюючи зі сплесками декадентства, культу чистого мистецтва тощо. *“W równiej mierze, odmiennymi jednak sposobami, przeciwstawiają się acedii nieliczni spośród grodzian, którzy z wyzwolenia z więzów «osiadłości» szukają jedynie w «wędrowaniu wedle ducha»* (Kryński, 2003, 62). Функція мистецтва і в *“Próchnie”*, і в *“Żywych kamieniach”* має інспіраційний

характер, що є навіть важливішим за породжувані цим мистецтвом ідеї. Варто пам'ятати, що Берент не був прихильником абсолютного естетизму, не поділяв концепції мистецтва для мистецтва. Письменник був орієнтований передовсім на культуротворчу роль ідеї в контексті бергсонівської «філософії життя». “Jako swoisty odpowiednik Bergsonńskiej elan vital da się też rozumieć wyzwoloną w “Żywych kamieniach” ideę mitu. Podobnie jak Nietzsche nie cenił Berent sztuki, która nie zbliża do horyzontu czystej idei, ale jego powieściowi artyści nie są stylizowani na nadludzi” (Kryński, 2003, 62). Із цією ідеєю корелює міф про лицарів у пошуках Святого Граалю. Цей міф зарпунтований на ідеї Діонісійської радості буття, коли дух паралізує волю в шопенгауерівському сенсі, визволяє психічну енергію, є зброєю в боротьбі з *acedia*. На відміну від “*Żywych kamieni*”, у “*Próchnie*” ця міфологема зазнає переінакшування, адже кожен із життєвих досвідів героїв стає автоматично їх знищенням, а єдиним світлом для них може бути не Грааль, а тлін, розкладена матерія, гниль: “*Pozapałyły się błędnie ogniki: zaświeciło próchno*”. Виникає образ прірви, безодні, яка асоціюється із засудженням, стражданнями і розпачем. Не буде зайвим наголосити, що у “*Próchnie*” представлено перевернуту ієрархію, моделюється картина у душі Густава з четвертої частини «Дзядів» А. Міцкевича. У світі Берента Святе Письмо втрачає ранг, девальвується, натомість проявляється ніцшеанство як нова релігія. Сповідує її Боровський, який повністю поділяє постулати з твору “*Tako rzecze Zaratustra*”. Водночас підкреслюється небезпека ніцшеанського нігілізму, адже актор Боровський утілює метафору людини, позбавленої творчих сил. Лейтмотивом проходить ідея про те, що форма з’їдає зміст, а метафізична екзистенція людини перетворюється на щось предметне, уречевлене. Усі проблеми мистецького характеру розв’язуються згідно з концепцією двох душ письменника, інтелектуальної свідомості і спостерега-ча суспільних процесів. Визволення від суспільної проблематики, полеміка з позитивізмом іде від Ніцше як інспіратора Берента. У цьому сенсі свобода духу у Лесі також успадкована від німецького мислителя, в той час як питання творчої сили і безсилля йде від Шопенгауера з його ірраціональною волею до життя.

Зіставлення сприйняття декадентства в контексті ідей ніцшеанства дозволяє побачити багато спільного у В. Берента і Лесі Українки. Передовсім це стосується критики радикальних тенденцій між романтизмом, позитивізмом і модернізмом, зокрема декадентства як особливого світовідчуття, естетики, стилю, поетикальної парадигми. Берент в епічній прозі, а Леся Українка в критиці, драматургії, малій художній прозі, в епістолярії відчутно реагували на зміни в історико-літературному процесі, обстоючи власне розуміння індивідуальної свободи, волі й неволі, літературно-мистецьких новацій, філософських ідей епохи. Ніцшеанство було тим фундаментом, який дозволив в сучасній письменникам епосі віднайти сутогосні архаїчний поганські і християнські культурні елементи, вибудувати синкретичну теорію мистецтва на засадах музики, поетичного слова, танцю. За посередництвом ніцшеанських ідей здійснюється деконструкція позитивізму, критика народництва, теорії чистого мистецтва. «Перехресні стежки» польського та українського модернізму зустрілися багато в чому завдяки критичній рефлексії Лесі Українки, надивовижу випереджальної, прогностичної і стратегічно важливої для поступу нової літературної епохи. Безсумнівно, типологічні збіги і перегуки у творчості В. Берента і Лесі Українки відбивають тенденції доби модернізму і спонтанно стають загальними місцями, культурними топосами в їхній літературно-мистецькій і критичній спадщині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва, В. П. (1999). *Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. Либідь.
2. Забужко, О. (2018). *Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій* (3-є вид.). Видавничий Дім «КОМОРА».
3. Зеров, М. (2002). *Українське письменство* (М. Сулима, упоряд.; М. Москаленко, післям.). Вид-во Соломії Павличко «Основи».
4. Криловець, А. (1998). «В катакомбах» Лесі Українки як антифарисейський, а не атеїстичний твір. Виховання молодого покоління на принципах християнської моралі в процесі духовного відродження України: Зб. наук. праць: Мат. III Міжнар. наук.-практ. конф. Статті, доповіді, виступи (с. 163–171). Острог.

5. Корбич, Г. (2010). *Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму*. Poznań.
6. Кулінська, Л. П. (1971). *У світі ідей та образів: (Особливості поетики драми Лесі Українки)*. Дніпро.
7. Кочерга, С. (2010). *Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: Монографія*. Твердиня.
8. Кухар, Р. В. (2000). *До джерел драматургії Лесі Українки: Монографія*. Вікторія.
9. Kryński, S. (2003). *Artysta – świat: W kręgu międzywojennej powieści o artyście*. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
10. Maciąg, W. (1965). *Z problemów literatury polskiej (T. 1: Młoda Polska)*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
11. Matusiak, A. (2006). *W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy "Młodej Muzy"*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
12. Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія* (2-ге вид., перероб. і доп.). Либідь.
13. Nycz, R. (1976). Homo irrequietus: Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta. *Pamiętnik Literacki*, 67(2), 45–82.
14. Nycz, R. (1997). Homo irrequietus: Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta. R. Nycz, *Język modernizmu: Prolegomena historycznoliterackie* (s. 263–312). Leopoldinum.
15. Popel, M. (2000). Oblicza wzniosłości: Estetyka powieści młodopolskiej. *Ruch Literacki*, 41(3 [240]).
16. Nycz, R. (2002). *Język modernizmu: Prolegomena historycznoliterackie*. Leopoldinum.
17. Rusek, I. (2017). *Życia lampy niewygasłe: Studium o «Oziminie» Wacława Berenta*. Wydawnictwo IBL PAN.
18. Скупейко, Л. (2017). Мотив свободи-через-страждання у творчості Лесі Українки (психотипологія образів Прометея й Ісуса Христа). *Слово і Час*, (12), 16–20. <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/113>
19. Сторощук, І. І. (2012). «Тлін» Вацлава Берента як роман з життя мистецького середовища. *Мова і культура*, 15(8), 137–142.
20. Wójtowicz, S. (2008). *Dramatopisarstwo Łesi Ukrainky: Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
21. Wyka-Hussakowska, M. (1996). O «Próchnie» Wacława Berenta. W I. Maciejewska (wybór), *Młoda Polska* (s. 160–176). Wyd. Wydziału Polonistyki UW.
22. Леся Українка. (1978). *Зібрання творів (Т. 10)*. Наукова думка.
23. Українка, Л. (2021). *Повне академічне зібрання творів (Т. 13: Листи (1902–1906))*. Волинський національний університет імені Лесі Українки.

24. Українка, Л. (2021). *Повне академічне зібрання творів (Т. 14: Листи (1907–1913))*. Волинський національний університет імені Лесі Українки.

25. Якубський, Б. В. (2012). *Творчий шлях Лесі Українки: Бібліографічні матеріали: Зб. ст.* Волинський національний університет імені Лесі Українки; НДІ Лесі Українки.

REFERENCES

1. Ageyeva, V. P. (1999). *Poetesa zlamu stolit: Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]

2. Zabuzhko, O. (2018). *Notre Dame D'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* (3-ie vyd.). Kyiv: Vydavnychi Dim «KOMORA». [in Ukrainian]

3. Zerov, M. (2002). *Ukrainske pysmenstvo* (M. Sulyma, uporad.; M. Moskalenko, pisliam.). Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». [in Ukrainian]

4. Krylovets, A. (1998). «V katakombakh» Lesi Ukrainky yak antyfaryseyskyi, a ne ateistychnyi tvir. In *Vykhovannia molodoho pokolinnia na pryntsypakh khrystianskoi morali v protsesi dukhovnoho vidrozhennia Ukrainy: Zb. nauk. prats: Mat. III Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Statt, dopovidi, vystupy* (pp. 163–171). Ostroh. [in Ukrainian]

5. Korbych, H. (2010). *Zakhid, Polshcha, Rosiia v literaturno-krytychnomu dyskursi rannioho ukrainskoho modernizmu*. Poznań. [in Ukrainian]

6. Kulinska, L. P. (1971). *U sviti idei ta obraziv: (Osoblyvosti poetyky dramy Lesi Ukrainky)*. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]

7. Kocherha, S. (2010). *Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv: Monohrafiia*. Lutsk: Tverdynia. [in Ukrainian]

8. Kukhar, R. V. (2000). *Do dzherel dramaturhii Lesi Ukrainky: Monohrafiia*. Nizhyn: Viktoriia. [in Ukrainian]

9. Kryński, S. (2003). *Artysta – świat: W kręgu międzywojennej powieści o artyście*. Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego. [in Polish]

10. Maciąg, W. (1965). *Z problemów literatury polskiej* (Vol. 1: *Młoda Polska*). Państwowe Wydawnictwo Naukowe. [in Polish]

11. Matusiak, A. (2006). *W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy "Młodej Muzy"*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. [in Polish]

12. Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi: Monohrafiia* (2-he vyd., pererob. i dop.). Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]

13. Nycz, R. (1976). Homo irrequietus: Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta. *Pamiętnik Literacki*, 67(2), 45–82. [in Polish]

14. Nycz, R. (1997). Homo irrequietus: Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta. In R. Nycz, *Język modernizmu: Prolegomena historycznoliterackie* (pp. 263–312). Wrocław: Leopoldinum. [in Polish]

15. Popel, M. (2000). Oblicza wzniosłości: Estetyka powieści młodopolskiej. *Ruch Literacki*, 41(3 [240]). [in Polish]
16. Nycz, R. (2002). *Język modernizmu: Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Leopoldinum. [in Polish]
17. Rusek, I. (2017). *Życia lampy niewygasłe: Studium o «Oziminie» Wacława Berenta*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. [in Polish]
18. Skupeiko, L. (2017). Motyw svobody-cherez-stradannia u tvorchosti Lesi Ukrainky (psykhotypolohiia obraziv Prometeia y Isusa Khrysta). *Slovo i Chas*, (12), 16–20. <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/113> [in Ukrainian]
19. Storoshchuk, I. I. (2012). «Tlin» Vatslava Berenta yak roman z zhyttia mystetskoho seredovyshcha. *Mova i kultura*, 15(8), 137–142. [in Ukrainian]
20. Wójtowicz, S. (2008). *Dramatopisarstwo Łesi Ukrainky: Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. [in Polish]
21. Wyka-Hussakowska, M. (1996). O «Próchnie» Wacława Berenta. In I. Maciejewska (Ed.), *Młoda Polska* (pp. 160–176). Warszawa: Wyd. Wydziału Polonistyki UW. [in Polish]
22. Lesia Ukrainka. (1978). *Zibrannia tvoriv* (Vol. 10). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
23. Ukrainka, L. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 13: *Lysty* (1902–1906)). Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. [in Ukrainian]
24. Ukrainka, L. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 14: *Lysty* (1907–1913)). Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. [in Ukrainian]
25. Yakubskyi, B. V. (2012). *Tvorchyi shliakh Lesi Ukrainky: Bibliohrafichni materialy: Zb. st.* Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky; NDI Lesi Ukrainky. [in Ukrainian]