

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

на правах рукопису

МАЦИБОК-СТАРОДУБ НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

**ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ
ПРОЗІ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ (РИНА ВІЛЬДЕ, ОЛЬГА-
ОЛЕКСАНДРА ДУЧИМІНСЬКА, ДАРІЯ ВІКОНСЬКА)**

УДК 821. 161. 2 – «19»

10.01.01 – українська література

Науковий керівник: д. філол. наук,
професор Ковалів Ю. І.

Київ–2015

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНА РОЗРОБКА ВИХІДНИХ ПОЛОЖЕНЬ І ПОНЯТЬ ДИСЕРТАЦІЇ: СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ	17
1.1. Аспекти філософського розуміння літератури	17
1.2. Теоретичне осмислення західноукраїнської жіночої прози міжвоєнного періоду.....	22
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ У ТВОРАХ ІРИНИ ВІЛЬДЕ: ВІЗІЯ ДУХОВНО-НАЦІОНАЛЬНА	42
2.1. Пошук родинної гармонії в трилогії «Метелики на шпильках».....	44
2.2. Духовна недосконалість людської особистості	56
2.3. Нова жіноча ідентичність	72
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ У ТВОРАХ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ: ВІЗІЯ ЧУТТЄВО-МИСТЕЦЬКА	94
3.1. Почуття любові як інтегративна складова людського буття.....	94
3.2. Мистецтво як пошук краси довколишнього світу	99
РОЗДІЛ 4. ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ У ТВОРАХ ОЛЬГИ-ОЛЕКСАНДРИ ДУЧИМІНСЬКОЇ: ВІЗІЯ ОСОБИСТІСНО-ТРАГІЧНА	116
4.1. Визначальна роль жінки-матері	116
4.2. Християнська символіка як домінанта духовного пошуку персонажів	124
4.3. Концептуальність художнього мислення.....	133
ВИСНОВКИ	151
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	161

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Напевне, рідко яка епоха приносила стільки невідворотних трагедій, нездійснених сподівань, відчайдушних поривань, прагнень і гірких розчарувань одночасно, як минуле двадцяте століття. Особливо багатим на зазначені події видалося міжвоєнне двадцятиріччя, що припало на період поміж Першою і Другою світовими війнами.

Зазвичай, непрості історичні часи не тільки позначено світоглядними зламами в людській свідомості, кризовими явищами в різноманітних сферах суспільного життя, а й доволі часто супроводжуються небувалим розквітом мистецького життя, появою яскравих самобутніх митців, талант яких проявляється тим сильніше, чим вразливішими будуть вони до глобальних потрясінь.

Літературна спадщина Ірини Вільде, Дарії Віконської й Ольги-Олександри Дучимінської, повернута з маргінесів літературного процесу в його активний внутрішній обіг, обрана для дослідження не випадково. Західноукраїнські письменниці були носіями нового типу художньої свідомості, характерного для модернізму; виявили схильність до артистизму й естетизму; загострили увагу на висвітленні внутрішнього, психологічного світу окремої людини, насамперед, інтелігента за вдачею; не залишалися осторонь духовних пошуків і поривань своєї доби; особливу роль відводили змалюванню культурно-мистецького життя художніх персонажів на тлі історичних реалій міжвоєнного двадцятиліття.

Сучасне літературознавче осмислення художніх творів виходить із можливостей реципієнтів за посередництвом літератури долучитися до емоційного досвіду Іншого, котрий змодельовано текстом, щоб у процесі читання поступово обживати й привласнювати цей досвід. Будь-які мисленнєві процеси, критична рефлексія й процеси розмірковування не виступають єдиноможливими й першочерговими засобами для сприйняття й осмислення

художніх текстів, проте саме вони дають багатий матеріал для філософування й науково-критичних узагальнень [270].

Сьогодні явище модернізму розглядається як закономірне, як поглиблення конкретно-історичного літературно-мистецького напрямку, започаткованого на межі XIX–XX ст. Його в період міжвоєнного двадцятиліття називали «високим», хоча він не скрізь, за спостереженнями Соломії Павличко, знаходив адекватне визнання, мав «майже магнетичну привабливість» і водночас відлякував, відштовхував», а його сприйняття науковцями, точніше «реакція на нього перелякано-захоплена» [230, 67]. Проблема адекватного розуміння творчої спадщини письменниць-модерністок утруднена тим, що в літературознавчій свідомості іноді дається взнаки рецептивна традиція 1930-х років, коли модерна за своїм естетичним спрямуванням творчість критикувалася й відкидалася, як не варта уваги.

Із погляду сучасного читача, обізнаного з психоаналітичною теорією, художні твори 1930-х років, зокрема, написані Іриною Вільде, не виглядають надмірно дражливими, а порушені в них «несподівані аспекти любові до всього живого, і дуже інтимні проблеми кохання [...], табуйовані у масовій свідомості проблеми статевих стосунків» тільки увиразнюють гуманістичний художній пафос літературної спадщини письменниці [12, 77].

Однак кардинально інша ситуація панувала в період міжвоєнного двадцятиліття. Принципове неприйняття модерністських художніх текстів частиною критиків, які дотримувалися традиційної манери письма, переростало навіть у конфлікти. На думку М. Ільницького, причиною цього було уявлення, що «в прозі письменниці забагато еротики, а це небезпечно для молоді», як вважали тогочасні моралісти [191, 129].

Попри резонансні заяви й події, творчий дебют Ірини Вільде відбувся досить вдало, буквально після перших своїх публікацій письменниця «раптом опинилася в епіцентрі літературного життя Західної України, стала «модною» авторкою. Її твори читають, обговорюють, критикують» [65, 5–6]. Сучасний

читач знає про неї насамперед за романом «Сестри Річинські», але йому майже невідома експериментальна модерністська проза письменниці 1930-х років.

Артистичній новелістиці Дарії Віконської притаманний подібний контроверсійний потенціал. Невтомна ентузіастка мистецької сфери, яка «підносила художнє слово і українську критичну думку на високий естетичний та філософський рівень» [116, 159], чії «книжки викликали широкий резонанс серед тогочасних читачів та критиків» [116, 164], «нині незаслужено забута» [116, 159]. Причини сучасного забуття у сфері культурній розкриває Є. Баран: «Ми забуваємо про драму попередніх поколінь, бо маємо власні біди і проблеми і так мало радощів. Ми майже не радіємо життю. Ми не вміємо пам'ятати» [8, 3].

Літературна спадщина Ольги-Олександри Дучимінської, доля якої з приходом комуністичного режиму складається трагічно, збереглася далеко не в повному обсязі: значну частину творів письменниці було вилучено й знищено під час енкаведистських обшуків, пов'язаних із арештом і безпідставним ув'язненням авторки.

Загальні тенденції розвитку західноукраїнської прози ґрунтовно досліджували М. Дубина, Наталія Мафтин, Ірина Нечиталюк, Лариса Табачин, Марія Федунь; проблему національної ідентичності представників цього краю в дисертаціях розглядали Стефанія Андрусів, М. Гон, Ольга Граб, Наталія Шумило, окремі аспекти цього ж питання висвітлювали в наукових статтях Юлія Бабенко (у заміжжі – Юлія Набок-Бабенко), В. Працьовитий; західноукраїнські часописи 1920–1930 рр. досліджували Мар'яна Гдакович, Олександра Тимчишин (обидві зосередили увагу на дидактичних аспектах видань), Л. Кліщ (роль і місце в тогочасному літературному процесі); загальні тенденції розвитку української прози початку ХХ століття аналізували Майя Васильєва (під кутом зору метафоричності як провідної риси малої новели), Мирослава Крупка (емансипаційні тенденції), Свіплана Ленська (особливості діаспорної й материкової прози 1920–1960 рр.), Леся Назаревич (аспект екзистенційності художньої прози), Наталя Науменко (тлумачення символіки

модерної новели), О. Рисак (синтетичність літератури початку ХХ століття), Тетяна Ткаченко (аспекти фемінного письма), Ольга Харлан (у площині катастрофізму); характер і особливості соціалізації західноукраїнського жіноцтва в аналітичних студіях розглядали Галина Маслій, Наталія Мікулак, Оксана Рибак; на літературознавчому осмисленні концептів «картина світу», «модель світу» зосереджували увагу Ольга Дубчак, В. Мацько, Ірина Корольова; роль і місце інтелігенції західноукраїнського краю в суспільних процесах початку ХХ століття висвітлювали І. Зуляк, В. Іващук, Ірина Корольова, Людмила Марківська, Галина Маслій, М. Москалюк, О. Рубльов, Людмила Ткач; трансформацію освітніх процесів початку ХХ століття розглядали І. Зуляк, Галина Маслій, Лілія Стахів; поверненню в науковий обіг творчої спадщини Ірини Вільде сприяють аналітичні студії Юлії Бабенко, Алли Бойко, Лариси Донченко, Олени Дудар, Альони Карабльової, Ольги Карабльової, Т. Кременя, Р. Крохмального, Наталії Мафтин, С. Микуша, Вікторії Перцевої, Тамари Старченко, Людмили Тарнашинської, Оксани Теслі, Ярини Янів; творчу спадщину Ольги-Олександри Дучимінської аналізують Є. Баран, В. Качкан, В. Пахомов; прозу Дарії Віконської досліджують В. Габор, Наталія Мафтин, Лариса Табачин, Тетяна Ткаченко та деякі інші науковці.

Попри все це західноукраїнський художній дискурс початку ХХ століття вивчено недостатньо, окремі твори залишаються маловідомими й потребують фахового наукового розгляду. Саме тому на часі цілісний літературознавчий і філософський аналіз західноукраїнської жіночої прози міжвоєнного двадцятиліття в площині осмислення ідіографічної художньої моделі світу з огляду на онтологічну й екзистенційну проблематику літературних творів цього періоду.

Актуальність дисертації полягає в тому, щоб дослідити компоненти й характерні властивості цілісної художньої моделі світу прози західноукраїнських авторок періоду міжвоєнного двадцятиліття, спираючись на сучасний методологічний інструментарій і досвід науковців. У зв'язку з цим виникає потреба в обґрунтуванні репрезентованої художньої моделі світу як

авторського відтворення реальної, уявної чи бажаної дійсності, що дозволяє не тільки письменникам, а й реципієнтам емоційно прожити й засвоїти певний досвід художнього світотворення, виявити в ньому різноаспектні екзистенційні, філософські, психологічні, психоаналітичні, етичні, естетичні й гендерні засновки людського буття в єдності. Історико-літературне осягнення західноукраїнської жіночої прози потребує розкриття особливостей творчого досвіду *іншого*, дистанційованого в часі й змодельованого в прозових текстах [270]. Проблематика й соціальна гострота художньої моделі світу, відображеної в літературних творах Ірини Вільде, Дарії Віконської й Ольги-Олександри Дучимінської, подібна до реалій XXI століття, зокрема, актуальним питанням побутування української культури, контроверсійністю мовної ситуації, загрозою асиміляції українського етносу й постійним очікуванням воєнних дій, перебуванням особистості в межових ситуаціях, що є додатковим підтвердженням актуальності наукової роботи.

Зв'язок дисертаційної роботи з науковими темами, планами, програмами. Роботу виконано в межах науково-дослідних програм та планових тем на кафедрі історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, зокрема, теми «Мови і літератури народів світу: взаємодія і самобутність» (номер державної реєстрації 11БФ044-01; науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Семенюк). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 5 від 18 грудня 2012 року) та погоджено на засіданні бюро наукової ради Інституту літератури НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 12 листопада 2015 року).

Мета дослідження – літературознавчий аналіз і описання цілісної художньої моделі світу, репрезентованої в різножанровій прозі Ірини Вільде, Ольги-Олександри Дучимінської й Дарії Віконської періоду міжвоєнного двадцятиліття.

Завдання дослідження допомагають конкретизувати основну мету наукової роботи, зокрема:

- систематизувати теоретико-філософське осмислення концептів «картина світу» і «модель світу»;
- розширити наукове уявлення про західноукраїнську малу прозу міжвоєнного періоду, уводячи в літературознавчий обіг маловідомі твори, котрі раніше не ставали предметом фахових досліджень;
- виокремити й комплексно описати складові цілісних художніх моделей світу, репрезентованих у прозі Ірини Вільде, Ольги-Олександри Дучимінської й Дарії Віконської з огляду на суспільно-історичні реалії початку ХХ століття;
- виявити й проаналізувати антропологічно-гуманістичну спрямованість західноукраїнської жіночої прози 1918–1939 років;
- систематизувати уявлення про характер і особливості публікаційної діяльності авторок у коломийському часописі «Жіноча доля» і таких його додатках, як «Жіноча воля» і «Світ молоді»;
- осмислити функціонування ідіографічних художніх моделей світу на родинно-побутовому, духовно-чуттєвому й філософсько-концептуальному рівнях;
- окреслити домінуючу проблематику, змодельовану в художній дійсності прози західноукраїнських письменниць міжвоєнного періоду, зважаючи на модерністичну сутність їхніх творів;
- простежити філософсько-естетичну трансформацію етноментальних концептів із огляду на специфіку переходового модерного періоду;
- узагальнити естетичні особливості побудови авторських художніх моделей світу в прозі Ірини Вільде, Ольги-Олександри Дучимінської й Дарії Віконської.

Об'єктом дослідження є рання прозова творчість Ірини Вільде, представлена циклом із трьох повістей, об'єднаних спільністю персонажів і взаємопов'язаністю сюжетної лінії («Метелики на шпильках», «Б'є восьма» і «Повнолітні діти»); художня проза Дарії Віконської, зокрема, новели зі збірки «Райська яблінка» й тексти, зібрані упорядником В. Габором у збірку «Чар природи і Венеції»; збірка малої прози Ольги-Олександри Дучимінської «Сумний Христос»; художні твори,

критичні, публіцистичні й дидактичні нариси, опубліковані письменницями в модерному коломийському часописі «Жіноча доля» та окремих додатках видання, «Жіночій волі» і «Світові молоді», упродовж 1927–1938 рр.

Предметом дослідження є ідіографічна художня модель дійсності, репрезентована в різножанровій прозі західноукраїнських авторок.

Матеріалами дослідження є, окрім творів Ірини Вільде, Ольги-Олександри Дучимінської й Дарії Віконської, критичні виступи сучасників письменниць, літературознавчі й історико-літературні праці українських дослідників, спогади про життєвий і творчий шлях Ірини Вільде (Є. Безніско, Ніна Бічуя, Євгенія Божик, М. Гнатюк, Р. Горак, Б. Горинь, І. Гушак, Р. Іваничук, М. Ільницький, А. Любченко, Д. Павличко, М. Петренко, Жанна Попович, Л. Різник, В. Робочек, Уляна Скальська, О. Тарнавський, Ніна Турбал, Марія Якубовська), біографічні відомості про життя й творчість Дарії Віконської (В. Габор) та Ольги-Олександри Дучимінської (Є. Баран, В. Качкан, В. Пахомов).

Основні методи дослідження, використані в дисертації, підпорядковано досягненню поставленої мети, а саме з'ясуванню специфіки моделей художньої дійсності в прозі Ірини Вільде, Дарії Віконської й Ольги-Олександри Дучимінської. Основними методами в дисертації є дескриптивний (опис літературних явищ), філологічний (аналіз жанрової та образної специфіки прозових творів), історико-біографічний (висвітлення зв'язку життєвих подій із творчістю письменниць), культурно-історичний (виявлення детермінованості прози конкретно-історичною дійсністю), психоаналітичний (драматичні зв'язки свідомого й підсвідомого), психологічний (відображення внутрішнього світу персонажів). Для встановлення теоретичних засад роботи використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу й індукції. Естетичний аналіз творів літератури дозволив повніше окреслити запропоновані трьома письменницями художні моделі світу.

Теоретичні засади дослідження базуються на вивченні аналітичних праць Стефанії Андрусів (дисертація «Західноукраїнська література 30-х рр. ХХ ст.: проблема національної ідентичності», 1996) [4], Юлії Бабенко [6; 7],

Є. Барана [8], Алли Бойко [12], Майї Васильєвої («Українська модерна новела кінця XIX – початку XX століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби», 2004) [15], Мар'яни Гдакович («Літературні періодичні видання 20–30-х рр. XX ст. на західноукраїнських землях у суспільно-політичному і духовному контексті доби», 2003) [104], М. Гона («Міжетнічна взаємодія на західноукраїнських землях у міжвоєнний період», 2006) [106], Ольги Граб («Літературно-мистецьке життя Галичини кінця XIX – першої третини XX століття у контексті трансформації національної свідомості», 2005) [114], В. Габора [44; 45], О. Дея [118], Лариси Донченко [119], М. Дубини («Проблеми становлення й тенденції розвитку малої прози Західної України (20–30-і рр. XX ст.)», 1997) [120], Ольги Дубчак («Концептуальна опозиція «свій» – «чужий» в українській мовній картині світу», 2009) [121], Олени Дудар [122], І. Зуляка («Товариство «Просвіта» у Західній Україні в міжвоєнний період: організаційні засади, господарське становище та культурно-просвітня діяльність», 2006) [186], В. Івашука («Наддніпрянська політична еміграція у громадсько-політичних процесах Західної України в 1920–1939 рр.»), 2010) [188], Альони Карабльової [194; 195], Ольги Карабльової [196], В. Качкана [197], Л. Кліща («Коломийський журнал «Жіноча доля» (1925–1939) в літературному процесі Галичини початку XX століття», 2006) [200; 201], Ірини Корольової («Українська жінка в православній картині світу та національній традиції: гендерні рецепції», 2011) [204], Т. Кременя [205], Р. Крохмального [206], Мирослави Крупки («Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX століть», 2004) [207], Світлани Ленської («Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії», 2015) [208], Людмили Марківської («Українська інтелігенція Волині між двома світовими війнами», 2003) [210], Галини Маслій («Становлення та розвиток жіночої освіти на західноукраїнських землях (кінець XVIII – початок XX століття)», 2011) [211], Наталії Мафтин («Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років XX століття: стильові

та ідейні парадигми», 2009) [212], В. Мацька («Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі ХХ століття», 2010) [116], С. Микуша [117], Наталії Мікулак («Філософсько-освітні засади становлення модерної жіночої ментальності», 2011) [215], М. Москалюка («Український християнсько-суспільний рух у Галичині (1920–1939 рр.)», 1999) [216], Лесі Назаревич («Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття», 2008) [219], Наталії Науменко («Символіка в образній структурі української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ ст.», 2002) [220], Ірини Нечиталюк («Художні особливості малої прози письменників другого плану кінця ХІХ – початку ХХ століття», 2011) [222], В. Пахомова («Творча спадщина Ольги Дучимінської», 1998) [232], Вікторії Перцевої [234], В. Працьовитого [237], Оксани Рибак («Ідеологія і суспільна практика жіночого руху на західноукраїнських землях ХІХ – першої третини ХХ ст.: типологія та європейський культурно-історичний контекст», 2006) [239], О. Рисака («Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст.», 1999) [240], О. Рубльова («Західноукраїнська інтелігенція у загальнонаціональних політичних та культурних процесах (1914–1939)», 2005) [244], Тамари Старченко [252], Лілії Стахів («Навчальна книга як засіб родинного виховання молодших школярів у Західній Україні (1919–1939 рр.)», 2007) [253], Лариси Табачин («Мала проза письменниць Західної України 20–30-х років ХХ століття: особливості жанрово-стильових форм вираження», 2000) [255], Людмили Тарнашинської [258], Оксани Теслі [259], Олександрі Тимчишин («Становлення і розвиток західноукраїнської молодіжної преси 1900–1939 рр.», 2002) [260], Тетяни Ткаченко («Фемінний дискурс другої половини ХХ – початку ХХІ століття», 2007) [262], Людмили Ткач («Мовна ситуація на Буковині в кінці ХІХ – на початку ХХ століття і розвиток української літературної мови», 2008) [264], Марії Федунь («Поетика західноукраїнської мемуаристики першої половини ХХ століття», 2013) [268], Ольги Харлан («Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття», 2008) [273], Наталії Шумило («Українська проза

кінця XIX – початку XX ст.: проблема національної іманентності», 2004) [278], Ярини Янів [282; 283; 284] та деяких інших науковців. До уваги бралися також роботи тих дослідників, що працювали за часів СРСР, а тому вдавалися у своїх висновках до розстановки певних соціально-ідеологічних акцентів (ідеться, насамперед, про роботи Марії Вальо [14], Й. Цюха [277]).

Осмилення філософсько-психологічних аспектів художньої літератури стало можливим завдяки працям українських науковців, зокрема, А. Волкова, Світлани Гатальської, М. Ігнатенка, Юлії Романовської, О. Степанова, В. Шинкарука, В. Ярошовця; завдяки дослідженням таких зарубіжних філософів, як Г. Амелін, А. Андрєєв, Є. Губський, М. Каган, К. Кедров, Галина Корабльова, В. Лутченко, В. Подорога, Айн Ренд, Олена Трубіна, а також завдяки опрацюванню матеріалів довідниково-енциклопедичного характеру (класифікації Дж. Лі, Е. Фромма) і видань за результатами круглих столів, присвячених певним філософським царинам наукових студій.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше розглянуто й систематизовано доступні публікації Ірини Вільде, Дарії Віконської й Ольги-Олександри Дучимінської у вцілілих часописах «Жіночої долі» та додатках «Жіноча воля» й «Світ молоді», на підставі чого обґрунтовано використання авторками окремих криптонімів; залучено до наукового обігу низку маловідомих художніх і публіцистичних текстів популярних свого часу письменниць; уточнено літературознавчий концепт «художньої моделі світу», запропоновано ключове поняття «інтелектуалізація кольоропису»; українській науковій спільноті вперше представлено цілісне бачення художньої моделі світу циклу ранніх повістей Ірини Вільде, описано й схарактеризовано компоненти цієї художньої цілісності на основі автентичного літературного тексту, виявлено й осмилено домінуючу філософську проблематику трилогії «Метелики на шпильках»; здійснено цілісний літературознавчий аналіз малої прози Ольги-Олександри Дучимінської й Дарії Віконської із виокремленням у художніх текстах ключової проблематики й засадничих складових авторських мистецьких моделей, що відображають тогочасну письменницям дійсність; запропоновано сучасну літературознавчу

типологізацію жіночих персонажів трилогії «Метелики на шпильках» Ірини Вільде й збірки «Райська яблінка» Дарії Віконської; з'ясовано особливості ідіографічної інтерпретації християнської символіки; на матеріалі художніх творів Дарії Віконської запропоновано сучасну класифікацію філософського концепту любові.

Теоретичне значення роботи полягає в комплексному осмисленні специфіки художньої моделі світу різножанрової прози Ірини Вільде, Ольги-Олександри Дучимінської й Дарії Віконської, а також в увиразненні особливостей функціонування ідіографічної моделі світу на трьох рівнях (родинно-побутовий, духовно-чуттєвий, філософсько-концептуальний) і систематизації відомостей щодо публікаційної активності письменниць.

Практичне значення дисертації полягає в можливості використовувати одержані результати для укладання курсів із новітньої української літератури, особливо в аспекті літературознавчого вивчення творчості західноукраїнських письменників першої половини ХХ століття. Матеріали дослідження можуть викликати фахову зацікавленість широкого кола філологів, зокрема, будуть корисними для вчителів української літератури в середніх навчальних закладах при висвітленні літературного процесу початку ХХ століття, викладачам вищих навчальних закладів можуть допомогти в процесі створення навчально-методичних посібників, розробки авторських лекційних курсів і проведення практичних або семінарських занять з історії новітньої української літератури, а також слугуватимуть усім без винятку науковцям в аспекті досліджень інтерпретаційного потенціалу західноукраїнської жіночої прози. Результати дисертаційної роботи можуть бути використані студентами-гуманітаріями для написання курсових, бакалаврських, магістерських або інших кваліфікаційних робіт згідно з навчальними програмами ВНЗ.

Особистий внесок здобувача. Проведене літературознавче дослідження є самостійною роботою, що композиційно завершена й чітко структурована. Практично-теоретичні результати наукових студій, їхні прикінцеві положення й прогнози щодо перспективи подальших наукових пошуків визначено безпосереднім автором роботи; статті, опубліковані у фахових українських і

зарубіжних виданнях, дослідником виконано одноосібно, без жодної участі співавторів.

При написанні дисертації було узагальнено літературознавчі напрацювання з теми та враховано їхні підсумкові досягнення, проте цей матеріал у роботі оформлено згідно з правилами й положеннями наукового цитування із зазначенням відповідних джерел.

Апробація результатів дисертації. Основні положення й результати, викладені в дисертації, неодноразово обговорювалися під час публічних виступів-дискусій із зацікавленими науковцями та в процесі проведення таких наукових заходів, як Всеукраїнська наукова конференція «Слово в літературі: сакральне і профанне» (Миколаїв, Україна, 23 квітня 2013), Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, Україна, 11 квітня 2013), Міжнародна наукова конференція «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, Україна, 17 жовтня 2013), Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, Україна, 10 квітня 2014), Third International conference on European Conference on Languages, Literature and Linguistics / Третя міжнародна європейська конференція з літератури, філології й мовознавства (Відень, Австрія, 09 вересня 2014), Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (Київ, Україна, 09 жовтня 2014), Fourth International conference on European Conference on Languages, Literature and Linguistics / Четверта міжнародна європейська конференція з літератури, філології й мовознавства (Відень, Австрія, 25 листопада 2014), Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: Традиції Михайла Коцюбинського в українській літературі ХХ–ХХІ ст. До 150-річчя від дня народження письменника» (Київ, Україна, 27 листопада 2014), Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, Україна, 08-10 квітня 2015), 8th International conference on European Conference on Languages, Literature and Linguistics /

Восьма міжнародна європейська конференція з літератури, філології й мовознавства (Відень, Австрія, 03 вересня 2015), П'ята міжнародна конференція з розвитку дисциплін мистецтвознавства й культурології у Євразії (Відень, Австрія, 25 вересня 2015), Міжнародна науково-практична конференція «Література руху опору: вияви національної ідентичності» (Київ, Україна, 19-20 листопада 2015).

Також окремі аспекти дослідження висвітлювалися під час роботи таких наукових заходів, як The Third International Congress on Social Sciences and Humanities / Третій міжнародний конгрес із соціальних і гуманітарних дисциплін (Відень, Австрія, 15 листопада 2014), The 5th International Congress on Social Sciences and Humanities / П'ятий міжнародний конгрес із соціальних і гуманітарних дисциплін (Відень, Австрія, 02 серпня 2015).

Основні висновки, сформульовані в процесі роботи над дисертацією, а також теоретично-практичні напрацювання, одержані в результаті проведення дослідження, викладено в таких публікаціях автора: українські фахові видання, що ліцензовані ВАК України, – 6 статей, зарубіжні фахові видання, що мають статус періодичних видань, – 2 статті (European Journal of Literature and Linguistics, № 3, 2015, Austrian Journal of Humanities and Social Sciences № 9-10/2015); зарубіжні фахові видання, що випускаються за результатами міжнародних конференцій, конгресів, симпозиумів і зареєстровані в системі цитування РІНЦ, – 5 статей; зарубіжні інтернет-видання, що випускаються за результатами міжнародних конференцій і зареєстровані в системі цитування РІНЦ, – 1 стаття.

Структура й обсяг дисертації. Робота чітко структурована, складається зі вступу, основної частини, загальних висновків і списку використаної літератури. Основну частину роботи укладено з одного теоретичного й трьох практичних розділів із прикінцевими висновками до кожного з них.

Згідно з проміжними висновками до розділів визначено й заключні висновки дослідження. За допомогою загальних висновків формулюється індивідуально-авторське бачення специфіки художнього моделювання

західноукраїнськими письменницями мистецької дійсності, підґрунтям для відображення якої був як особистий досвід західноукраїнських авторок, так і певні об'єктивні знання про реалії тогочасного життя.

Список використаних джерел укладено згідно з чинними вимогами оформлення бібліографічних описів, до зазначеного переліку входить 285 позицій. Загальний обсяг дисертації становить 187 сторінок, із них 160 сторінок відведено на основний текст дослідження.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНА РОЗРОБКА ВИХІДНИХ ПОЛОЖЕНЬ І ПОНЯТЬ ДИСЕРТАЦІЇ: СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ

1.1. Аспекти філософського розуміння літератури

Передусім, варто з'ясувати деякі принципові теоретичні положення й категорії, котрі застосовуватимуться в роботі. Оскільки дослідження полягатиме в розробці й описанні авторських концепцій художніх моделей світу, представлених у прозових творах, то варто уточнити тлумачення таких основоположних термінів, як «картина світу» і «модель світу».

Вживання терміна «картина світу» із погляду філософського осмислення художньої літератури видається більш обґрунтованим порівняно з будь-якими іншими відповідниками. Найприйнятнішими в цьому плані є наведені нижче тлумачення цього поняття, що виступає як:

– «одна з форм світоглядного подання об'єктивної реальності в суспільній свідомості, що є образом освоєної на практиці дійсності» [272, 271];

– «сукупність світоглядних знань про світ, «сукупність предметного змісту, яким послуговується людина» (К. Ясперс)» [271, 201].

Як бачимо, у кожному з тлумачень ідеться про безпосереднє відтворення дійсності, котра існує поза волею суб'єкта, натомість сукупність знань про довколишню реальність здобувається суб'єктом виключно в процесі осмисленої практичної діяльності.

Особливості філософського концепту «картина світу», зокрема його православний і національний аспекти, вивчає також Ірина Корольова. Дослідниця наголошує на важливості осмислення релігійного й гендерного компонентів цього поняття як «невід'ємних елементів будь-якої національної картини світу» [204, 3].

Поруч із філософськими варто навести й лінгвістичні тлумачення зазначеного концепту. Зокрема, Ольга Дубчак використовує в аналітичному дослідженні загальноприйняте серед мовознавців поняття «мовної картини світу», розуміючи «картину світу» як «уявлення певного етнічного колективу про будову, елементи і процеси дійсності», «все сутнісне в людині і навколо

неї», «відображення людини, її внутрішнього та навколишнього світу» [121, 3]. Науковець звертає увагу на визначальну роль «культури нації», що й обумовлює специфіку процесу осмислення дійсності саме в тих чи інших концептах [121, 3].

Ю. Ковалів для цілісного аналізу художньої дійсності пропонує використовувати термін «модель», що осмислюється як «речова, знакова або мислима система, в якій відображені структура й принципи функціонування об'єкта пізнання» [203, 64]. Характерною заувагою є те, що модель найчастіше «має вигляд ідеалізованого, абстрактного образу, який спрощено [...] відтворює певний оригінал з метою вивчення його ознак, складників, способів існування та функціонування» [203, 64].

В аналітичній роботі В. Мацька також опрацьовується поняття «модель художнього зображення світу», а для його розгляду науковець залучає низку «образів, ідей, символів, емпатичних переживань» [213, 2].

Варто зазначити, що в дисертації бралось до уваги запропоноване А. Андрєєвим визначення літературного твору, згідно з яким «художній твір не відображає, а, імітуючи, моделює іншу реальність, спираючись, звісно, на «закони» об'єктивного відношення, але ще більшою мірою підкорюючи їх суб'єктивній волі художника» [3, 78]. Враховуючи зазначену тезу науковця, доцільно акцентувати увагу на рівноправному співіснуванні двох реальностей, одна з яких співвідноситься з навколишньою дійсністю, інша – із мистецькими творами.

У дисертаційній роботі віддається перевага термінові «художня модель світу», що дозволяє значно повніше відображати творчий процес моделювання уявної дійсності на основі використання письменником індивідуального авторського досвіду й попередньо набутих знань.

Суголосними цій тезі є також тлумачення західноукраїнськими письменницями процесу написання літературних творів (ці матеріали подано в особистому листуванні, інтерв'ю, автобіографіях чи спогадах авторок). Зокрема, Ользі-Олександрі Дучимінській найістотнішими аспектами мистецького акту

бачиться здатність творчої особистості мовними засобами відтворити сюжети й образи, створені художньою фантазією письменника, який «словами розмальовує картини», та спроможність передати все настільки точно й виразно, що «люди бачуть усе, що бачила душа митця» [123, 326].

Іриною Вільде літературна творчість розглядається в дещо компенсаторному ключі (ці відомості подає у своєму дослідженні Ярина Янів), зокрема, її безпосередніми завданнями письменниця вважає можливість «створювати світ кращим від дійсності, [...] доспівувати пісеньку, яку нам брутально обірвало життя» [283, 254]. Як бачимо, художня творчість в інтерпретації Ірини Вільде покликана виконувати дві основоположні функції: креативно-моделюючу, оскільки саме вона спроможна «створювати світ», а також психологічно-компенсаторну, бо ж той змодельований у художній реальності світ повинен стати «кращим від дійсності», до того ж мусить заступити собою прикрі епізоди з реальності, що їх митцеві довелося сповна пережити.

Сучасний зарубіжний філософ М. Каган продовжує й обґрунтовує твердження Ірини Вільде в аспекті взаємодії реального й уявного, акцентуючи увагу на тому, що саме «художня діяльність [...] виступає для людини унікальним способом освоєння дійсності» [193, 253]. Таким чином художня практика допомагає людині глибше пізнати навколишній світ, усвідомити свої роль і місце в ньому за допомогою не стільки раціонального пізнання, скільки чуттєво-інтуїтивного осягнення (чи за рахунок «осяння», якщо ідеться про безпосереднього автора художнього твору).

Літературний твір, за твердженням білоруського філософа-лінгвіста А. Андрєєва, постає як певний «спосіб упакування організованих змістів. [...] Художній текст, інакше кажучи, наділено безпосередньою змістовною цінністю, попри наявність власне естетичної» [3, 22].

Про деяку умовність мистецтва йдеться в дослідженні Айн Ренд, що наполягає на вибірковості художнього відтворення дійсності залежно від оціночних суджень самого митця [238, 16].

Наведені міркування дозволяють констатувати не тільки значущість реально прожитого й набутого творчою особистістю досвіду, а й унікальність і варіативність художнього втілення уявлень про світобудову за рахунок подальшого творчого опрацювання митцем особистої життєвої практики.

Саме література, на думку філософа В. Подороги, покликана займатися креативною «перевіркою реальності». За допомогою змодельованої дійсності художнього твору, як стверджує науковець, можна створити синкретичні цілісні образи в мистецтві [235].

Зважаючи на лінгвістичні реалії, Світлана Гатальська надає літературному творові першочергового значення й підсумовує, що вся «культура ґрунтується на тій формі, що зветься текстом» [103, 279]. Звісно, якщо зважати на людську здатність передавати й поширювати набутий досвід і засвоєні знання виключно за допомогою мови, тоді стає цілком очевидним, наскільки осмислення предметів, речей або явищ визначається наявною сукупністю певних мовних знаків і їхнім регулярним застосуванням, що формує в процесі мислення й мовлення певні надфразні єдності, або тексти.

Осмислюючи співвідношення літератури, що моделює дійсність, і філософії, котра рефлексивно її відтворює, Г. Амелін вирізняє площину перетину обох царин, що постають як безпосередній «досвід неможливого» [2].

Взаємозалежність літератури (як дійсності чуттєво-креативної) і філософії (як сфери раціонально-рефлексивної) аналізує Олена Трубіна, яка пропонує застосовувати в царині наукових досліджень поняття «філософії літератури», що проявляється в трьох характерних іпостасях, зокрема:

– як вкраплення літературних зразків у ролі рівноправних компонентів конкретної філософської концепції;

– як постійне зіставлення в процесі наукового дослідження царин філософії й літератури, що постають у цьому сенсі самодостатніми автономними практиками, у межах яких науковець здатен виявляти сукупність спільних і відмінних рис;

– як необхідність розкрити й проаналізувати сутність певного кола філософських проблем, що задано художніми творами, котрі розглядаються науковцем [266].

У дисертації здійснено спробу так чи інакше задіяти всі зазначені Оленою Трубіною аспекти, оскільки процес літературознавчого філософування постійно підтверджувався відповідним цитуванням уривків із художніх текстів Ірини Вільде, Дарії Віконської й Ольги-Олександри Дучимінської досліджуваного міжвоєнного двадцятиліття; саме в окресленому полі здійснювався мисленнєвий процес виявлення й описання як точок дотику, так і можливостей для дистанціювання двох «досвідів неможливого», представлених чуттєво-художньою й раціонально-пізнавальною людською діяльністю; до того ж, останній аспект у літературознавчому плані розглядатиметься в підрозділах, присвячених виокремленню філософського рівня концептуальних узагальнень на матеріалі прозової спадщини авторок.

Доцільно зазначити, що філософське осмислення художніх творів базується на чуттєвому осягненні, оскільки за допомогою літератури реципієнт емоційно долучається до чужого досвіду, змодельованого текстом, проживаючи і привласнюючи його таким чином. На противагу осягненню художньої дійсності сприйняття філософських текстів відбувається за допомогою розуму, постійних процесів розмірковування й критичної рефлексії [270].

Отже, художня модель світу, репрезентована в текстах, виступає як унікальне моделювання письменником наявної, уявної чи бажаної дійсності, що дозволяє не тільки самому авторові, а й реципієнтам за допомогою літературних персонажів емоційно прожити й засвоїти досвід, який із тих чи інших причин був би неможливим у реальній дійсності.

Зважаючи на це, варто розробити відповідну методикку аналізу, що полегшувала б процес сприйняття тексту художнього твору як унікальної, постійно мінливої за своєю природою цілісності, котра, за висловом літературознавця М. Євшана, «боїться неначе говорити своє останнє слово», «боїться стати догмою, точно определеною доктриною», «не чує на собі

обов'язку *рішати* всі проблеми, які непокоять сучасну людину», «завсігди тільки початок, а не кінець», «вічне стремління тільки до пункту рівноваги» [5, 597].

1.2. Теоретичне осмислення західноукраїнської жіночої прози міжвоєнного періоду

Філософське осмислення сутності й специфіки періоду міжвоєнного двадцятиліття, що в часі співвідноситься з періодом 1918–1939 років, виходило з необхідності відшукати загальноприйнятну універсальну ідею чи істину, що могла б якнайповніше представити настрої й сподівання зазначеного часу. Одним із найбільш вдалих пошуків у цьому напрямку є робота «Стан постсучасності» Д. Харві, у якій науковець зауважує, що розглядає тривалий «період між двома війнами, коли продовжувались пошуки «вічного міфу», що мав означити людську діяльність» [285, 205]. Українські митці, як і світова спільнота загалом, прагнули заново віднайти морально-духовне опертя (як у житті, так і в мистецтві), актуалізувати уявлення про цінність і значущість людської особистості.

Характеристики зазначеного періоду на рівні дефініції детально опрацьовує Ольга Харлан, проводячи літературознавчо-історичні паралелі між українським, польським, німецьким, італійським, данським та деякими іншими центрально-східноєвропейськими літературними процесами. Обґрунтовуючи доцільність виокремлення зазначеного проміжку в більшості національних літератур, науковець звертає увагу на важливість тогочасних суспільно-історичних зрушень (ідеться про історичні етапи завершення або початку однієї зі світових воєн, революційні події, повалення панівних режимів). Щодо потреби розглядати відповідну періодизацію в українському літературознавстві Ольга Харлан зауважує, що на наших теренах вагому роль у цьому аспекті відіграли як суспільно-історичні умови (прагнення освічених прошарків суспільства вибороти незалежність для українських земель; тривале перебування західноукраїнської інтелігенції в контексті польської, румунської й чеської культур; поступове приєднання етнічно українських земель до складу

СРСР; примусова асиміляція етнічних українців «новим радянським народом»), так і закономірна зміна літературних поколінь (природний відхід із життя знакових постатей попередньої доби, фізичне знищення режимом ідеологічних опонентів у всіх галузях культурно-освітньої й наукової діяльності, вимушена еміграція частини митців, яких офіційній владі так і не вдалося приборкати та деякі інші чинники), що спричинило остаточне утвердження позицій нової генерації митців [274, 18–22].

Верхня межа періоду відносного міжвоєнного спокою для західноукраїнських земель визначається процесами возз'єднання цих територій із підрадянською Україною й фактично повним згасанням у короткостроковій перспективі культурно-мистецького життя, значущого й вартісного в естетично-художньому плані. Підтвердження цьому міститься в аналітичних студіях О. Тарнавського, що зауважує: «Про творчу діяльність українських письменників у роки визволення свідчать факти. За дворічний майже період вийшло тільки кілька книжок галицьких авторів, та й усі вони – це передруки давніше писаних і виданих творів» [257, 101]. Це припущення не є голослівним, оскільки історично відомим є той факт, що новою владою на захоплених західноукраїнських територіях було оголошено літературний конкурс, покликаний виявити розквіт літературної діяльності. Результати змагання засвідчили натомість «велике убозтво в ділянці літератури, що його викликало саме це «визволення». Журі не мало просто кого відзначувати» [257, 101].

Саме до контroversійного періоду міжвоєнного двадцятиліття належать найцікавіші в мистецькому плані прозові твори Ірини Вільде, Дарії Віконської й Ольги-Олександри Дучимінської, ґрунтовному аналізу яких і присвячено дисертаційну роботу.

Доцільно окреслити суспільно-історичний контекст доби, щоб краще оцінити й зрозуміти сутність тогочасної мистецької парадигми. Характерними рисами модерних процесів 1920–1930 рр. у західноукраїнському краї можна вважати помітне духовно-культурне піднесення, пов'язане зі зростанням ролі освіти й сподіваннями на об'єднання штучно роз'єднаних українських земель у

цілісну державу [104; 186; 188; 210; 212; 216; 239; 244; 264; 279]; національно-ментальне протистояння свідомих українців і представників тогочасних панівних режимів, офіційної адміністрації [106]; усвідомлення постійної загрози людському життю в умовах тоталітарного суспільства (західноукраїнські часописи регулярно подавали інформацію про винищення комуністами українців під час голодомору 1932–1933 рр., а також розміщували повідомлення про арешти свідомих українців, подавали огляди перебігів судових процесів із висвітленням інформації щодо ухвалених покарань, згідно з якими національно свідомим українцям найчастіше присуджували смертні вироки чи багаторічні заслання) [102; 173; 175; 176; 177; 178; 179; 180; 181; 185; 217; 224; 228; 245]; унікальний досвід збагачення традиційної національної культури кращими мистецькими здобутками представників корінного етносу, а також засвоєння культурних надбань зарубіжної інтелігенції [19; 27; 40; 43; 127; 128; 134–136; 150; 172; 190]; короткий період відносного спокою (збігся в часі з періодом міжвоєнного двадцятиліття) [1], обірваний Другою світовою війною.

Сучасне наукове осмислення характерних особливостей зазначеного періоду відбувається доволі плідно. Зокрема, Мар'яна Гдакович зауважує в літературному процесі західноукраїнського регіону домінування «національної літератури», у тематичному аспекті виявляє переважання «традиційної селянської», а також «революційної, стрілецької, антивоєнної, урбаністичної», ширше – «історичної» проблематики [104, 11–12], І. Зуляк розкриває вагомий внесок товариств «Просвіта» у «перетворення українців краю у добре організовану спільноту, що чітко усвідомлювала національні потреби, прагнення та інтереси» [186, 27]. Наталія Мафтин виокремлює такі засадничі аспекти художньої творчості, як «проблема ідентичності національної» і «проблема місійності літератури» [212, 3–10], Оксана Рибак висвітлює активну роль жіноцтва в «громадсько-культурній та політичній сфері» за часів міжвоєнного двадцятиліття [239, 29], Мирослава Крупка характеризує жіночу прозу як «зображення локальної історії», розглядає «феномен дружби між

жінками-письменницями» [207, 10–12], Тетяна Ткаченко додає такі ознаки фемінного письма, як «пристрасність, особливий внутрішній ритм, синтез свідомого і несвідомого, багатосенсовість, змішування жанрів, мозаїчність» [262, 3–4].

Ірина Вільде, або Дарина Макогон, як власне, від народження називалася майбутня письменниця, прожила довге життя (1907–1982). По лінії батька, письменника Дмитра Макогона, належала до галичан, натомість її мати походила з Буковини й мала в сімейному родоводі віддалених німецьких предків. На долю авторки випало безліч випробувань, зокрема, обидві світові війни, що заперечували саме поняття цінності людського життя. Непрості роки міжвоєнного двадцятиліття, упродовж яких, за словами О. Багана, «світова війна і поразка Національної Революції, здавалося, зламали вітальний струмінь нового покоління» [65, 3], було позначено особливою трагічністю. Проте літературний процес у західноукраїнському краї саме тоді, як не дивно, пожваблюється: здобувають визнання молоді митці, створюються й видаються численні друковані видання, формуються літературні гуртки й угруповання, проводиться безліч культурно-мистецьких заходів. Висока пожвавленість та інтелектуальна насиченість тогочасного літературного життя Західної України дозволили О. Баганові зауважити, як нове покоління свідомих українців «росло, вбирало подихи свіжих нуртів, повнилося сув'язями плідних дум, підносилося до духовних висот нової епохи», а також підсумувати історіософські наслідки цього явища, оскільки «визначальні тенденції західноукраїнської культури набули виразності і повноти, а національне «хочу» і «можу» явили яскраві зразки творчого розвитку» [65, 3–4].

Присвячений Ірині Вільде літературно-критичний нарис Марії Вальо, хоч і має певну ідеологічну заангажованість, оприлюднює цінні свідчення про літературні зацікавлення письменниці. Дослідниця виокремлює імена українських авторів, творчість яких наклала відбиток на формування мистецького хисту Ірини Вільде (особливо шанованими були Ольга Кобилянська й Михайло Яцків, а також Леся Українка, Іван Франко, Осип

Федькович, Тарас Шевченко та інші), перераховує зарубіжних літераторів, чиїми творами зачитувалася молода письменниця (імпресіоністи П. Альтенберг і А. Шнітцлер, символіст і предекадент Ш. Бодлер, а також англійська письменниця Шарлотта Бронте, шведка Сельма Лагерльоф, італійка Грація Делєдда, датчанка Карін Міхаеліс і норвежка Зігфріда Ундсет) [13; 14, 8–11]. Зі спогадів Р. Горака також відомо про шанобливе ставлення Ірини Вільде до Ольги Кобилянської, лист від якої, наче одну з найдорожчих речей, письменниця зберігала все життя; серед польських авторок їй особливо імпонувала творчість Зофії Налковської та Марії Домбровської [110, 41].

Літературний дебют Ірини Вільде відбувся напрочуд вдало (молодій авторці було присуджено поважну премію Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка за 1935 рік) і так само бурхливо. Ліберально-модерна авторка за діяльної підтримки члена журі М. Рудницького здобула перевагу перед Наталеною Королевою, авторкою популярних історичних новел і повістей, тому інший член журі, відомий критик М. Гнатишак, вийшов зі складу авторитетної комісії конкурсу на знак незгоди з тенденційним і нефаховим, на його думку, рішенням [65].

Науковець О. Дей подає два літературні псевдоніми, якими користувалася Дарина Макогон, зокрема, ідеться про підписи Ірина Вільде й Ірина Зільде [118, 500]. Опрацювання доступних публікацій письменниці в часописі «Жіноча доля» і подальша систематизація зібраних відомостей дозволяють розширити наукове уявлення про підписи й криптоніми, що ними авторка позначала свої публіцистичні нариси й прозові твори в періодиці: І. В. [95], І. Вільде [85; 86], Д. Макогон [99], Дара П. [94], Д. Полотнюк [72; 73; 74; 75; 88; 89; 97; 98], Д. П. [40; 43; 64; 91; 96; 101].

Публікації Ірини Вільде періоду міжвоєнного двадцятиліття користуються популярністю в читачів, привертають увагу рецензентів і критиків [65, 5–6]. Колеги молодій авторки й дописувачки видання «Жіночої долі» публікують у часописі схвальні відгуки й рецензії на її нові збірки. Зокрема, ідеться про надруковані в часописі матеріали Олени Кисілевської, Меланії Нижанківської

та деякі інші дописи [182; 199; 223]. Сама ж письменниця на знак прихильності до колективу редакції й постійних читачів видання розміщує на його шпальтах ліричні спогади про початок співпраці з колегами й теплі слова подяки [69; 82].

Сформувані уявлення про загальний перебіг дискусії щодо міжвоєнної прози Ірини Вільде дозволяє зауваження М. Ільницького про те, «скільки-то пристрастей кипіло навколо повістей «Метелики на шпильках» та «Б'є восьма» [191, 129]. Науковець зазначає, що суб'єктивне несприйняття художніх текстів авторки багатьма тогочасними літературознавцями базувалося на їхньому упередженому переконанні, що «в прозі письменниці забагато еротики, а це небезпечно для молоді» [191, 129]. Звісно, із позицій сучасного реципієнта, художні твори, написані Іриною Вільде в міжвоєнне двадцятиліття, давно не виглядають надмірно еротичними чи дразливими. Попри порушувані письменницею «несподівані аспекти любові до всього живого, і дуже інтимні проблеми кохання [...], табуйовані у масовій свідомості проблеми статевих стосунків», про які йдеться в дослідженні Алли Бойко, її творчість навіть до сьогодні залишається актуальною своїм гуманістичним художнім пафосом [12, 77].

Попри офіційну співпрацю з відомим часописом і можливість публікуватися на його сторінках Ірина Вільде не прагнула задекларувати власну письменницьку позицію у вигляді таких популярних на початку ХХ століття маніфестів, не друкувала й не виголошувала резонансних культурно-мистецьких промов і не оприлюднювала жодних відкритих звернень щодо власного бачення можливостей для літературного розвитку й мистецького вдосконалення західноукраїнських письменників. Водночас естетична цінність літературної спадщини авторки визначається тим, що «від перших кроків її творчі дії завжди несли в собі заряд збагачення, зустрічі з новим» (варто наголосити, що саме це й виступало однією з найпоказовіших ознак художньої творчості доби модернізму) [65, 5].

У доробку Ірини Вільде періоду міжвоєнного двадцятиліття – добірка малої прози «Химерне серце», завершена й укладена 1936 року, повісті

«Метелики на шпильках» і «Б'є восьма» (обидві – 1936 року), а також більш пізня повість «Повнолітні діти», що є продовженням циклу «Метелики на шпильках», і «Вікна нарзтіж» (обидва твори було завершено в 1939 році). Тільки в часописах «Жіночої долі» Ірина Вільде розмістила понад 70 публікацій, зокрема:

– за 1933 рік в часописі виходять новели «Дві жінці», «Щастя» [42; 100]; публіцистичні й дидактичні нариси [45; 46; 70]; психологічні статті з актуальних питань побудови щасливого сімейного життя [68];

– у числах за 1934 рік публікуються новели «Дух часу», «Зрада», «Карієра», «Русяві» [44; 60; 62–63; 76–80]; літературознавча розвідка про закордонний журнал для жінок (підписано криптонімом Д. П.) [40]; нариси, присвячені питанням сімейних стосунків [67]; реферативні статті, виголошені під час публічних виступів письменниці (підписано як Д. Полотнюк) [72; 73; 74; 75];

– у 1935 році виходять художні замальовки, присвячені традиціям святкування Різдва: «Дарунок найбіднішому» [41], «Янгол не звернув уваги на те» (підписано криптонімом Д. П.) [101]; оповідання «Злочин д-ра [доктора] Комарівського» публікується в часописі окремими частинами упродовж цілого року [47; 48; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57; 58; 59]; письменниця висвітлює й окремі дражливі аспекти повсякденного сімейного життя [61];

– за 1936 рік у виданні вміщено повість «Вікна нарзтіж» [33; 34; 35; 36; 37; 38; 39], робота над якою тривала й надалі;

– у 1938 році на сторінках часопису друкується оповідання «Наші батьки розвелись...» [71], нарис «Дещо цікаве про американську жінку» (підписано криптонімом Д. П.) [43];

– упродовж 1934–1935 рр. письменниця веде постійну рубрику часопису, названу «Шлях до щастя в домі» [90; 91; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 98; 99], матеріали якої підписує літературним псевдонімом Ірина Вільде [90; 92], родовими прізвищами Дара Макогон [93], Д. Макогон [99], Д. Полотнюк [97; 98] або низкою криптонімів, зокрема, І. В. [95], Дара П. [94], Д. П. [91; 96].

Варто зазначити, що В. Пахомов зараховував криптонім Д. П. до підписів Ольги-Олександри Дучимінської [231, 11]. Проте на матеріалі часописів «Жіночої долі» можна констатувати хибність цього припущення. Обґрунтованішим наразі видається твердження, що згаданий криптонім використовувався для публікацій Іриною Вільде. На це вказує наявність схожих підписів авторки, які доповнюють одне одного (для порівняння – повний підпис Дара Макогон і скорочення на основі справжнього прізвища, Д. Макогон; використання послідовного ряду підписів, зокрема, Дара П., Д. Полотнюк і Д. П.); існування подібної практики підписів у вигляді скорочень та усічень від родових прізвищ у деяких інших редакторок і дописувачок часопису, зокрема, Ольги-Олександри Дучимінської (О. Д., О. Д-ка) [123; 142], Олени Кисілевської (О. К.) [228] та інших.

Як бачимо, псевдонім Ірина Вільде письменниця регулярно використовує для публікації своїх художніх творів [33–39; 41; 42; 44; 47–60; 62; 63; 71; 76–80; 100], значно рідше підписує ним публіцистичні, дидактичні й культурологічні нариси [45; 46; 61; 67; 68; 70; 81; 83; 84; 90; 92], спорадично ставить підписи І. В. або І. Вільде [95; 85; 86]. Більшість опублікованих статей і нарисів письменниці в часописі «Жіноча доля» підписано криптонімом Д. П. або як Д. Полотнюк, інколи застосовуються варіанти Дара П. і Д. Макогон. Варіативність творчих підписів авторки виявляє фемінність її художнього мислення, оскільки забезпечує «множинність смислів у процесі суб'єктивної рецепції», про що згадує в аналітичній розвідці Тетяна Ткаченко [262, 151].

Є. Безніско у короткому нарисі про Ірину Вільде наводить одну з характерних рис її вдачі, зокрема, ідеться про відкритість і прихильність до всіх, хто має талант, про готовність письменниці допомагати молодим колегам. Відомий художник зауважує, що для митців-початківців авторка «не шкодувала уваги й приязні, доброго слова, заохочення в замірах, у витворенні творчого кредо» [9, 15]. Спогади Марії Якубовської доповнюють позитивний образ письменниці як людини, що «була незгідливою зі страхом, підлістю, лукавством» [281, 14], а те, що вона «ніколи не мирилася з диктатом», відзначає

I. Гушак [115, 55]. Саме Ірина Вільде на довгий час прихистила в себе після амністії Ольгу-Олександрю Дучимінську [236, 93], першою вимагала звільнити Б. Гориня [229, 81], «не раз спасала письменників, особливо молодих, від більшовицької покари» [115, 56].

У ранній творчості письменниці максимально щира й відверта, вона вільно підважує замовчувані дискурси й зачіпає дражливу тематику. Зокрема, авторці йдеться про:

– питання етичності лікарської практики, що висвітлено в оповіданні «Злочин доктора Комарівського» [47–59];

– проблему вирішального вибору між почуттями й розумом, яку актуалізовано в повісті «Вікна наростіж» [33–39], новелах «Русяві» [76–80] і «Зрада» [60];

– болісні аспекти примирення й прощення в сімейних стосунках, що їх переосмислено в оповіданні «Наші батьки розвелись...» [71] та новелі «Дві жінці» [42];

– процес усвідомлення жінкою своєї ролі й місця в модерному суспільстві, що розкрито в новелах «Дух часу», «Кар'єра» і «Щастя» [44; 62–63; 100].

За часів підрадянської Західної України письменниці доводиться мімікрувати й намагатися не виявляти ані в художніх творах, ані в публіцистичних виступах свого справжнього ставлення до офіційної ідеології тоталітарної держави. Лишень у приватних розмовах із близькими друзями або тими відчайдухами, яких вона воліла остерегти перед їхньою ж гарячковістю, Ірина Вільде зауважувала, що самотужки боротися зі значно сильнішою владою – завідомо програшна справа. Саме тому письменниці вважала за доцільне слугувати новій окупаційній адміністрації, щоб «щось зробити для літератури, не зачіпаючи владу» [113, 52]. Водночас, за словами авторки, коритися – не означало втрачати власні честь і гідність, оскільки справжній «письменник не для того, щоб догоджати тим чи іншим» [110, 48].

Тягар відречення Ірини Вільде від своєї самотужної творчої сутності періоду міжвоєнного двадцятиліття (а саме на це прикре явище вказують

спогади Б. Гориня, який зазначає, що немолода жінка «носила маску, яку [...] знімала дуже рідко, можливо, тільки серед найближчих друзів» [113, 52]) був занадто великим і зтяжким для авторки. Саме тому останні роки свого життя письменниця проводить уже в повному невіданні, поза межами пам'яті й прикрого усвідомлення реального стану речей (ніби за З. Фройдом, те, що витіснялося в позасвідоме як забуття, попри волю авторки заповнило її свідомість у вигляді повної втрати зв'язку з довколишньою дійсністю), про що згадують Р. Горак та Б. Горинь [110, 47; 113, 53].

Даючи оцінку творчій спадщині Ірини Вільде, Р. Іваничук наголошує, що художні твори такого рівня є «висока елітарна література. Найкращого гатунку» [10, 123]. Дослідниця Тамара Старченко називає авторку не інакше як «знана українська письменниця», що «володіла надзвичайно багатим арсеналом засобів» (художніх – зауваження Н. М.–С.), а літературознавець Ольга Харлан зараховує її до когорти «найцікавіших українських письменниць» [252, 68; 275, 27]. Для літературознавця С. Микуша проза Ірини Вільде є «високе мистецтво», що варте гідно представляти національну літературу на міжнародній арені, оскільки саме воно позиціонується дослідником як «мистецтво світової проби» [214, 234].

Тексти Ірини Вільде незмінно справляють сильне емоційне враження на реципієнта, зважаючи на те, «настільки образно й яскраво», за твердженням Уляни Скальської, написано кращі прозові твори авторки, що припали на період міжвоєнного двадцятиліття [249, 85]. У полоні мистецького слова авторки перебувала її молодша колега Євгенія Божик, яка захоплено зізнавалася, що письменниця є «з дитинства обожнювана мною Людина», саме тому «добре, що зі мною, з нами, навіки з моїм народом залилося її Слово» [11, 18–19].

Окрім безпосереднього емоційного впливу на читачів, художня творчість Ірини Вільде, як слушно зауважує Т. Кремінь, була настільки впливовою, що спричинилася до «утвердження естетичних координат українського письменства» [205, 266]. Підтвердженням цієї думки може слугувати й фахове судження

Б. Гориня, для якого західноукраїнська авторка «була видатною письменницею», а її талант був настільки потужним, що «в ті роки [...] ніхто не міг з нею зрівнятись» [112, 126].

Приблизно в такому ж піднесеному ключі розглядає художні твори Ірини Вільде й Вікторія Перцева, для якої авторка – «надзвичайно талановита українська письменниця ХХ ст.» [234, 281]. Слушною є заувага дослідниці щодо наскрізної психологічності її літературної спадщини, сама ж Ірина Вільде постає в цьому світлі як «справжній художник-психолог» [234, 281].

Наталія Мафтин звертає увагу на авторчину «майстерність в опануванні жанру новели», «зацікавлення екзотичними фабулами» або ж відчуття фабули «новелістичного сюжету в буденних життєвих історіях» [212, 26]». У літературознавчому дослідженні Вікторії Перцевої визначено основні характеристики ранньої прози Ірини Вільде, яка вирізняється серед інших творів аналізованого періоду своїм «особливим зворушенням, ліризмом, тонким, вишуканим, суто жіночим співчуттям» [234, 281]. Доцільно зауважити, що виявлені домінуючі риси ідіостилію письменниці є суголосними ознакам фемінного письма, що їх виокремлює дослідниця Тетяна Ткаченко [261].

Літературний хист Ірини Вільде береться досліджувати М. Ільницький, зазначаючи, що письменниця «вміла розмовляти з кожним його мовою не тільки на вулиці чи вечірці, а й у своїх книжках» [191, 129]. Коли йдеться про ранню творчість авторки, то слушними також будуть висновки Вікторії Перцевої про те, що «замість величного, значного, героїчного, Ірина Вільде віддає перевагу буденності» [234, 284].

Якщо проаналізувати сьогоденний стан вивчення творчого доробку письменниці, то думка більшості літературознавців збігається в тому, що вивчення прозової спадщини західноукраїнської авторки не перебуває в епіцентрі наукових досліджень і студій, що призвело до поступового витіснення її художніх творів на маргінес читацьких і літературознавчих зацікавлень [12, 74; 275, 27]. Водночас саме рання прозова творчість письменниці періоду міжвоєнного двадцятиліття була надзвичайно відомою й

популярною. Більшість сучасних теоретичних студій так чи інакше стосується осмислення художніх творів авторки «в річищі гендерної проблематики» [51; 194; 195; 196; 258]. Звісно, у сучасному світі подібний аспект досліджень обґрунтовано є вагомою складовою літературознавчого осмислення прозового доробку письменниці, проте висвітлити всю багатогранність творів Ірини Вільде, послуговуючись винятково категоріями й поняттями з гендерної царини, неможливо.

Залучення до літературознавчого аналізу ранніх творів Ірини Вільде періоду міжвоєнного двадцятиліття дозволяє працювати з художніми текстами, котрі найменшою мірою зазнали авторських переробок та ідейно-літературних удосконалень на догоду офіційній радянській цензурі, а тому найяскравіше втілюють ідіюстиль письменниці й притаманні виключно їй індивідуально-світоглядні засади. Окрім цього, слід зважати на високу мистецьку й аксіологічну вартість повістей трилогії «Метелики на шпильках», що підтверджується не тільки численними схвальними відгуками відомих літературознавців, які були сучасниками Ірини Вільде, а й думкою молодих українських науковців.

Вагому роль у доборі художнього матеріалу відіграла та обставина, що за часів української незалежності літературна спадщина Ірини Вільде поступово змістилася на маргінес літературного процесу, а твори письменниці не включалися до більшості офіційних навчальних програм (за винятком хіба лише факультативного ознайомлення з її творчістю). Юлія Бабенко зосереджує особливу дослідницьку увагу на причинах, що призвели до забуття ранніх творів західноукраїнської письменниці. Серед них літературознавець згадує невідповідність міжвоєнної прози авторки «догмам соціалістичного реалізму», що призвело до ігнорування цієї частини спадщини письменниці не тільки за радянських часів, а й значно пізніше [7, 49].

Вивчення ранньої прози Ірини Вільде, на переконання Юлії Бабенко, «особливо актуальне в умовах сучасного культурного засилля» [7, 49], зважаючи на суголосність проблематики художніх творів цього періоду

сьогоднішнім реаліям буття українського етносу. Потреба сучасного переосмислення творчої спадщини авторки визначається ще й контroversійністю її ранніх текстів, котрі неодноразово змушували літературознавців зчиняти запеклі обговорення істинної мистецької вартості її творів.

Прозова спадщина Дарії Віконської – явище високомистецьке, саме тому його дослідженню варто приділити належну фахову увагу. Більшість творів письменниці конденсують у собі не тільки ті риси й ознаки, що здавна притаманні українцям, а й несуть відбиток чужоземних культур, ментальності й традицій, із якими поталанило познайомитися авторці під час навчання та в процесі подорожей Західною Європою. Поважний М. Рудницький, рецензуючи прижиттєве видання творчого доробку авторки, зауважує глибину й викінченість кожного художнього твору, а саму збірку, зважаючи на її інтелектуальний потенціал, називає «книжка з великою культурою» [23, 12]. При цьому, як нагадує В. Габор, за життя письменниці «багато її публікацій і всі без винятку її книжки викликали широкий резонанс серед читачів та критиків, свідчення чого – численні рецензії та полемічні відгуки в тогочасній пресі» [23, 8].

Необхідність наукової розробки малої прози Дарії Віконської, цієї невтомної ентузіастки мистецької сфери, яка «підносила художнє слово і українську критичну думку на високий естетичний та філософський рівень», якраз і спричинена тим, що ця високоосвічена й талановита авторка «нині незаслужено забута» [116, 159]. На сьогодні творчість письменниці належить до малодосліджених пластів української модерної літератури, хоча певне літературознавче осмислення її текстів усе ж таки здійснюється. Зважаючи на те, що сучасні дослідження художніх творів Дарії Віконської переважно стосувалися особливостей поетики й жанрової приналежності її текстів, на матеріалі малої прози письменниці доцільно розглянути увесь недосліджуваний спектр питань, суголосних модерному мистецькому дискурсові. Зокрема, є потреба проаналізувати міжкультурні нашарування в малій прозі авторки,

виявити площину інтерсеміотичних перекодувань у її творах, а також проаналізувати пропоновані письменницею інтерпретації живописних жіночих образів, широковідомих із царини образотворчого мистецтва.

Дарія Віконська (Іванна-Кароліна Федорович), окрім літературного псевдоніма, використовувала ще й публіцистичний, для статей і нарисів у тогочасній пресі – І. Федоренко [118, 501; 23], або ж публікувалася під подвійним прізвищем, укладеним із батькового й чоловікового [23, 7]. Письменниця походила зі старовинного меценатсько-філантропського роду, тому закономірними були її висока освіченість та інтелігентність. Повчальним фактом із творчої біографії авторки є те, що українську вона вивчила доволі пізно, майже у 24 роки, до того розмовляла й писала виключно іноземними мовами (в арсеналі мовних засобів письменниці були англійська, італійська, французька, польська, німецька) [23, 7–8]. Творча спадщина Дарії Віконської складається з поетично-філософських діалогів, об'єднаних у збірці «Райська яблінка» (завершено в 1931 році), літературознавчого дослідження «Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя» (1934 року), збірки культурологічних нарисів «За силу й перемогу: За державну бронзу» (1938 рік), численних публікацій у тогочасній періодиці.

Період найбільшої видавничої активності Дарії Віконської в часописі «Жіноча доля» припадає на 1930 рр., зокрема:

- у числах за 1932 рік письменницею було опубліковано уривок художнього перекладу українською мовою з «Мого царства небесного» П. Розегера [19]; подано рецензію на книгу «Чар Марока» [29];

- за 1934 рік у часописі було розміщено художні етюди «Білі Іріси», «Соняшники», «Спомин», а також поезії в прозі «Реальне», «Вязні» [18; 20; 24; 25; 26]; опубліковано лист письменниці, адресований редакції «Жіночої долі» (за підписом Л. Федорович-Малицька) [21]; подано розвідку «Форма й зміст у літературі» (підписано як І. Федорович-Малицька) [27];

- у 1935 році виходять друком художні етюди «Аннамітський шаль», «Фрагменти», поезії в прозі «До...», й «Begonia Rex» [17; 22; 28; 30].

Як бачимо, більшість художніх творів авторки оприлюднено під псевдонімом Дарія Віконська, а лист колективу «Жіночої долі» і мистецтвознавчу розвідку письменниці підписує подвійним прізвищем, на основі чоловікового й власного родового. Розгляд питання сприйняття мистецької спадщини письменниці на матеріалі публікацій дописувачок часопису дозволяє дійти висновків, що в колах тогочасної інтелігенції творчість Дарії Віконської отримала належне визнання. Зокрема, Ольга-Олександра Дучимінська оприлюднює схвальний відгук на літературознавчу розвідку письменниці про Дж. Джойса [165], а в іншому номері «Жіночої долі» було анонімно опубліковано позитивну рецензію на збірку «Райська яблінка» [227].

Сучасне осмислення літературознавцями прозового доробку Дарії Віконської виходить із протилежних естетичних і ціннісних настанов: дослідниця Тетяна Ткаченко віддає належне модерному художньому чуттю авторки [263, 150], натомість Наталія Мафтин вважає недостатнім те, що «фемінність» текстів Дарії Віконської виявляється тільки в «культивуванні меланхолійної краси, сентиментальному спогляданні, чуттєвості» [212, 28]. Згадана дослідниця простежує у творчості авторки «стильовий шаблон «арт нуво», саму ж добірку «Райська яблінка» критикує за тяжіння до «нарцисизму, естетизації й фетишування почуттів» [212, 28]. Варто зазначити, що дисертаційна робота сприятиме усуненню подібних формальних суперечностей завдяки виявленню потужного інтерпретаційного потенціалу малої прози Дарії Віконської.

Доля авторки трагічна, як і більшість понівечених радянською системою життів. Чоловіка Іванни-Кароліни в 1940 році заарештовує НКВС, після чого вже немає відомостей про його існування. Сама ж письменниця через п'ять років викидається з балкона, уникаючи аналогічного арешту й утікаючи від каральних органів тоталітарної держави в небуття [117].

Літературна спадщина української письменниці Ольги-Олександри Дучимінської є напрочуд цікавою в художньому плані, проте навіть до сьогодні художнім творам авторки не приділялося належної уваги з боку наковців. Так

історично склалося, що значна частина написаного нею була назавжди втрачена (вилучена під час обшуків і в подальшому знищена). Якщо ж згадати упереджене ставлення самої письменниці до своїх друкованих творів (зокрема, В. Качкан наводить відоме висловлювання Ольги-Олександри Дучимінської, мовляв, «я не радо друкую, чомусь воно мене не вдовольняє, як вже перейшло друком» [197, 450]), стане цілком зрозуміло, чому сучасне уявлення про мистецьку спадщину авторки доволі приблизне й далеко не повне.

Загальні відомості про псевдоніми Ольги-Олександри Дучимінської подає О. Дей, який згадує такі її підписи: Барвінок Олег, Лучинська Ольга, Ольга Д., Ірма Остапівна, Поважна, Поважна О., Рута, Рута О. [118, 467]. Публікації В. Смирнова доповнюють цей перелік криптонімом О. Д. [251, 419], котрий поруч із підписами Ольга Д. й Ірма широко використовувався авторкою в листуванні [123], а систематизація матеріалів щодо публікаційної діяльності Ольги-Олександри Дучимінської в часописі «Жіноча доля» дозволяє вважати криптонім О. Д.-ка також одним із варіантів її підписів [142]. Припущення В. Пахомова про використання письменницею криптоніма Д. П. видається необґрунтованим [231, 11], принаймні, аналіз публікацій у «Жіночій долі» дозволяє дійти дещо інших висновків.

Друкуватися в зазначеному часописі Ольга-Олександра Дучимінська почала з 1920 рр., за період існування видання кількість її публікацій сягнула майже 50, зокрема:

- у номерах за 1928 рік письменниця друкує художню новелу «Мати» [149];

- за 1929 рік у виданні розміщено новелу «Одурена» [157]; опубліковано культурологічний нарис «Вражіння з подорожі і побуту в жіночій пластовій таборі на Соколі» [133];

- у виданнях за 1930 рік надруковано відозву з закликом до благодійництва «Шановні читачки!» [170]; подано низку дидактичних і культурологічних матеріалів авторки, що виходили в журналі окремими частинами [134–136; 159–160];

– за період 1931 року на сторінках видання розміщено оповідання «Різдвяна казка», новелу «Великодня легенда», художній етюд «Весняні настрої» [161; 130; 131]; оприлюднено низку подорожніх нарисів [143–145; 150];

– у часописах за 1932 рік авторка надрукувала переклад уривку з повісті чеської авторки Божени Немцовой [127]; подала україномовний переклад частини актуального нарису Каміль Гармах [172]; розмістила дидактичну статтю, що виходила в журналі окремими уривками [152–154];

– у 1933 році опубліковано художню мініатюру «Христос родився!» [169]; оприлюднено низку етнографічних і культурологічних матеріалів [132; 137–138; 140; 158];

– у номерах за 1934 рік розміщено рецензію на творчість Андрія Волощак (підписано криптонімом О. Д-ка) [142]; подано спогади про Наталію Кобринську [151; 156]; опубліковано культурологічні нариси, які приурочено до певних свят [129; 148];

– за 1935 рік у часописі «Жіноча доля» оприлюднено рецензію на літературознавчу розвідку Дарії Віконської [165]; надруковано окремі культурологічні й етнографічні матеріали, що їх підготувала письменниця [141; 162; 218];

– у 1936 році видання публікує статті з релігійної тематики «Українська стигматичка Настя Волошин», «Ювілей «Мироносиць» [168; 171]; розміщує переклад статті з чеського часопису «Бережін найдорожчий скарб – здоровля» [128]; подає коротку рецензію «Серед книжок» [164]; друкує культурологічні, подорожні й дидактичні нариси авторки [155; 163; 166; 167];

– за період 1938 року на сторінках часопису опубліковано коротку літературознавчу розвідку [147]; оприлюднено декілька культурологічних нарисів [139; 146].

Як бачимо, Ользі-Олександрі Дучимінській практично не притаманно підписувати свої публікації в часописі криптонімами або псевдонімами, спорадично зустрічається лише варіант підпису О. Д-ка [142], а також підпис на

основі ініціалів її імені в поєднанні з повним родовим прізвищем авторки [151]. Прикметно, що з нагоди ювілею періодичного видання письменниця публікує в ньому своє вітальне звернення до колег-редакторок [141], натомість анонімно й за підписом І. З. у «Жіночій долі» оприлюднено дві рецензії на феміністичну розвідку-спогад Ольги-Олександри Дучимінської, присвячену діяльності Наталії Кобринської [183; 184].

Доля відвела авторці безліч випробувань, серед яких поневір'яння в часи обох світових воєн, безпідставний арешт, виснажливе багаторічне відбування покарання в колонії (за сфабрикованим безглуздим звинуваченням у вбивстві Я. Галана). Варто зазначити, що навіть за найскладніших життєвих обставин письменниця не опускала рук і залишалася інтелігентною й благородною особистістю, про що свідчать записи дослідника Р. Горака: «Все робила з душею, ніколи не вимагаючи для себе якихось привілеїв чи полегшій» [111, 225], а також примітки редактора-упорядника її творів Є. Барана: «ніколи не нарікала на свою долю» [8, 3], академіка В. Качкана: «ніщо не вихолостило з її благородної душі гуманістичної людської сутності, інтелігентності у найзмістовнішому сенсі» [197, 455].

Про близьке знайомство Ірини Вільде з Ольгою-Олександрою Дучимінською свідчать спогади сучасників обох письменниць. Зокрема, Євгенія Божик згадує, як Ірина Вільде в приватній розмові оповідала про знайому, на яку «в тюрмі, де вона сиділа за революційні ідеї, разом з нарами впала така ж, як вона, каторжанка» [11, 20–21]. Не впізнати в цьому описі випадок із тюремного буття Ольги-Олександри Дучимінської доволі складно.

Науковець В. Смирнов, згадуючи своє коротке особисте знайомство з досить літньою вже й слабкою фізично письменницею, характеризує її як «ошатно вбрану сиву жінку», яка водночас «уособлювала цілу епоху», вельми любила чепуритися, а всіх бех винятку людей «любила і поважала, і цю любов пронесла через усе своє життя» [250, 434].

У сучасному літературознавстві Ольга-Олександр Дучимінська належить до маловідомих і, на жаль, непопулярних постатей. Причинами цього були

несправедливість і байдужість до письменниці влади й чиновників, постійні злидні й неможливість видати власні твори, неодноразові арешти, жорстоке ув'язнення й відбування тривалого покарання в таборах. Ще одну, доволі характерну в цьому сенсі обставину влучно зауважує редактор-упорядник Є. Баран, який закидає нашим сучасникам певну байдужість і безпам'ятство, мовляв, «ми не вміємо пам'ятати» [8, 3].

Спогади самої письменниці й найближчих її друзів дозволяють зрозуміти, наскільки непросте життя прожила Ольга-Олександра Дучимінська. А все ж вона, за словами Є. Барана, «ніколи не нарікала на свою долю» [8, 3]. Останнім часом питаннями збирання й збереження художнього доробку авторки займалися Є. Баран, Р. Горак, В. Качкан, В. Пахомов, В. Смирнов і деякі інші науковці-ентузіасти. Цьому ж аспектові присвячено й міркування вже згаданого літературознавця Є. Барана, який постійно наголошує, що всілілі твори Ольги-Олександри Дучимінської «заслужують уважного і шанобливого ставлення» [8, 6].

Загальну характеристику малої прози письменниці доволі влучно зауважує літературознавець В. Качкан: «авторка передусім дбає про змістовну сутність кожної художньої речі та про специфічність ментального вираження змісту» [197, 458]. Обвізаність письменниці з засадами фемінізму на українському ґрунті, а також захоплення діяльністю Наталії Кобринської, особисте знайомство й приятелювання з нею спонукають Ольгу-Олександру Дучимінську написати спершу детальну розвідку про галицьку діячку [124], а дещо згодом – опублікувати спогади й нариси про неї [151; 156].

Домінантні риси ідіостиллю письменниці, зокрема, певну автобіографічність її прози, виокремив Р. Горак, мовляв, «твори Ольги Дучимінської мають ще одну дуже цікаву рису: через світ персонажів наскрізь проглядається і вона сама» [111, 236]. М. Венгжин у передмові до першого прижиттєвого видання поезій авторки відзначав ліричність як одну з провідних рис її творчої манери, оскільки оповідь у неї «сумна, хоч ніжна й люба через край» [16, 418].

Шанобливе ставлення майбутньої письменниці до культури, освіти й навчання було закладено родинним вихованням уже з дитячих років, що суголосно висновкам Лілії Стахів про тогочасне «зростання національної свідомості, розуміння залежності між рівнем культурної особистості та формуванням родинних цінностей» на теренах західноукраїнського регіону [253, 16]. Ольга-Олександра Дучимінська неодноразово згадувала, що «вийшла з дому, де книжка була на першому місці», а вже «малою уміла говорити по-польськи, по-українськи, трохи по-німецьки і по-російськи» [125, 295–296].

В. Качкан подає до блискучого літературного портрету Ольги-Олександри Дучимінської не тільки детальну біографічну розвідку, а й вирівняє окремі риси її ідіостиллю, зауважуючи при цьому, що у творах авторки «ніколи не подибаємо якоїсь приблизності в описі, неповноти, а отже, напівправди» [197, 460]. Поглибити уявлення про Ольгу-Олександру Дучимінську як інтелігентну й гуманну літераторку дозволяють влучні зауваження про неї Р. Горака, що стверджує, як вона «роздумувала, але не поспішала засуджувати» [111, 235–236]. Характеризуючи особливості малої прози письменниці, науковець зауважує, що їй притаманне «грунтовне знання предмета зображення, висвітлення характеру героя «ззовні до середини», розуміння душі персонажа і співчуття їй» [111, 235–236].

Як бачимо, життєві й творчі долі аналізованих у дослідженні авторок якнайповніше висвітлюють тогочасні суспільно-історичні реалії й культурно-освітні тенденції існування регіону. Зокрема, зростання ролі періодики в житті суспільства відображається в оприлюдненні західноукраїнськими письменницями міжвоєнного двадцятиліття більшості своїх художніх творів, культурологічних, дидактичних і публіцистичних нарисів саме в популярних, переважно жіночих, часописах. Активне використання авторками декількох іноземних мов із одночасним свідомим виборюванням прав для української також відбиває характеристики доби. Ознаки фемінного письма полягають у множинності смислів та інтерпретацій творів письменниць, феномені жіночої дружби, зосередженості на автобіографічних, емоційних та психологічних аспектах прози.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ У ТВОРАХ ІРИНИ ВІЛЬДЕ: ВІЗІЯ ДУХОВНО-НАЦІОНАЛЬНА

Переважна більшість сучасних літературознавців доходить висновків про нетиповість художньої моделі світу в ранніх творах Ірини Вільде, зважаючи на домінуючі настрої представників суспільства й безпосередні особливості міжвоєнного періоду. Зокрема, літературознавець Мар'яна Савка називає домінуючими настроями української малої прози міжвоєнного двадцятиліття екзистенційні відчуття «абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання» [246, 66].

Варто нагадати, що навіть батько Ірини Вільде, Дмитро Макогон (котрого, як відомо, молода письменниця надзвичайно любила й шанувала), творив цілком у дусі наведених домінуючих настроїв доби, зображаючи період міжвоєнного двадцятиліття далеко не радісним чи привітним. Зокрема, сучасна дослідниця його творчості Світлана Тодорюк зауважує, що письменник у творах зазначеного періоду переважно «змальовує важке життя селянства, підкреслюючи убожество та злидні як типову рису галицького села міжвоєнного двадцятиліття» [265, 80–81].

Натомість українська дослідниця Ольга Харлан звертає увагу на те, що «індивідуальні моделі світів І. Вільде» характеризуються оптимістичними настроями [273, 24]. У подібному руслі проведено й літературознавче дослідження Ольги Харлан «Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття». Щоправда, хоча робота Ольги Харлан і охоплює доволі широкий зріз мистецької спадщини письменників першої третини ХХ століття, проте аналізові художніх творів Ірини Вільде тут відводиться далеко не першорядна роль, а тому єдиним ключовим висновком щодо творчості Ірини Вільде є те, що катастрофізм притаманний її прозі лише мінімально [274, 354].

Як бачимо, одні й ті ж самі історичні умови (і навіть більше – існування кількох творчих особистостей за абсолютно ідентичних життєвих обставин) можуть спонукати різних письменників до кардинально протилежного

висвітлення певних подій у художній дійсності своїх творів. Слід зауважити, що в несподівано оптимістичних тональностях прози Ірини Вільде, швидше за все, проглядається продовження «вітаїстичних», або, у більш загальному розумінні, вітальних настанов, започаткованих на підрадянській Україні творчістю Миколи Хвильового.

Мала проза Ірини Вільде позбавлена схематичності й одновимірності зображення, тому навіть попри деяку мажорність звучання творів періоду міжвоєнного двадцятиліття Тамара Старченко зауважує в художній моделі світу текстів письменниці неоднозначність, унаслідок чого констатує певну утрудненість «сприйняття її непростого естетичного світу» [252, 68]. Водночас Оксана Тесля звертає увагу на закоріненість художньої моделі світу окремих творів мистецтва в реальні історичні обставини, що існували за часів їхнього створення. На думку цієї дослідниці, «кожен художній текст тісно пов'язаний з особою його творця, із часом і місцем написання, із ситуацією, у якій живуть і діють персонажі» [259, 121], тому й художня проза Ірини Вільде, написана за часів міжвоєнного двадцятиліття, повинна розглядатися в тісному зв'язку з тогочасним культурно-історичним контекстом. До ширших узагальнень у цьому питанні переходить дослідник Л. Сенік, стверджуючи не тільки існування спорідненості поміж текстом і його автором, а й поміж письменником як представником окремого народу й самою генетичною пам'яттю етносу, оскільки «свідомість автора, несучи в собі пам'ять свого часу, водночас вміщає досвід поколінь» [247, 217].

Осмилюючи унікально-авторську художню модель світу, запропоновану Іриною Вільде в трилогії «Метелики на шпильках», основну увагу доцільно приділити розгляду таких її безпосередніх філософських складових, як людська сутність персонажів, а також хронотоп, локалізація зображуваних письменницею подій, що сприятиме повноцінному й більш комплексному аналізу.

2.1. Пошук родинної гармонії в трилогії «Метелики на шпильках»

Саме людське буття, змодельоване мистецькою дійсністю кожного літературного твору, постає як визначальна складова індивідуально-авторської художньої моделі світу. Підтвердженням цієї тези виступають філософські міркування А. Андрєєва, що стверджує: «Отже, щоб зрозуміти літературу, потрібно зрозуміти людину. Література сама по собі не пояснює людину, проте вона надає безцінний матеріал для дослідження» [3]. Універсальність місця, яке займає людська особистість у художній моделі світу відзначає також філософ К. Кедров, наголошуючи, що «вона, людина, у якомусь визначеному місці всесвіту й вона ж – увесь всесвіт» [198]. Можна стверджувати, що зв'язок літературного шедевр як художнього твору й людини в цій текстуальній художній моделі світу представлений доволі непростою взаємозалежністю, оскільки літературний твір створюється самою людиною або принаймні, за діяльного посередництва людини; до того ж людина в художньому творі постає як персонаж або як складова певної художньої моделі, проте одночасно з тим найчастіше саме довкола людини розгортається хронотоп художнього твору, що за суттю своєю є антропоцентричним. Додатково ускладнює ситуацію ще й той фактор, що кожна людська особистість одночасно постає і представником певного універсуму-макрокосму, і сама виступає як мікрокосм, що при зміні фокусу неодмінно трансформується в локальний макрокосм-всесвіт.

Безсумнівно, що саме цим привілейованим становищем людини в художній моделі універсуму і визначається задекларований Вікторією Перцевою невпинний інтерес Ірини Вільде «до приватного, індивідуального» [234, 282]. Таким чином людське буття, змодельоване мистецькою дійсністю ранніх повістей Ірини Вільде, постає як визначальна складова художньої моделі світу, що його майстерно витворює письменниця у власних текстах.

Обґрунтованим зауваженням щодо головного персонажа трилогії «Метелики на шпильках» видається твердження дослідниці Юлії Бабенко, що відзначає: «образ Дарки багато в чому автобіографічний, зокрема щодо прагнення зберегти національну ідентичність» [7, 51]. Приблизно в такому ж ключі

аналізує трилогію «Метелики на шпильках» науковець В. Працьовитий, який певну автобіографічність повістей, створених Іриною Вільде, вважає характерною рисою прозового циклу, оскільки письменниця «виховувалася в національно свідомій родині, яка стала джерелом плекання духовності та історичної пам'яті» [237, 224].

Узагальнену характеристику жіночих персонажів письменниці, які «майже всі багаті на добро, любов, жертівність, розум», подає Р. Іваничук [187, 58]. Проте авторка не вдається до надмірної ідеалізації своєї Дарки (а це доволі часто зустрічається у творчості інших авторів згаданого міжвоєнного періоду). Навпаки, як зауважує літературознавець В. Працьовитий, Ірина Вільде моделює художню сутність головного персонажа «як складну суперечливу постать, якій нелегко розібратися в лабіринтах власної душі» [237, 227]. Цілком очевидно, що об'єктивне зображення людської сутності потребує передачі складного психологічного комплексу, що засновується на релігійних переконаннях, гріховній сутності людської особистості й постійному прагненні до самовдосконалення.

Аналізувати особливості родинного простору в художніх творах Ірини Вільде береться сучасна дослідниця Ярина Янів, яка зауважує, що «у Дарки щаслива сім'я, в якій панує любов, повага, взаєморозуміння» [284, 83], сама ж авторка, як стверджує дослідниця, майстерно і яскраво відтворює «сімейну ідилію» [284, 83]. Справді, уже з перших хвилин оповіді можна помітити, наскільки турботливими одне до одного є всі члени цієї дружної сільської родини, бо ж Дарка непокоїться тим, щоб не засмутити маму, ненька одразу ж розгадує Дарчині нещирість і потаємність, а старесенька бабця приходиться випитувати внучку про її турботи й смутки на прохання вже своєї доньки [65, 18]. Зрозуміло, що не всі таємниці власного серця Дарка ладна довірити бабуні, із дечим вона може відкритися лишень перед мамою, котра як «добрий янгол», котру й називається не інакше як зменшено-пестливо, «мамцю... мамціку...» [65, 29–30], до того ж і робиться це від надміру почуттів практично щодня, що Дарка сором'язливо й визнає, як «одно з тих гарних, солодких слів, що обсіпала ними маму щодня від ніг до голови» [65, 51].

Ідилічне взаємопорозуміння поміж матір'ю й дитиною письменниця виводить від того інтуїтивного зв'язку, що бере свій початок у одвічній таємниці продовження роду, коли матір і донька «щасливі собою і своєю любов'ю, не відриваються одна від одної, нерозривні, з'єднані в одно так, як тоді, заки ще Дарка світ побачила» [65, 30]. Одночасно бабунина делікатність щодо онучки настільки безкорисна й щира, аж на дитяче бажання звіритися мамі замість бабці старенька «не питається, чому вона не може заступити мами, не протестує, не добивається таємниці, не налягає, тільки навшпиньки виходить тихо з кімнати» [65, 29]. Таким чином у художній моделі світу ранніх повістей Ірини Вільде три покоління жіноцтва тісно взаєпов'язані в межах однієї родини почуттями турботи й любові одна до одної, завдяки чому сімейний уклад родини функціонує настільки ж бездоганно, як єдиний безперебійний механізм.

Щодо стосунків із батьком, то й вони подані в повістях циклу у найкращих традиціях гармонійного й щасливого сімейного співжиття, де практично немає місця для образ чи якихось недоречностей. Саме тому малолітня Дарка із невимовною душевною теплотою й радістю усвідомлює, що її «золотий татусь» належить тільки своїй дитині, а тому є для дівчинки «нічий, тільки мій татусь... мій золотий татусь...» [65, 51]. У традиційному для української культури ключі письменниця відтворює навіть ту особливого гатунку сором'язливість, що присутня у стосунках поміж донькою і шанованим батьком, коли Дарка «не раз відчувала просто болочу тугу притулитись лицем до татового лица», а натомість повсякчас «почувала до нього якусь дивну шану, що онесмілювала і клала наче перегородку між нею і татом» [65, 51]. Справді, для подолання цієї нерішучості й недомовленості потрібно якогось особливого випадку, котрий може трапитися єдиний раз на все життя. І письменниця знаходить доволі вдале рішення життєвої колізії, розв'язком якої виступає загальнозрозуміла й цілком доречна в цій ситуації християнська символіка, згідно з якою «з неба, а може, тільки з тієї ясності в душі, злетів янгол і розбив крильцем перегородку між татком і Даркою» [65, 56]. Уся глибина батькової любові до своєї родини так само подається письменницею через деталь, зокрема звертання до коханої

дружини й любої доньки у тата Поповича звучить як напрочуд лагідне: «Де мої ластівки діваються?..» [65, 55]. А довершує змалювання сімейної ідилії промовистий епізод, коли тато Попович в інтимній родинній атмосфері увесь безмір своєї ніжності й любові рівномірно й щедро розподіляє поміж двома найголовнішими жінками свого життя, бо ж «одною рукою обняв мамцину, другою Дарчину шию. Заколихав обидві, пристав, цілував одну, то другу напереміну і знову колихав» [65, 55].

Як бачимо, письменниця доволі переконливо зобразила не стільки антропоцентричну модель художнього світу, як витворила справжню дитиноцентричну модель, у котрій для дорослих абсолютно не важить дитячий вік, важить виключно те, наскільки щасливою й задоволеною почувається дитина. Мамина турбота про доньку настільки всеохопна, аж її сторожкі очі «вміли порошок на Дарчинім серці доглянути» [65, 58]. Батькові ж почуття до єдиної донечки нітрохи не менші, даремно ж цей поважний чоловік констатує, що «аж так любить свою доню» [65, 56]. Зрозуміло, що в такій атмосфері суцільної любові й довіри доньці дозволяється майже все, окрім якихось відверто безглуздих забаганок.

Родина Поповичів існує згідно з патріархальними традиціями, оскільки саме батько виступає головою роду й основним годувальником родини. Варто зазначити, що модерна гендерна рівноправність представників протилежної статі окреслюється Іриною Вільде як потенційна можливість, котра існує принаймні у зародковому вигляді, оскільки право вчителювати мають однаковою мірою і тато Попович, і мама, проте займається професійною діяльністю все ж таки виключно чоловік. Натомість дружина займається облаштуванням повсякденних побутових справ, займається вихованням дітей і повністю веде домашнє господарство, тобто до сфери жіночої компетенції входить усе те, що й традиційно включалося в українській патріархальній родині. Сімейний уклад родини Поповичів цілком відповідає побуту не надто заможної сільської інтелігенції, котра не тільки змушена більшу частину хатніх справ вести самотужки, а ще й має змогу запрошувати на тимчасову допомогу

дівчат-служниць або брати до служби когось на постійній основі. Показовим виступає також і те, що частина фінансів за будь-яких обставин спрямовується на забезпечення власним дітям можливостей для одержання повноцінної гімназійної, а згодом і вищої освіти, а також витрачається дорослими членами родини на самоосвіту й підвищення особистого культурного рівня (зокрема, децищу власних заробітків тато Попович неодмінно витрачає на купівлю українських книг і періодичних видань).

Окрім детального змалювання родинного кола учителя Поповича, Ірина Вільде доволі ретельно відтворює також у циклі ранніх повістей побут і сімейні стосунки в родині священника Підгірського. Показово, що літературознавча характеристика саме цього родинного кола навіть до сьогодні не позбавлена певного ідеологічного забарвлення. Зокрема, дослідниця Алла Бойко оприлюднює припущення щодо недосконалості усіх членів родини Підгірських, серед яких згадується «консервативний ретроград панотець», «пихата і зарозуміла пані, його дружина», син, який постає «безвольним і недолугим», старша донька, котра зображена «смійною і горділивою», а також молодша, що також змалювана «іронічно» [12, 75]. Здається, що висновки згаданого науковця занадто перебільшені й викривлені в ідеологічному плані. Доволі об'єктивна в усіх інших сферах дослідниця Алла Бойко оминула увагою те, що поруч із деякими несхвальними відгуками про сім'ю Підгірських Іриною Вільде відзначаються ще й кращі риси характеру кожного з них, а впродовж розгортання хронотопу повістей трилогії кожен із цих персонажів достатньою мірою проявляє свою сутність ще й із позитивного боку.

Так, Оріся заслуговує на таку схвальну характеристику, як «тиха дитина» [65, 58]. Окрім цього, дівчина має вроджений нахил до музики, напрочуд гарно співає, надзвичайно вродлива, а також характеризується Даркою, як «така побожна» [65, 186]. Дружина отця Підгірського завжди гідно тримається (недаремно ж Дарка зве її не інакше, як пані), пам'ятаючи про ту відповідальність, яку несе з собою статус «дружини священника». Пані Підгірська – особа вродлива, до того ж вона ще й виглядає настільки молодою,

аж «зовсім подібна до Софійки, тільки вища й худша, [...] виглядає, як підліток» [65, 85].

Голова родини Підгірських зображується як «лагідний завжди», а порівняння-паралелізм зовнішності отця Омеляна з виглядом Ісуса Христа дозволяє переносити на постать священика ще й кращі риси Христової сутності, що тільки можуть бути притаманними людині [65, 277]. Отець Підгірський постає сумлінним служителем культу, котрого односельці не тільки надзвичайно поважають, але й сприймають як людину близьку, майже рідну (про це свідчить лагідне звертання «панотченьку», що неодноразово вживається у відношенні до отця Омеляна) [65, 85]. Священик Підгірський слугує ще й певним зразком моральності й праведності, перед яким може сміливо постати лише той із односельців, «в кого сумління «чисте», хто не потребує зі своїми думками ховатись, то може на нього і десять отців Підгірських дивитись» [65, 94].

Відповідальне ставлення отця Омеляна до своїх безпосередніх обов'язків виявляється в суворих вимогах Підгірського не тільки до прихожан, а навіть до власних дітей, якщо їхня поведінка в церкві видається батькові занадто невідповідною ситуації. Саме тому наймолодша донька, яка дозволила собі голосно розмовляти під час служби, миттєво була нагороджена батьківським «поглядом, повним догани», оскільки перешкоджати відправі в церкві не повинен ніхто [65, 267]. Натомість у товариському колі отець Омелян постає не таким суворим і ревним. Священик має приязні товариські стосунки з односельцями, аж ті можуть попрохати його в неформальній обстановці показати, як «у Спасі танцюють [...] метелиці» [65, 85].

Те, що священик Підгірський сприймається спільнотою як досвідчений порадник, яскраво виявляється в ситуації з запровадженням нових для українців свят згідно з католицькими традиціями, оскільки саме до нього йшли за порадою «люди від ранку, як по свячену воду: як буде з новими святами? «Як» та й «як» [65, 452]. І тут також виявляються толерантність і мудрість духовної особи, що однаково уважна до всіх, навіть до «драбуги, [...] що він

«сігуранці» доносить» [65, 452]. У художній інтепретації Ірини Вільде душпастир постає демократичною людиною, котра вважає за необхідне зважено й мудро зауважити односельцям, щоб остаточне рішення все ж приймали на власний розсуд: «Я, люди добрі, мушу святкувати нові свята, але жінка моя не хоче мене слухати і не признає цих свят. Видите самі: нікого змусити до цього не можна. Кажу вам це, а ви робіть як знаєте» [65, 452–453]. Окрім того, Омелян Підгірський займає абсолютно принципову позицію в питаннях національного виховання власних дітей, тому й «за ніяку ціну не хоче віддати Ориську до румунської гімназії» [65, 277]. Не можуть переконати священника ні сльози й умовляння дружини, ані подальша перспектива того, що наймолодша дитина через його непоступливість ризикує залишитися зовсім без освіти. Мірилом для отця Омеляна в цій ситуації виступає власне сумління й відповідальність перед іншими українськими священниками. Саме тому Підгірський «стоїть твердо на своєму», аргументуючи власну позицію риторичним запитанням про те, «з яким лицем він показався би до Чернівців між своїх?» [65, 277].

Софійці й Стефкові, старшим дітям родини Підгірських, також дістаються не лише негативні характеристики. До того ж варто пам'ятати, що негативні зауваження на адресу старших дітей священника найчастіше все ж таки висловлені вустами Дарки-підлітка, надзвичайно ображеної тією природною відокремленістю, яка існує між дитячими й дорослими справами.

Десь в аналогічному ключі подається й етикетна манера поведінки пані Підгірської, котра сприймається максималістськи налаштованою дитячою свідомістю як «надто галасливі, занадто масні похвали» [65, 71]. Одночасно кокетування вродливої Софійки усвідомлюється як «безсоромний, «попівський» фальш» [65, 113]. Але це загалом не змінює тональності об'єктивної авторської оповіді, оскільки в циклі повістей «Метелики на шпильках» цілком достатньо й схвальних відгуків про кожного з членів родини Підгірських.

Показово, що основні критичні зауваження стосовно родинного кола отця Підгірського Іриною Вільде зазначені практично наприкінці третьої із повістей циклу. Із одного боку, це може засвідчувати достатню зрілість і зваженість Дарчиних міркувань, а з іншого боку, ці зауваги наводяться авторкою вже тоді, коли в кожного з реципієнтів сформувалося власне (а воно ж має змогу базуватися на абсолютно протилежних до міркувань головного персонажа висновках) бачення членів родини отця Омеляна. Окрім цього, навіть Дарка неодноразово зауважує, що риси характеру Підгірських не завжди й не всіма можуть розглядатися як «злі прикмети характеру» [65, 374].

Якщо аналізувати детально висновки головного персонажа щодо домінантних особливостей Підгірських, то загальна картина постане не такою вже й катастрофічною. Наприклад, Дарчина прикра заувага, як у родині Підгірських завжди гору беруть «інтереси... інтереси... інтереси...», може розцінюватися не тільки як певний недолік цих духовних осіб, а ще й як цілковите призвичаєння священика до сільського укладу життя, яке неодмінно пов'язувалося з турботою про господарство (а, як відомо, уміння блискуче займатися господарством визнавалося однією з кращих рис українського народу) [65, 373–374]. Говорячи про «суттєві риси [...] характеру» усіх Підгірських, Дарка наголошує на певній схематизації й шаблонності сприйняття всієї родини, оскільки «витворилося абстрактне поняття «Підгірські». Манера цих людей завжди триматися з гідністю сприймається дівчиною з певною упередженістю, як прагнення «носити голову кілька сантиметрів вище від свого оточення» із тією метою, щоб «уявленою моральною вищістю панувати над оточенням у такій Веренчанці» [65, 374].

У підсумку можна стверджувати, що вичерпний перелік характерних особливостей членів родини Підгірських, наведений Іриною Вільде за посередництвом міркувань головного персонажа трилогії, однаковою мірою складається з позитивних і негативних рис. Перевагами цієї родини доцільно вважати їхню неодмінну стриманість (а, можливо, делікатність) «у вияві своїх почувань і думок», високу вразливість до всього, що викликає естетичні

переживання (краси, музики, гарної форми у всьому). До того ж усі члени родини не сприймають «всякого вульгаризму» і є, «як рідко на наші часи, нелукаво побожні» [65, 374].

Натомість до негативних характеристик можна зараховувати прагнення родини священика «якомога здалека триматись від чужого нещастя [...] і не пропускати ні одної нагоди, щоб вибитись на видне місце». До цього долучається ще й меркантильність Підгірських, які «любили [...] гроші», тому й не були надмірно сердечними («оте серце, на яке ніколи не «хворувало» ні одне з Підгірських» [65, 374]). Хоча в підсумку головний персонаж і вважає, що Підгірським «хвалитися, властиво, не було чим», тому «не всі їх любили» [65, 374]. А проте вже інший Дарчин висновок стосовно того, як «всі старались бути з ними в товариських взаєминах», промовисто засвідчує, із одного боку, що Підгірські в трилогії все ж постають людьми шанованими й гідними, а з іншого боку, вказує одночасно й на те, що не всі сільські жителі виступають посправжньому щирими у своїх учинках [65, 374].

Зауваження самої Ірини Вільде видаються в цьому сенсі доволі зваженими й об'єктивними, оскільки письменниця неодноразово наголошує, що Підгірські «не були ні ліпші, ні гірші, як десятки, сотні родин з суспільної верстви», «були собою», оскільки «незгармонізовані духово, назверх вони завсіди виступали одною лавою» [65, 447].

Продовжуючи усебічне художнє моделювання людської сутності, Ірина Вільде не може не зачепити основоположного для тогочасних представників інтелігенції прагнення до здобуття певного багажу класичних знань. Наприклад, для малолітньої Дарки, котра доки навчалася лишень приватно, усе ж таки визначальними бачаться саме успіхи в науці [65, 19]. Здається, що найповніше моделювання жадоби до знань у трилогії відтворене в образі Данка Данилюка, який, окрім шкільної освіти, прагне записатися в місті ще й до «державної музичної школи» [65, 81]. Авторське переосмислення на модерністичних засадах традиційної необхідності здобуття знань висловлюється устами Дарчиної мами, котра зауважує на доньчині й бабчині

домагання, що «тепер кожний береться до того, до чого має вже вроджені здібності» [65, 95]. Підсумковим інтегративним висновком тут виступає теза про те, що «розумна дитина буде тільки за те братись, до чого має талант» [65, 96]. Натомість модерністична природа художньої моделі світу циклу ранніх повістей Ірини Вільде спонукає авторку до дискусійного висвітлення характеру головного персонажа, котра настільки вперта, аж «не терпить, просто так не терпить, як деякий шлунок квасів, того, щоб вона чогось не вміла тоді, коли всі інші можуть цим похвалитись» [65, 152]. Зрозуміло, що подібна затятість стосовно прагнення до знань характеризує Дарку з найкращого боку, проте одночасно висвітлює в модерному ключі й далеко не найпривабливіші риси характеру дівчини.

Упродовж розгортання сюжетної лінії повістей головні персонажі більшою мірою перебувають у художньому географічному просторі сільської Веренчанки й урбанізованих Чернівців, побіжно також згадується існування інших населених пунктів, пов'язаних певним чином із цими домінуючими осередками. Лишень у третій частині трилогії вже юна Дарка Попович безпосередньо перераховує назви тих міст, у котрих їй довелося побувати.

Складно не погодитися з тезою Ольги Харлан, яка розглядає сільську місцевість «через локус дому», що виступає для Дарки тим затишним і теплим куточком, де «живуть рідні люди» і так комфортно протікають «народження, дорослішання» [65, 24–25]. Безперечно, знане від самого народження село, як і рідна домівка, прив'язує підлітка своєю душевністю, традиційним укладом сімейного побуту, звичністю й розміреністю щоденного існування веренчанців. На протиположному просторі сільської місцевості місто вже з перших хвилин перебування в ньому видається Дарці механізованим, формальним і ворожим. Протиставлення сільського й міського середовища відбувається на засадах імагологічного розрізнення свого й чужого простору, котрі ототожнюються з територіями відповідно обжитими й необжитими, або суб'єктивно освоєними й неосвоєними.

Аналізуючи специфіку міського простору Ольга Харлан робить слушне зауваження, що «у місті зникають веренчанська ніжність, розуміння одне одного навіть на відстані, щирість, перетворюючись на позірну байдужість» [275, 29]. Яким би це не видавалося в емоційному плані, проте насправді письменниця констатує цим доволі прикрим для Дарки Попович фактом лишень те, що місто порівняно з селом існує дещо за іншими укладами й законами: тут функціонує державна офіційна адміністрація, до приписів якої доводиться дослухатися всім мешканцям міста. Окрім цього, місто – той простір, у якому істотно видовжуються/збільшуються відстані й скорочується/стискається час (що пов'язано з взаємозалежністю обох складових часово-просторового континууму). Зазвичай суб'єкти й об'єкти, котрі задіяні в суб'єкт–суб'єктних чи суб'єкт–об'єктних відношеннях, розташовуються в місті на значно більших відстанях один від одного у порівнянні з аналогічним сільським взаєморозташуванням. Цілком природним у місті виступає те, що дружні зустрічі стають значно рідшими (а згодом – і зовсім рідкісними), а час, відведений на них, істотно скорочується. Як наслідок, замість теплоти й приязні у стосунках виникають спершу формальність і деяка офіційність, а згодом уже й цілковита відчуженість.

Доцільно не погодитися з тезою Ольга Харлан, яка наполягає на тому, що «художній простір у творах І. Вільде [...], який можемо позначити як «світ довкола», здебільшого постає чужим і ворожим стосовно головних героїв» [273, 25]. Більш зваженим і об'єктивним буде вважати, що художня модель світу в трилогії «Метелики на шпильках» свідчить про співіснування в Дарчиній свідомості почуттів захоплення й відрази до міського середовища, що визначається, головним чином, інтимними переживаннями і, як наслідок, доволі примхливими настроями закоханої юнки.

Подібна теза розгортається в дослідженні Ярини Янів, згідно з яким «місто приносить не лише розчарування. [...] Після перших випробувань і протверезінь у Дарки по-новому накреслюється система цінностей, вона робить перші кроки до самовизначення і самоствердження» [284, 85]. Пояснення такому очуженню міського середовища намагається дати дослідниця Юлія Бабенко, яка вбачає

іманентну сутність негативного сприйняття Даркою урбаністичного простору в тому, що воно «було переповнене румунською і німецькою культурами» [6, 261], котрі видавалися дівчині незрозумілими й не могли сприйматися замість рідної мови й культури.

Цікавим постає той художній факт, що маючи можливість порівнювати й оцінювати свої враження з відстані певної кількості років, Дарка по-справжньому здатна досягнути істинну привабливість Чернівців, які цілком заступають їй у культурному плані навіть омріяне в дитинстві сільське середовище. Та все ж неможливо не погодитися з тезою літературознавця Ярини Янів, котра неодноразово звертає увагу, що в будь-якому віці для Дарки Попович саме «рідний дім був тим куточком на землі, де [...] почувала себе захищеною, де можна набратися душевного і фізичного здоров'я» [284, 83].

Варто нагадати, що цикл повістей, започаткований трилогією «Метелики на шпильках», не був завершений Іриною Вільде повністю. Як свідчать доступні біографічні матеріали й безпосередні спогади самої Ірини Вільде, у планах письменниці передбачалася можливість продовжувати роботу над повістями, проте на заваді цьому стали ідеологічно-цензурні настанови.

Філософське осмислення художнього часу в повістях трилогії дозволяє дійти висновків, що розгортання хронотопу в художній дійсності циклу «Метелики на шпильках» найчастіше відбувається за принципом спіралі, відповідно до діалектичного принципу «заперечення заперечень». Наприклад, окремі події, що мали місце в художньому життєписі одного з персонажів, можуть повторно проживатися кимось іншим. Окрім цього, у трилогії зустрічається навіть точне повторення незначних подій упродовж життя когось із персонажів, щоправда, такі дублювання характеризуються певними видозмінами. Так, батьківська бунтівницька вдача має відображення в життєвій лінії Дарки з тією тільки різницею, що тато Попович не мав змоги завершити своє навчання, а Дарка здобулася-таки завершити матуру, хоча би й на чужині [65]. Окрім цього, у переламні моменти свого життя Дарка Попович одержує дві абсолютно однакові різдвяні листівки (листівки мають цілком ідентичний малюнок, до того ж і

описуються письменницею приблизно в однаковій тональності). Інваріантним у цьому сенсі виступає те, що відправлені згадані привітання були абсолютно різними хлопцями, тому до першої з них Дарка залишається цілковито байдужою, а від другої її серце несподівано розцвітає й поновлюється у своїх давно забутих любовних переживаннях. І, мабуть, найвизначальнішим у цьому сенсі бачиться те, що й саме почуття кохання поміж Даркою і Данком повторюється й переживається обома суб'єктами на різних етапах власного особистісного становлення. Показово, що підліткова закоханість достатньо швидко вичерпує себе й вироджується в епізодичне шаблонне спілкування, а от більш зріле почуття оприявлене письменницею за принципом «відкритої кінцівки», що свідчить про свідоме закладання авторкою певної інваріантності щодо розвитку цих найінтимніших людських почувань.

Як бачимо, основними складовими художньої моделі універсуму в трилогії Ірини Вільде постають такі компоненти як:

- локалізований простір, у котрому відбувається розгортання сюжетних колізій;
- певний набір персонажів, кожен із яких зображений багатогранно, у всій сукупності своїх позитивних і негативних рис;
- дихотомічний і неоднозначний час подій, що розгортається в циклі повістей за принципом спіралі, забезпечуючи одночасно й сюжетно-композиційну єдність усіх трьох повістей Ірини Вільде, а також внутрішню суперечливість подій, що волею випадку дублюються.

2.2. Духовна недосконалість людської особистості

Загальноновизнаною серед інших характерних особливостей ідіостилю Ірини Вільде у прозовій творчості міжвоєнного двадцятиліття домінантною рисою вважається виділення її наскрізної психологічності, що межує подекуди з буденністю зображуваних подій. Зокрема, дослідниця Людмила Тарнашинська відзначає, що Ірина Вільде своїм циклом повістей «Метелики на шпильках» «кинула виклик узвичаєним правилам письма, звернувшись до психологічних моментів екзистенції свого сучасника» [258, 51].

На сучасному етапі літературознавчого опрацювання домінантної проблематики ранньої прози Ірини Вільде недостатньо розробленими залишаються ті поняття, котрі безпосередньо пов'язуються з питаннями духовності й релігійності персонажів художніх творів авторки. Чи не поодиноким дослідженням у цьому напрямі виступає робота української дослідниці Алли Бойко, висновки якої не видаються однозначними, а тим більше вичерпними. У той же час саме цей науковець наголошує у своєму дослідженні на актуальності переоцінки «сприйняття багатьох творів українських письменників із позицій їх ставлення до релігії, віри, церкви і всього спектра взаємопов'язаних проблем» [12, 74]. Показово, що Алла Бойко у своєму дослідженні відзначає і той доволі промовистий для історичного минулого факт, коли (попри високу насиченість усіх повістей із циклу «Метелики на шпильках» християнською символікою) «суперечлива у світоглядно-ідеологічному плані творчість Ірини Вільде проголошена деякими літературознавцями своєрідною ілюстрацією до боротьби комуністичної партії з релігією» [12, 74–75]. Зрозуміло, що подібні літературознавчі висновки мали цілком зрозуміле ідеологічне підґрунтя, тому на сьогодні видаються щонайменше хибними, а то й просто не беруться до уваги поважними науковцями.

Усе вищезазначене спонукає зосередитися на тих вимірах релігійно-духовного життя персонажів, які найбільш яскраво унаочнюються Іриною Вільде в художній моделі світу трилогії «Метелики на шпильках», зокрема на висвітленні письменницею комплексу взаємопов'язаних проблем, об'єднаних довкола самого культу церкви й визначальної ролі священнослужителів у житті тогочасної громади.

Як бачимо, характерною особливістю художньої манери Ірини Вільде в аспекті зображення церкви постає не стільки словесне відтворення візуального образу культової споруди, скільки передача того чуттєвого досвіду або відчуття, що їх зазнають персонажі, безпосередньо перебуваючи поруч із

церквою, а також впливу, що його справляє сам вигляд церкви на думки й вчинки персонажів.

Ґрунтовний аналіз художнього матеріалу трилогії Ірини Вільде дозволяє стверджувати, що саме церква в циклі ранніх повістей письменниці постає тим безстороннім об'єктом, який змушує головну героїню циклу повістей постійно перевіряти правильність та праведність своїх рішень і дій. Наприклад, варто Дарці дістатися самого тільки «закруту коло церкви», як її думками опановують сумніви, які підсилюються ще й почуттям страху «від того, що вона наробила» [65, 22].

Ілюзорна дитяча провина (багатократно підсилена візуальним контактом головного персонажа із сільською церквою, що виступає уособленням морально-духовного абсолюту) розростається в дитячій уяві до небачених розмірів, аж Дарка лишається сам-на-сам із «серцем, перелитим почуттям страху, провини й болючого [...] очікування» [65, 22].

За допомогою дитячих спогадів Зої Тимішевої, Дарчиної подруги, письменниця ще глибше розкриває ту неабияку роль, яку відігравала церква в повсякденному житті тогочасної людини. Показово, що навіть із відстані років у пам'яті Зої лишається найбільш істотне, а саме те, як «в дитинстві [...] повозами возили її до церкви» [65, 418].

У циклі повістей «Метелики на шпильках» церква неодноразово постає як «Божий дім», у якому насправді можна відчутти Божу присутність. Саме до церкви прямує Дарка, сподіваючись прихилити Бога на свій бік у такій важливій справі, як гімназійний іспит. Визначальним у цьому сенсі бачиться й прагнення головного персонажа трилогії установити із Богом безпосередній особистісний зв'язок, якому б не заважав ніхто сторонній. Саме тому «Дарка приходила перед іспитом до Бога, як Він тільки сам був у церкві» [65, 22].

Ірині Вільде вдалося так само блискуче зобразити й непослідовність Дарчиних вчинків після задоволення Богом її прохання, що насправді виступає такою органічною й безпосередньо притаманною характеристикою дитячої природи. Зокрема, письменниця делікатно зауважує, як дівчина «відклала

подяку за ласку з дня на день, з години на годину» [65, 22]. І констатує на довершення всього, що навіть всеохопне почуття власної провини не спроможне було спонукати Дарку виконати хоча б частину зі своїх палких обіцянок.

Сподіване уникнення кари теж подається авторкою відповідно до специфіки дитячої психології, згідно з якою достатньо просто не наближатися до згадуваного вже морально-духовного мірила. Саме тому головна героїня щиросердо визнає, як «оминала Божий дім і потішала себе думкою, що, можливо, Господь і без покути простив її» [65, 22].

Шанобливе й поважне ставлення до церкви як до місця, де людина має справу з чимось сакральним, бо ж саме там «о. Підгірський підносить св. Тайни до неба», відчитується й у досить-таки побіжному зауваженні Данка про ту надзвичайну тишу, яка панує поміж прихожанами під час служби [65, 79].

В умовах засилля румунського панування церква виступає ще й тим культурним осередком, на який суспільством покладено основоположні функції зі збереження, пропагування й постійного відтворення української мови, традицій і звичаїв. Тож зовсім не даремно персонажі ранньої прози Ірини Вільде з непідробним обуренням задаються риторичним запитанням: «А чому не хочуть, щоб в церкві по-українськи правилось?» [65, 92].

Згадане зауваження щодо функцій православної культової споруди не вичерпує всього її духовно-чуттєвого потенціалу, а сам образ церкви подається Іриною Вільде ще й як відправна точка будь-яких добрих справ і гідних справжніх особистостей починань, до звершення яких беруться персонажі трилогії «Метелики на шпильках». Зокрема, початок занять в українській гімназії згідно з усталеними порядками й офіційними приписами адміністрації закладу «почався церквою» [65, 122]. Загалом відвідування церкви в гімназійному житті відбувається, як і кожне інше заняття, згідно з розкладом, тому церква в циклі повістей «Метелики на шпильках» постає своєрідним організуючим і дисциплінуючим началом, котре побіжно виконує ще й універсальну об'єднавчу функцію, оскільки «дівоча гімназія ходить до церкви з

хлоп'ячою» [65, 140]. І хоча таке об'єднання досить умовне й нетривке, оскільки «дівчата йшли перші парами до церкви, а за ними хлопці. В церкві теж стояли розділені одні від одного», проте тенденція до згуртування певної спільноти за посередництвом церкви окреслюється досить чітко [65, 141].

Доволі промовистим у ранніх творах Ірини Вільде виступає і той факт, що на теренах сільської Веренчанки існує єдиноможлива православна церква, довкола якої й гуртується сільська громада. Чернівці ж постають полірелігійним містом, тому авторка й відбиває в урбаністичному просторі певне розмаїття культових споруд, серед яких згадуються уніатська, римо-католицька й православна церкви, кожна з яких справляє певний вплив на персонажів трилогії «Метелики на шпильках» [65, 186; 65, 415]. Частина цих культових споруд використовується авторкою для маркування часу, що про нього персонажі циклу повістей довідуються, дослухаючись до бою годинника на тій чи іншій церкві, але більшість культових споруд усе ж змальовуються з позицій їхнього духовно-чуттєвого потенціалу [65, 395; 65, 415].

Навіть вживання Даркою Попович зменшено-пестливої назви «церковця» виступає підтвердженням шанобливого ставлення до церкви як одного з атрибутів духовності в повсякденному людському бутті [65, 395]. Окрім цього, показовим моментом виступає те, як незрозуміла й не знана досі персонажами трилогії форма спільної відправи в уніатській церкві, де «сотні людей навколішках слухають проповіді», має доволі несподіваний вплив на двох дівчаток-підлітків із повісті «Б'є восьма». Здивування й зачудування переростають спершу в доволі несподіваний, а проте щирий і нестримний сміх («хоч як це негарно, а таки смішно»), а згодом дівчата вже й самі підпадають під чари й магнетичну силу проповіді «священника-ченця». Саме тому видається цілком зрозумілим і логічним, що за якийсь час «були вони обидві навколішках, а по Орисьчиних лицях плили неперервним струмком сльози» [65, 186].

Доволі суперечливим видається твердження сучасної української дослідниці Алли Бойко про те, що в цьому епізоді найбільш яскраво

виявляється авторське іронічне ставлення до наймолодшої з Підгірських, «пустотливої Ориськи». Для згаданого науковця випадок, «коли донька православного священика молиться зі сльозами на очах у католицькому храмі», ототожнюється лише з самозакоханим прагненням малолітньої дитини, «щоб усі подивились, як красиво вірує гарненька дівчина» [65, 75]. Здається, що Ірині Вільде тут радше йдеться про тонку духовну організацію вразливої дівочої душі, котра схильна сприймати довколишній світ і події в ньому занадто глибоко, аж навіть до цілковитого розчулення, співпереживання, сліз і подальшого духовного очищення. Підтвердженням цьому може слугувати й теза, висловлена словами Дарчиного «вуйка Мухи», для котрого «всі музикальні люди є дуже близько Божества, бо ніщо так не нагадує молитви, як музика» [65, 186]. Саме невідомість релігійного ритуалу, напевне, і стала безпосередньою причиною того, що вразливі дівчатка-підлітки з трилогії «Метелики на шпильках» сприймають виконувани певною спільнотою людей дії не як завчене й схематизоване дійство, повторюване в релігійно-духовній практиці вже безліч разів, а як щось первинне й сакралізоване.

Як бачимо, не зважаючи на приналежність певної церкви до того чи іншого обряду, кожна культова споруда на духовно-чуттєвому рівні сприймається персонажами циклу повістей Ірини Вільде з непідробною повагою, що переходить іноді у відверте захоплення.

Варто зауважити, що досить вагоме місце в ранній прозі Ірини Вільде відводиться також і змалюванню образу священика. Зокрема, у циклі повістей «Метелики на шпильках» ідеться про декількох представників духівництва: отця Підгірського, отця Луціва й уніатського священика. У той же час сама християнська служба авторкою висвітлюється надзвичайно рідко. Характерними особливостями зображення персонажів, котрі мають священицький сан, виступає виведення їх крізь призму не так безпосередньої професійної діяльності, як змалювання цих персонажів у повсякденних клопотах, у колі сім'ї або в дружньому спілкуванні. Доцільно зазначити, що таким чином письменниці вдається досягнути об'єктивнішого висвітлення

тогочасного життя представників духівництва, а одночасно з цим Ірина Вільде утаємничує читачів у закритий для сторонніх світ сакралізованого особистісного існування представників духівництва.

Показово, що саме гімназійний отець Луців охарактеризований кількома заувагами, яких видається цілком достатньо для створення психологічного портрету цієї духовної особи, що «однаково, як сорок років тому, закінчує урок релігії» закликом до спільної молитви [65, 311]. Згаданий вислів промовисто засвідчує, що отця Луціва Ірина Вільде змальовує як людину, котра протягом тривалого часу постійно прагне виключно чогось стабільного й незмінного.

Здається, саме цього представника духовенства могли б стосуватися категоричні висновки Алли Бойко щодо сутності Омеляна Підгірського, якого названо «консервативний ретроград панотець» [65, 75]. У цьому сенсі варто нагадати, що практично кожна світова релігія тяжіє до тяглості традиції, до утвердження й збереження певного затвердженого канону. Зважаючи на це, сподівання дослідниці виявити в когось із представників духовенства із художнього світу трилогії «Метелики на шпильках» прагнення до реформаторства чи постійного запровадження інновацій видається необґрунтованим і нелогічним.

Контроверсійною видається ще одна категорична теза науковця Алли Бойко, яка стверджує, що в художній творчості Ірини Вільде «представники духівництва піддавались певному іронічному й навіть іноді сатиричному зображенню» [12, 76]. Виявлена цією дослідницею позиція Ірини Вільде окреслена як «атеїзм, а точніше, деклароване безвір'я», що видається дослідниці цілком «у дусі [...] часу і середовища», відповідно до загальноприйнятих суспільних переконань яких тогочасні церква й духівництво «заважали народові на шляху до прогресу» [12, 75–76].

Натомість, удаючися до ретельного літературознавчого дослідження циклу повістей «Метелики на шпильках», зовсім не складно помітити, що певні іронічні або критичні зауваження письменницею висловлюються на адресу всіх персонажів без винятку. Так, щодо Дарки стверджується, що вона – «трохи

загониста», а «світовий вуйко Муха пушиться [...], як індик!» [65, 58; 65, 71]. Стосовно представників інших християнських релігій, то тут варто згадати проникливість і переконливість проповіді «священника-ченця» із «уніятської церкви», яка підкорює веренчанських подружок, а Ориську навіть призводить до усвідомлення, що вона «хотіла б так терпіти, як Христос» [65, 186].

Зважаючи на вищевикладене, варто погодитися з висновками Алли Бойко щодо світогляду Ірини Вільде, котрий «формувався під впливом християнства» [12, 78]. Проте одночасно слід наголосити й на тому, що християнство як духовна практика зображується в циклі повістей, як релігія, котра цілком відповідає духовним потребам українського етносу й розглядається до того ж як дієва консолідуюча складова тогочасного українського буття. Окрім цього, певна неоднозначність у зображенні Іриною Вільде представників духівництва в ранніх творах письменниці виявляє, перш за все, об'єктивність і зваженість авторської позиції, а також сприяє повнішому й глибшому розкриттю всієї суперечливості тогочасного життя й становища священників.

Православно-релігійний вимір духовного життя персонажів, хоча й унаочнюється Іриною Вільде в трилогії «Метелики на шпильках» доволі яскраво, проте загалом не вичерпує цієї сфери. Не менш важливим видається також і змалювання письменницею процесів, пов'язаних із усвідомленням головним персонажем трилогії такої суперечливої у своїй сутності складової людської особистості як власна гріховність, а також із сприйняттям і розумінням Даркою Попович гріховної сутності інших людей. Доцільно навіть стверджувати, що художня модель світу малої прози Ірини Вільде пропонує усвідомлення персонажами циклу повістей цього важливого поняття як основного мірила таких одвічних категорій, як Добро і Зло.

Уже з перших сторінок повісті «Метелики на шпильках» реципієнтові доволі не складно довідатися, що Дарка Попович має «багато клопоту з правдою й очима, що темнішають від гріха» [65, 19]. Як бачимо, одним із перших проявів гріховності головного персонажа постає навіть не вчинок або цілеспрямована діяльність дівчини, а її помисли, а то й наївні дитячі припущення щодо

неправди й власної неправоти. Цікаво, що навіть такі незначні огріхи мають суттєвий вплив на психологічний стан персонажа, оскільки після таких нечистих помислів дівчина втрачає душевну рівновагу, а для подальшого відновлення душевних сил Дарці доводиться докладати неймовірних зусиль. Кількома штрихами письменниці вдається передати кумулятивне нарощування того відчуття тривожності, що його зазнає Дарка, котрій передусім «стало [...] так страшно від того, що вона наробила», а вже дещо згодом дівчинка «ввійшла в хату з серцем, перелитим почуттям страху, провини й болючого, але радісного очікування», а найстрашніше випробування чекає на Дарку щойно вночі, коли вона «переверталася з боку на бік, якби хто бочкою котив, і було їй так гаряче, що власні ноги й руки заваджали» [65, 20].

Варто зауважити, що іноді Дарці доводиться грішити внаслідок тимчасової слабкості або через брак власної волі. Прагнення до самовдосконалення (ідеться про заповітну мрію вступити до гімназії, склавши відповідні іспити) спонукає підлітка давати обіцянки Богові, щоби потім забувати про їх виконання й безперестанку розкаюватися. Письменниця неодноразово загострює увагу до подібних вчинків Дарки Попович, проте одночасно ж і констатує, наскільки такий гріх призводить дівчину лишень до того, що «почувала себе винна перед Богом й засоромлена перед усіма святими в церкві, свідками її прохань і обіцянок. Оминала Божий дім і потішала себе думкою, що, можливо, Господь і без покути простив її. Хіба ж він не наймилостивіший?» [65, 22].

Гріховність інших персонажів, змодельованих Іриною Вільде в художній дійсності трилогії, найбільше пов'язана саме з тілесністю, притаманною кожній людині в земному житті. Природний і зрозумілий для старших, але невідомий ніколи раніше для малолітньої Дарці процес завагітнення дорослої жінки, інтрепретований циганкуватою Марцею, переростає в важезний, невиправний і нічим не виправданий гріх. Навіть подумки розмірковуючи щодо порочності фізіологічного зачаття, Дарка констатує, що «це була безсоромність... безсоромність... безсоромність... І, власне, цього не могла мамі дарувати. Особливо мамі, своїй «мамусі», яку не боялася гріха до Матінки Божої

порівнювати. Коли думала, коли уявляла собі, що та мама...» [65, 51]. Як бачимо, безпосередня гріховність самого фізіологічного процесу завагітнення жінки істотно підсилюється у свідомості підлітка ще й особистим гріхом Дарки Попович, котрий постає у вигляді прирівняння звичайної людини (матері головного персонажа) до особи божественного походження (Матері Божої). На підставі цього можливо дійти висновку, що гірке розчарування спіткає Дарку більшою мірою не через саму гріховну сутність вагітної матері, а через невідповідність власних уявлень про неньку як про ідеальну істоту її природній жіночій сутності.

Одночасно з усвідомленням гріховності неньки підлітка опановує ще й усвідомлення того, що татко теж виступає для неї співучасником цієї найтяжчої перед Богом провини, тому Дарка «на тата теж не могла дивитись. Гордила ним явно й уникала стрічі віч-на-віч» [65, 51]. Шанобливе ставлення до батька, до котрого раніше Дарка не насмілювалася висловити навіть дитячу свою любов, переростає в різке протилежне почуття, а тому тато «видався їй тепер нікчемним, безсоромним облудником, що береться дітей виховувати, а сам творить щось таке, що аж голосно соромно назвати» [65, 51].

Ірина Вільде доволі тонко й переконливо зображає, як це страшне прозріння позбавляє Дарку не тільки духовних сил, а й навіть сну, якісно перетворюючи її сумління на нечисте й гидке. Виснажливий у психологічному сенсі процес переживання гріховності власних батьків доводить підлітка практично до суцільного відчаю, котрого годі позбутися самотужки, оскільки «вночі не могла тепер спати. Все здавалось, що там, за стіною, у спальні батьків, твориться щось нечувано гріховне» [65, 52]. Та все ж від остаточної катастрофи малолітню Дарку Попович рятує довірлива бесіда з ненькою, котра по-материнськи зважено й мудро розставляє все на свої природні місця.

Поруч із висвітленням суто фізіологічного аспекту гріховності письменниця зображує ще й усвідомлення дівчиною того, що гріховними можуть видаватися ще й безпосередньо жіноче тіло, жіночі врода й краса, особливо, коли все це подається широкому загалові в занадто спокусливій і

провокативній манері. Так на одній із сільських домашніх вечірок Дарка зауважує, як різоче змінюється її сприйняття Софійки Підгірської, цієї вихованої дорослої доньки місцевого священника, котра зазнає непомітних ззовні метаморфоз і вже постає, як «якийсь злий дух, чорний, злий дух – не Софійка [...], з цими подовгастими, як каюки, а чорними, як смертельний гріх, очима, з цією визовною безсоромною, одною-однісінькою айстрою на вузькім, як межа, рамені» [65, 77]. Для повноти картини варто зауважити, що десь аналогічне визнання спокусливості й гріховності Дарчиної жіночої принадливості письменниця вводить у заключну повість трилогії, зокрема, один зі старших Дарчиних знайомих довірливо звіряється дівчині щодо відбитого у парубоцькій пам'яті її ж дитячого образу, котрий промовисто засвідчував, «як з тої рудавенької дівчинки, такою видались ви мені, не розів'ється колись жінка, що буде гріху варта» [65, 338].

Дарчине входження в міське середовище дозволяє оприявнитися гріховності ще й у такому негідному вчинкові, як несподівана й болюча подружчина зрада, що виявляється у привселюдному відкиданні Ориською почуття власної національної гідності. Показово, що саме тут, в українській гімназії за румунського панівного режиму Дарка стикається з діалектичністю суб'єктивної оцінки людської гріховності, оскільки вимірювати Орисьчин гріх, виявляється, можна було зовсім по-різному. Ірина Вільде зауважує, наскільки свідомість максималістичної юнки не здатна осягнути такої двоїстої природи людської гріховності, оскільки «п'ятнадцятилітня Дарчина душа живе в домику з простих ліній і не розуміє, як то гріх може мати два обличчя. Може бути тільки одна правда, тільки одна мірка на цю правду, як одна тільки справедливість на землі!» [65, 184].

Загалом гріховність неправдивих дій і помислів упродовж дії трилогії не переосмислюється Даркою в якомусь відмінному від початкового ключі. Якщо на початку повісті дівчина усвідомлює гріховність своїх неправдивих слів і особистого поведження з батьками (найближчими родичами), то в подальшому Дарчине відчуття гріховності ускладнюється й пов'язується вже зі значно

ширшим колом осіб. Дарку-підлітка, наприклад, мучить несправедлива поведінка супроти вчителів (нехай і тих, що були не надто приязними до Дарки-школярки), а також супроти Стефка, у коханні до якого так силувалася переконати сама себе Дарка, а проте повсякчас відчувала, що «мала в серці прикру, боляче-виразну самосвідомість гріха. Чула, що з гріхом на душі йде назустріч Стефкові» [65, 426].

Цікаво, що зрештою навіть гріховна сутність людського існування, закорінена в тілесності й виражена в статевих стосунках поміж чоловіком і жінкою (власне, саме тому й категорично табуйована церквою), наприкінці трилогії переосмислена діалектично, цілком на гуманістичних засадах. Ірина Вільде згідно з філософським законом «заперечення заперечень», у дусі життєствердного вітаїзму констатує, що «Дарка у своїх двадцять і двох роках доходить до тої межі, де ще крок, ще два – і скінчаться всякі недоскоки, щезне лірика, замовкне цокотлива мораль, і «гріх», яким страшили її, відколи почала розуміти що-небудь, стане обов'язком, а його наслідки благословенством» [65, 437].

Цього видається цілком достатнім, щоб обґрунтовано підсумувати, що осмислення письменницею поняття людської гріховності відбувається не на концептуально-теоретичному, а на художньо-образному рівні. Гріховними для Дарки Попович видаються неправдиві помисли і вчинки; невиконані або порушені обіцянки, щедро виголошені підлітком перед кимось із оточуючих або й перед обличчям самого Бога. Гріховною сприймається зрада, особливо у випадках, коли йдеться про зраду українцем власної національної ідентичності чи нехтування представником упослідженого етносу особистої гідності на угоду офіційній адміністрації чи на виконання приписів панівного режиму.

Жіноча краса, спокусливе жіноче тіло також усвідомлюються персонажами трилогії як гріховність (нехай навіть і потенційна). Показово, що в зображенні тілесних стосунків Ірина Вільде вдається до антитетичного прийому-кільця, віддзеркалюючи, як традиційне сприйняття таких стосунків як чогось забороненого й табуйованого трансформується в цілком модерне усвідомлення природності подібних процесів. Малолітній Дарці Попович одним із

найстрашніших гріхів на початку дії трилогії бачиться фізіологічний зв'язок поміж чоловіком і жінкою, проте вже в заключній повісті трилогії цей зв'язок усвідомлюється еволюційно, оскільки молода й гармонійно розвинена Дарка Попович доходить висновків щодо необхідності й доцільності статевих стосунків, бо ж саме дитина в Дарчиній інтерпретації постає найбільшим благословенням для жінки.

Як бачимо, усвідомлення персонажами трилогії власної гріховності доволі часто викликає прикре почуття невдоволеності й розчарування, а то й спричиняє справжні душевні страждання, специфіку яких варто розглянути детальніше. Доцільність вичерпного аналізу мотиву страждання в ранній прозі Ірини Вільде закономірно постає також у процесі теоретичної розробки цілого спектру запитань, актуального для модерного дискурсу початку ХХ століття. Ідеться зокрема про ту проблематику, що стосується, за твердженням Соломії Павличко, «людини з її універсальними проблемами», саме тому й виникає потреба детального аналізу певного модерного «героя, схильного до рефлексії, самоспоглядання, зосередження на власній особі» [230, 218]. Дарка Попович із трилогії «Метелики на шпильках» якраз і постає тим самозаглибленим, схильним до філософських рефлексій персонажем, що був доволі притаманним літературним творам періоду модернізму.

Художній матеріал повістей трилогії дає змогу стверджувати, що страждання (точніше, здатність персонажа до страждання) навіть у розумінні освіченої інтелігенції подається Іриною Вільде як риса, апріорі притаманна виключно сформованим особистостям, що найчастіше виступають представниками дорослого світу. На противагу такій поширеній (і такій зручній) точці зору письменниці дозволяє собі визнати, що й дитина-підліток здатна зазнавати глибоких психологічних потрясінь, а тому Ірина Вільде досить тонко іронізує з Дарчиного прикрого становища, оскільки юнка вже зазнала любовного затруєння, а проте навіть в очах рідної неньки дитина «замолода ще на власні болі». Зазначена авторська позиція не виявляє, однак, байдужості матері у ставленні до власної дитини, швидше Ірина Вільде констатує одвічне

батьківське прагнення применшити значущість дитячих проблем: «Мама вже знає, що Дарку щось болить. Тільки мама не хоче ще признати того болю, не хоче допитуватися, не хоче втаємничуватися, бо... може, не має часу, щоб розігнати той біль» [65, 28].

Усвідомлення всієї повноти й безміру любовного страждання від усе ще нерозділеного й нездійсненого кохання прийде до Дарки дещо згодом, коли батьки (із їхньої точки зору – цілком слушно й виправдано) відмовляться оплачувати заняття музики для своєї досить немузикальної доньки, що в один мент гостро усвідомить як «сьогоднішній її біль» змушує її «так само рішуче і з переконанням, як заприсягала собі завсігда бути лише щаслива в житті, постановляти все своє життя бути нещасливою» [65, 98].

А проте й нерозділене кохання в інтерпретації письменниці часом завдає Дарці значно меншого страждання, як почуття зражене й безповоротно втрачене. Ірина Вільде напрочуд тонко й делікатно виписує, як Дарка підліткового, «зеленого веренчанецького періоду», доростає в місті до самовільного й свідомого відсторонення від такого любого Данка, що, закоханий насамперед у музичну творчість, віддав перевагу дівчині-музикантці. Якщо перші думки про невідворотність розриву з Данком Дарка «приміщує [...] у своїй свідомості дуже обережно, щоб не зранити занадто свого серця» [65, 272], то остаточне усвідомлення вичерпаності цього дорогого її серцю почуття вже завдає настільки пекучого страждання, що від нього душевні пориви настільки притуплюються, аж Дарка «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» [65, 277].

Досить влучно зауважує письменниця й таку характерну для підліткового періоду рису, як здатність страждати внаслідок власного незнання, певного браку життєвого досвіду й відсутності істинного розуміння стану речей, що безпосередньо стосуються фізіологічних процесів у людському організмі. Показовим у цьому сенсі є епізод, коли Дарка довідується від циганкуватої сусідки про вагітність власної мами. Письменниця підкреслює, що дівчина не

сприймає цю звістку радісно, натомість тяжко переживає гріховність самого існування тілесного зв'язку поміж батьками, що призводить до формування у свідомості підлітка категоричного оціночного судження щодо тілесних стосунків як незрозумілого й забороненого явища (більшою мірою внаслідок того, що сама тема тілесності й сексуальності в народній традиції постає замовчуваною й табуваною), котрого потрібно виключно соромитися. Дарчині страждання й біль письменницею виписані настільки реальними й сильними («часом бралася її чиста розпука: хотіла схопитися, задуднити кулаками в двері й закричати, щоб аж сусіди побудилися»), аж спричиняють у змученої юнки появу нав'язливих думок про смерть, оскільки «світ від цього видався таким брудним, таким негідним того, щоб ходити по ньому, що не раз просила Ісуса, щоби забрав її до себе» [65, 52].

У модерному трактуванні замовчуваної теми якраз і виявляється письменницький талант Ірини Вільде, котра розв'язує одвічну суперечність поміж високим/низьким і духовним/тілесним крізь призму всеперемагаючої любові, що дозволяє Дарці осягнути на інтуїтивному рівні хибність власних оціночних суджень, а вже потім і вибачити рідних навіть без проголошення ними жодних банальних пояснень. Сповнена ніжних почуттів до мами, цієї найближчої людини у світі, дівчина поступово доходить розуміння, що «коли б навіть тепер мама ані словечком не відзивалась, коли б навіть вийшла тепер з хати й більше не вернулась, то й так усе вже прощене й забуте. Бо любов – велика, надлюдська любов прорвала нагло всі греблі в Дарчинім серці й гатила по через всі коридори серця, як весняна повінь» [65, 54–55].

Дещо іншим виміром страждання постає неможливість реалізації представниками підкореного етносу свого закономірного прагнення до національного самовизначення. У повістях Ірини Вільде таке прагнення розкривається через бажання тих чи інших персонажів спілкуватися українською мовою (Улянич, Наталка Оріховська, Гиньо Іванчук, Орест Циганчук, Дарка Попович, Стефа Сидір та ще дехто з персонажів), вивчати українську історію, читати книжки українською мовою, досліджувати

український фольклор та виконувати безліч інших, цілком відповідних виникненню в національно свідомої особистості потреби й необхідності вживати певних культурно-ментальних починів і дій задля духовного самовдосконалення.

Нестерпного болю свідомим українцям якраз і завдають ті цензурні утиски й обмеження, котрі їм доводиться зносити й уперто долати на шляху до ствердження власної національної гідності спершу на особистісному рівні, а в подальшому – на рівні значно ширшого кола однодумців. Незадовільні оцінки в ліцеї, засоби психологічного тиску, котрі спрямовані проти інакодумців (а вони постають виключно представниками пригнобленого етносу), постійні приниження, урізання в правах і можливостях, позбавлення перспектив одержувати освіту рідною мовою, примусове виключення з навчальних закладів, звільнення з вигідних посад, упереджене ставлення в процесі одержання інакодумцями «матури», відверте шахраювання офіційних органів влади у ставленні до інакодумців – ось далеко не повний арсенал тих засобів цинічної боротьби, що її на рівні побутового протистояння поміж панівним і пригнобленим етносами детально зображує Ірина Вільде.

Апогеєм ґрунтовного розкриття письменницею психологічної глибини ментальних переживань і страждань етнічних українців, пов'язаних із їхнім упослідженим становищем, стає сцена поміж дорослими Наталкою Оріховською й Даркою Попович, коли остання змушена відповідати на одверте запитання тяжкохворої подруги: «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 шнурами людини [...], чи ти віриш, що це все – в сумі має якийсь глибший змісл? [...] Я питаю тебе, чи ти маєш те внутрішнє переконання, що ця ідея варта навіть того, щоб задля неї жертвувати життям? Про це мені йде...» [65, 386–387]. І чесні відповіді на ці риторичні запитання, здається, повинен дати кожен свідомий українець.

Як бачимо, страждання (особливо в ранній творчості Ірини Вільде) виступає одним зі складних, але цілком необхідних етапів дорослішання

молодої людини. Крізь біль, на думку письменниці, відбувається формування загартованої сильної особистості, котра здатна до постійних активних дій і швидкого реагування на нагальні виклики часу й потреби суспільства. Страждання створює достатні передумови для самопізнання й самозаглиблення, що подеколи призводить до істотної переоцінки персонажами художніх творів Ірини Вільде власної життєвої програми чи навіть світоглядних орієнтирів.

У художній інтерпретації Ірини Вільде страждання постає як одна з характеристик, що може бути притаманною тільки сформованим особистостям, тобто здатність до страждання – це та риса, котрою письменниця доволі промовисто позначає помежів'я дорослого й дитячого життєвих вимірів.

Зважаючи на саму модерну сутність і специфіку художніх повістей (акцентування авторкою, як і іншими письменниками періоду модернізму, на активній ролі представниць жіночої статі у визначенні власної долі, що поступово переростає у визначення власного місця в суспільній боротьбі за визволення пригнобленого народу), Ірина Вільде плавно переходить від зображення інтимного любовного страждання, що є таким притаманним жіночій натурі, до розкриття усієї трагічності особистісного страждання людини, позбавленої права на національне самовизначення, примусово відірваної від ментальних коренів власного народу, неспроможної самотійно відвоювати право власного етносу на історичну правду й відновлення історичної пам'яті.

2.3. Нова жіноча ідентичність

Творчість Ірини Вільде (а йдеться насамперед про ранню прозову творчість у варіанті, не спотвореному на догоду офіційній цензурі) цілком відповідала модерному духові буремного ХХ століття. Авторка напрочуд вдало й по-мистецьки довершено актуалізувала такі дражливі, табуйовані широким загалом питання, як стосунки поміж статями, пошук жіночої ідентичності, свобода вибору партнера, необхідність продовження роду, а також питання жіночої чуттєвості й сексуальності.

Проза Ірини Вільде (написана в доволі цютливій манері, як можна стверджувати, виходячи з сучасних поглядів на засади художньої творчості) свого часу не тільки викликала жваве й дискусійне обговорення проблематики її творів, здається, ранні прозові тексти письменниці відверто драгували й провокували представників старої інтелігенції. Показовим у цьому ключі виступає дослідження Л. Кліща «Коломийський журнал «Жіноча доля» (1925–1939) в літературному процесі Галичини початку ХХ століття», у якому науковець обгрунтовано доводить притаманність творам Ірини Вільде феміністичних мотивів, бо ж письменниця була однією з працівниць редакції зазначеного модерного часопису, а тому й не могла не звертатися до такої дражливої проблематики [200].

Трилогія «Метелики на шпильках» Ірини Вільде виступає тією прозою, у якій якнайповніше виявляється модерністичність творчого доробку авторки, бо ж саме тут письменниця уповні розкриває образи представників інтелігентного прошарку суспільства, висвітлює їхнє культурно-мистецьке життя, новітні духовні устремління, настанови й пошуки, а також відтворює процеси зародження й поступового формування тогочасної жінки нового типу.

Якісну відмінність текстів Ірини Вільде зауважує сучасний літературознавець О. Баган, який співвідносить це з умінням авторки відчутти настрої й сподівання модерної епохи, пов'язані з усвідомленням письменницею самої сили думки й потуг інтелектуального мисленнєвого струменя. Науковець зазначає: «Прочуваючи внутрішні ритми часу, Ірина Вільде витворює якісно інші моделі національного зростання через слово та ідею: вона дає художній концепт *культурного зусилля*, концепт *енергетики міста*» [65, 7]. Саме місто, що має високу концентрацію духовно розвинених творчих особистостей, спроможне формувати модерні зміни, яких би сфер людського існування вони не стосувалися.

Той особливий історичний період (загальноприйнятї засади людського життя поступово руйнуються, а виникнення нового суспільного ладу потребує додаткових надзусиль) якраз і призвів до створення передумов для формування

представників «нового покоління». Досить влучно характеризує відповідний період із його креативною потенцією сучасний дослідник творчості Ірини Вільде, О. Баган, що зауважує: «покоління [...] росло, вбирало подихи свіжих нуртів, повнилося сув'язями плідних дум, підносилось до духовних висот нової епохи» [65, 3].

Дискусії стосовно ролі й місця представниць нового жіноцтва в суспільному житті виникають в українському літературознавстві та й інших дисциплінах гуманітарного спрямування услід за появою самого феномена, його усвідомленням й відповідним осмисленням науковими колами. Аналізуючи феномен появи жінки нового типу, науковці окреслюють певний узагальнений образ, у якому суб'єктивно виокремлюють найсуттєвіші ознаки. Наприклад, Ніла Зборовська зауважує трагічність і роздвоєність такої жіночої постаті, котра в дослідниці постійно асоціюється «з плачем роздертої душі» [174, 112]. Літературознавець Софія Філоненко аргументовано обстоює концепт «нової героїні» як «мислячої, освіченої, творчої жінки, емансипованої за духом» [269]. Людмила Таран також окреслює образ «нової жінки» з огляду на її творчий потенціал і здатність засвоювати культурні надбання попередніх поколінь, щоб і самій «творить нові культурні цінності, прагнучи реалізувати себе в якомога ширшій сфері художньої та інтелектуальної діяльності» [256, 215]. Слід зауважити, що концепт особливої жінки за нових історичних реалій розглядала й Соломія Павличко, звертаючи увагу на те, що «нові жінки» були сильними жінками, спроможними на самотній виклик суспільству» [230, 80]. Літературознавець Мирослава Крупка визначає характерні риси «нової жінки», що має бути «цілісною, рішучою, цілеспрямованою» особистістю із активною життєвою позицією, щоб мати змогу «долати обставини та опір середовища, втілювати свої переконання» [207, 8]. Наталія Мікулак у своїй аналітичній розвідці пропонує досліджувати формування «нової модерної жіночої ментальності через поступове особистісне зростання на основі традиційних жіночих цінностей», зараховуючи до останніх здатність жінок бути сердечними, терплячими, милосердними, добрими, турботливими, відданими й

ніжними, а також притаманне їм уміння «створювати красу навколо себе» [215, 9–15].

Не оминула увагою цієї дражливої дискусії й чоловіча дослідницька спільнота, зокрема, до визначення нового типу героїні в прозі Ірини Вільде енергійно долучається сучасний літературознавець О. Баган, який особливу увагу у творчому доробку письменниці звертає на «[...] ствердження нової української Особистости – гордої, розкутої, відкритої до віянь буремної епохи» [65, 12]. Як бачимо, дослідникові зручніше оминати гендерний аспект моделювання авторкою образу «нової жінки», запропонувавши натомість універсального андрогінного персонажа, не позбавленого національної ментальності.

Доступні автобіографічні матеріали свідчать, що Ірина Вільде сама зауважувала відмінність зображуваних у трилогії «Метелики на шпильках» «нових героїнь» від усталеного художнього образу, «як цього хотів би поет» [65, 460]. Для письменниці важливими в цьому сенсі видавалися фізична розвиненість і натренованість героїнь, що вдало поєднувалося з дівочим захопленням щоденними спортивними вправами. Саме тому в завершальній повісті трилогії авторка дещо іронічно наголошувала на жіночій витривалості, оскільки «модерні дівчата недурно роблять руханку» [65, 460].

Науковим підґрунтям літературознавчому дослідженню слугуватиме класифікація жіночих типів соціалізації, запропонована сучасним психологом Юлією Романовською, котра виходить із потреб усвідомлення й формулювання кожною сучасною жінкою своєї провідної ідеї або центральної життєвої настанови в процесі земного існування. Дослідниця Юлія Романовська загалом виділяє й описує чотири типи жінок, але згадаємо зараз безпосередньо ті, котрі актуалізовано в малій прозі Ірини Вільде. Значущими на сучасному етапі розвитку суспільства для науковця Юлії Романовської видаються такі типи жіночої соціалізації, як «жінка-господиня» (особа, для якої першочерговим завданням виступатиме прагнення до створення закритої зони затишку, певного формування зони особистого комфорту, що часто співвідноситься із

усвідомленням жінкою своєї турботи про власний дім, проте не вичерпується лишень цим поняттям), «жінка-воїн» (особа, якій притаманна висока міра включеності в громадсько-політичне життя, натомість перебування поза виром суспільних подій для такої особи носить буквально убивчий характер) і «жінка-муза» (внутрішньо вільна й самодостатня особа, якій притаманний потяг до мистецтва, замилювання всім прекрасним довкола) [243].

Трилогія «Метелики на шпильках» перед вдумливим реципієнтом доволі вичерпно розкриває внутрішнє життя трьох ключових героїнь, що виступають новими представницями жіночої статі у світі, усе ще більшою мірою підкореному чоловіками. Ідеться про образи Дарки Попович, Наталки Оріховської й Зої Тимішевої, котрих співвідносимо відповідно з типами «жінки-господині», «жінки-воїна» й «жінки-музи». Варто зауважити, що Дарка Попович поєднує в собі не тільки ознаки «жінки-господині», але й до певної міри «жінки-воїна», проте наприкінці трилогії усвідомлює першочерговість особисто для себе виключно господарської ролі, що бачиться більш традиційним сімейним призначенням для жінки. Пошук концепту нової жінки якраз і відбуватиметься через послідовний аналіз визначальних характеристик зазначених персонажів трилогії Ірини Вільде.

Можливо помітити, що передумовами для формування жінок нового типу письменниця подає в трилогії «Метелики на шпильках» такі фактори, як сімейні традиції інтелектуальної діяльності в царині культурного спротиву, що успадковуються кожним наступним поколінням (у випадку з Даркою Попович – це досвід спротиву її батька-підлітка); національно-свідоме виховання молодого покоління в родинному колі (згадаймо випадок із добором імені для нового члена родини Поповичів, коли малолітня ще Дарка відчуває й відгадує княже ім'я спрагло до знань і мудрості Ярослава Мудрого, «хоч Володимир Великий мав аж дванадцять синів» [65, 56–57]); певні історичні умови (пригноблений загалом стан української культури, мови й науки за часів тотального панування румунських державних порядків); добірне товариство, національно-орієнтоване коло спілкування (неформальні зібрання підлітків і

студентської молоді, національно-визвольні організації громадського плану й дискусійні клуби, що формувалися як певні групи за інтелектуальними інтересами).

Варто зазначити, що одним із основоположних прагнень кожної «нової жінки» є непереборне бажання здобути вищу освіту (письменниці йдеться не про якісь короткострокові курси базових навичок практичного плану, що давали б дівчині можливість одержати некваліфіковану роботу й посаду; мова саме про вищий ступінь засвоєння культурно-наукового досвіду), щоб мати змогу самостійно себе утримувати або ж дорівнятися в подружньому житті за цим критерієм до представників сильної статі. Рівень філософа здобуває в трилогії «Метелики на шпильках» Дарка Попович, науковцем-хіміком сподівається в майбутньому стати Наталка Оріховська, професійним культурологом чи філософом бачить себе Зоя Тимішева.

Згідно з авторським задумом, першим зіткненням реципієнта трилогії зі світом її художніх персонажів є знайомство читача з малолітньою Даркою Попович. І вже від перших сторінок письменниця констатує наполегливість і непоступливість Дарчиної вдачі (у більшості випадків маємо справу з дівчинкою, що опиняється в критичних або дражливих ситуаціях), коли «хтось бунтівничий підшепнув Дарці» [65, 24] або ж «бунтівнича кров починає вже булькотіти в Дарчиному серці» [65, 67]. Навіть добра й поблажлива Дарчина мама-подружка визнає категоричність за одну з домінантних складових Дарчиного характеру, стверджуючи, що «моя доня трохи загониста» [65, 58]. Як не дивно, саме ці нежіночі якості (письменниця неодноразово наголошує на домінуванні в Дарчиному характері саме цих рис, мовляв, «це ж така близька її крові, її натурі завзятість, що навіть самому королеві не хоче коритися!» [65, 237]) і дозволяли Дарці чинити «зухвало, самопевно, аж до нахабства» [65, 179], а в потрібний момент допомагали дівчині зібрати «всю свою відвагу, всю зухвалість предків» [65, 96], тобто в підсумку виявлялися переможною життєвою стратегією. Показово, що Дарчині гарячковість і впертість не змінюються з роками чи під впливом несприятливих життєвих обставин:

дівчині притаманно долати перешкоди замість учитися пристосовуватися чи оминати їх.

Не викликає сумнівів той факт, що письменниця доволі талановито й переконливо доводить, як Дарчина новочасна зятість за відсутності батьківської підтримки, без уважного ставлення рідних до побажань і примх доньки-одиначки просто не сформувалася б. Зокрема, виступ старосвітської пані Підгірської в питанні дочасного завершення Даркою навчання зустрічає ввічливий, проте безапеляційний опір з боку Дарчиної мами-подружки. Пані Попович чітко окреслює власну позицію в термінах, зрозумілих протилежній стороні конфлікту: «В сьогоднішніх непевних часах жінка, в додатку – жінка священика, мусить мати якесь забезпечення» [65, 375]. Певну роль у формуванні Дарки як особистості відіграє її приналежність до вільнодумного студентства, бо ж саме цей прошарок складають «ті, що вміють бунтуватись для самої насолоди бунту! [...] ті, що сміються з перестарілих правд і поліції! [...] ті, що мають відвагу критикувати законами освячений суспільний лад. [...] молоді, безумні, одчайдушні!» [65, 335]. Незавершеність і неперервність постійного процесу формування щоразу «нових поколінь» засвідчує перед реципієнтом Дарчине переконання, що її «покоління є чимсь переходовим, ніби кладкою між вами і тими «новими», сильними, що прийдуть по нас» [65, 459], а квінтесенцією її життєвої програми – оптимістичне прикінцеве усвідомлення-прозріння: «в житті й молодості людини є щось, за що варт поборотись!» [65, 461].

Рішуча й цілеспрямована Наталка Оріховська, як ніхто інший у трилогії Ірини Вільде, підпадає під визначення «нової жінки-воїна». Показово, що Наталку письменниця в більшості випадків і зображує одноосібно, відсторонено, окремішньо від загалу, то вона «[...] недоступна, горда Оріховська» [65, 222], то «[...] одне оте презирливе Оріховської «наші» смагнуло [...] гордість, як батогом» [65, 165].

Зовнішність Оріховської змальовується так, щоб не зашкодити її інтелектуальному потенціалові, саме тому Наталка-підліток «не подобалася

[...], не мала нічого такого в цілій своїй постаті, на що можна б було з приємністю подивитися або чого хотілось би з приємністю рукою доторкнутися» [65, 127]. Проте несхитність її переконань і щирість її поривань наснажують інших на боротьбу, а почуття власної гідності й витривалість навіть перед обличчям невідвортної смерті – вражають.

Художня модель світу «нових жінок», витворена Іриною Вільде, доволі далека від того гармонійного ідеального простору, у якому б кожна його представниця почувалася абсолютно комфортно. У цьому світі достатньо протиріч і недоречностей, його потрібно ненастанно розбудовувати й удосконалювати, проте саме цей світ виповнений високими поривами, благородними помислами й щирими почуттями. Доволі промовистою в цьому сенсі виступає прикінцева сцена інтелектуальної розмови-дискусії поміж дорослою Даркою Попович і непримиренною Наталкою Оріховською. Дарка, ця дівчина-господиня, усвідомлює духову вищість Наталчиної позиції, розуміє, що її власні очікування від життя, на противагу Наталчиним, більш приземлені й раціоналістичні. Показово, що Дарка сприймає й визнає перед самою собою цей факт шанобливо й гідно, без жодної тіні заздрості чи нещирості, дівчина навіть захоплюється недосяжним для себе чином подруги: «такі, як Наталка, [...] уміють, блиснувши метеором на життєвому овиді, зачудувати собою світ і вмерти на тих висотах гарно і велично, як молоді боги» [65, 387].

На противагу спілкуванню з Наталкою Оріховською, постать якої Іриною Вільде вводиться вже з другої повісті трилогії «Метелики на шпильках», знайомство Дарки-студентки з молодою сім'єю Тимішевих відбувається щойно в останній із повістей. Безпосередня зустріч Дарки з Зоєю Тимішевою, цією «новою жінкою-музою», наскільки випадкова й неочікувана, настільки й носить для Дарки справді символічний характер. Можливо, саме тому приємний факт знайомства з чудовою людиною уявно розподіляє все Дарчине життя на частини «до» й «опісля» цієї визначної події, бо ж відтепер й усі інші випадки з цього періоду свого життя Дарка починає маркувати не інакше, як «це було в тому часі, як я пізнала Зою» [65, 349]. Сам випадок знайомства письменниця

зображає доволі модерно, підкреслюючи через окремі промовисті деталі Зоїної зовнішності й характеру її неповторну людську індивідуальність. Спочатку Дарка Попович, захоплена філософськими викладами талановитого професора, усе ж устигає замилюватися Зоїним «неправильним, темним, але на свій смак гарним обличчям» [65, 352]. На продовження такого мимовільного й незумисного знайомства, а також на підтвердження своєї приязності, те «обличчя усміхнулось до Дарки» [65, 352]. Наприкінці ж цього хвилинного взаємного розгляду й заприязнення «Дарка помітила, що то темне обличчя має ясно-зелені, круглі, як монети, очі» [65, 352].

Щирість і невимушеність Зої, її товариська вдача й приязність у спілкуванні настільки тішать Дарку, аж дівчина захоплено усвідомлює, що «знайшла живу людську істоту, яку теж можна б порівняти до рідкої шліфованої цяцьки: чи ж не має причини для радості?» [65, 353]. Духовна спорідненість Дарки з Зоєю Тимішевою доповнюється письменницею в оптимістичному ключі ще й на генетично-ментальному рівні (щоправда, цей факт Дарка виявить трохи згодом опісля самого знайомства), оскільки «найприємніше з цього клубка подій і вражень є те, що Зоя – з «Великої України» [65, 353]. В очах Дарки Попович Зоя Тимішева одержує за це певні переваги, але Дарка з приємністю усвідомлює, що нова подруга не має жодної пихи (а чи, можливо, ілюзій) стосовно цього питання, що вона «водночас – така, як всі інші дівчата, що ходять на університет» [65, 353]. Із особливою ніжністю й замилюванням Дарка Попович описує, що «мова Зої, колисанково мелодійна, зраджує її «нетутешне» походження» [65, 353].

Яскравими деталями гардеробу Зої Тимішевої виступає її контрастний одяг, оцей «гнило-зеленавий френч і червона беретка» [65, 353]. Показовою є навіть невимушена творчо-інтелігентна Зоїна манера таким чином носити свої речі й так їх ретельно добирати, що той далеко не розкішний, швидше за все, одяг «не має в собі нічого з «приношеної» бідноти, ні з визивної пишноти, що нею так часто визначаються емігрантки серед нових життєвих і культурних умовин» [65, 353].

Помешкання Тимішевих зображується Іриною Вільде в тому ж піднесеному ключі, що й зовнішність самої Зої, а тому воно постає настільки унікально-креативним, аж навіть попередньо підготовлену Дарку «здивувала дивна його обстановка» [65, 353]. Мистецькими знахідками, котрі вирізняли це студентське помешкання від безлічі інших, можна було вважати «параван сірого полотна з гумористичними ілюстраціями з життя богеми», на котрому «поодинокі особи і предмети були повитинані з чорного суконця і попришпилювані до полотна так, що можна було міняти зміст ілюстрацій, відповідно переставивши їх» [65, 356]; специфічні неформальні «не то тапчани, не то леговища, покриті пухнастими ясними ліжниками» [65, 357], а також «асиметрично-богемічно розложені валізи» [65, 357], кожна з яких візуально ще й носила певний утилітарний характер, оскільки ці доволі дивакуваті предмети інтер'єру помешкання Тимішевих «імітували столики, [...] кріселка, чи пак канапки» [65, 357]. Щоправда, саме припущення про повсякденне використання валіз спростовують господарі, котрі перед Дарчиною цікавістю «відразу застереглись, що та обстановка – це більше «мистецтво для мистецтва», як для ужитковості» [65, 357]. І вже завершальним акордом житла, облаштованого виключно на догоду химерним творчим забаганкам і смакам, виступає екзотична добірка музичних інструментів, котрими оздоблено стіни кімнати (це, власне, «гітара, мандоліна, скрипка в сильно протертій футералі і тамбуріно» [65, 357]) і котрі періодично слугують Сергієві чи комусь із гостей для творення відповідної музичної атмосфери.

Усвідомлення Зоєю неподоланності розриву поміж побутовим життям і мрією (творчим життям) ледь не коштує дівчині майбутньої дитини, котра «вже не уява, і тому це не для них» [65, 418]. Усі пережиті роки поневірянЬ і злигоднів дають підстави зболілій «жінці-музі» констатувати, що «життя так безжально ограбило її і бідного Серьожу з усього гарного», проте не подужало відібрати чари їхньої мрії, тому з часом «вони звикли жити красою тільки в уяві...» [65, 418]. Певна розірваність власної життєвої програми не стільки знічує Зою, скільки пояснює, як і чому вони не зовсім зрозумілі загалові,

оскільки «живуть у двох світах водночас і тому вони, може, для декого – ненормальні люди» [65, 418]. Від загрозової розв'язки ситуацію якраз і рятує Дарчина присутність (особливо зважаючи на її делікатне ставлення до страхів і побоювань вразливої й беззахисної перед життям подруги). Саме «жінці-господині» приписує авторка здатність застерегти «жінку-музу» від дітовбивства, бо ж кому, як не чуйній Дарці, міг спасти на думку єдиноможливий у цій ситуації спосіб вплинути на Зоїну свідомість. «Нова жінка-господиня» цілком доречно використовує бурхливу Зоїну фантазію й любов дівчини до всього прекрасного (табуйоване вбивство дитини постає натомість в Дарчиній інтерпретації як щось жахливе й ірреальне).

Варто зазначити, що витворені художньою уявою Ірини Вільде в трилогії «Метелики на шпильках» образи трьох молодих дівчат (слід нагадати, що кожен із цих образів уособлює певний тип «нової жінки») носять певне символічне звучання. Вдумливий реципієнт неодмінно зауважить, що постать Наталки Оріховської, найбільш непримиренної поборниці й захисниці національної ідеї (образ цієї дівчини співвідноситься з типом «жінки-воїна»), зображується письменницею спочатку дещо хворобливою, далі – невиліковно хворою, а вже наприкінці трилогії констатується невідворотність фізичної загибелі героїні. Безсумнівно, що такий творчий підхід авторки до вирішення життєвих колізій у долі цього персонажа не випадковий. Це засвідчує, із одного боку, усвідомлення письменницею нагальності національно-визвольної боротьби й громадського спротиву системі, оскільки таким чином звертається увага реципієнтів на швидкоплинність людського життя, а тому й неспроможність окремо взятої пасіонарної особистості (за відсутності у неї певного кола послідовників) втілити власні задуми упродовж земного людського існування. З іншого боку, письменниця виявляє неспроможність і певну безперспективність такої боротьби в короткостроковій перспективі, оскільки заявлена в художньому творі діяльна «жінка-воїн», згенерувавши ідею, у найближчому майбутньому мусить опинитися поза культурно-історичним контекстом доби, унаслідок чого дівчина неспроможна самотійно

втїлити свою ж власну ідею в життя, тому поступово розчаровується і в самій ідеї, і в українському народі як такому.

Постать Зої Тимішевої, репрезентантки образу «нової жінки-музи» окреслена як яскраво виражена творча особистість (напевне, сама тому дівчина постає цілком невизначеною й невлаштованою в повсякденному житті особою), позбавлена конкретних цілей і найближчих перспектив. Здається, що пригнічена й розгублена непростими обставинами життя (до такого перебігу подій вона, як виявляється, абсолютно не готова) дівчина застигає на доленосному роздоріжжі без засобів до подальшого існування, без чітко окреслених перспектив, усвідомлюючи власну залежність від банального матеріального компонента свого сімейного побуту.

Дарка Попович, зображена в трилогії як типова «жінка-господиня» нового часу – єдина особа, котра цілком сформувалася як самодостатня особистість, пройшла свій непростий шлях від абсолютного захоплення ідеєю радикальної боротьби до усвідомлення свого призначення в розбудові України через власних (іще навіть не народжених) дітей. Традиційний образ жінки (ідеться про запозичене з українського фольклору літературне уявлення про жінку як берегиню домашнього вогнища й сакральну продовжувачку роду) переосмислюється Іриною Вільде крізь творення концепту «нової жінки», що постає особою самостійною й самодостатньою; особою, сповненою віри й упевненості у власних силах; особою, здатною до рішучих дій; особою, готовою до кардинальних змін власного життя й побуту; особою, спроможною на тривалий спротив навіть за найнесприятливіших для того обставин. Здається, що саме з такими «новими жінками», як Дарка Попович, Ірина Вільде свідомо прагнула пов'язувати сподівання на довгоочікуване самостійне майбутнє української держави, одвічно розділеної поміж сильнішими чи спритнішими в геополітичному плані сусідами.

Наступним після пошуку універсальної філософської формули нової жіночності концептом, який видається доречним дослідити на матеріалі ранньої прози Ірини Вільде, виступає цілий спектр питань, суголосних із модерним

мистецьким дискурсом. У цьому ключі варто дослідити засадничі основи мистецтва, його рецепцію персонажами художніх творів, запропоновану авторкою, а також усвідомлення персонажами значення й вартісності модерної творчості. Доволі промовистим у цьому сенсі виступає той факт, що, характеризуючи умови й особливості творчості західноукраїнських митців міжвоєнного двадцятиліття в царині літератури, О. Баган вдається до обґрунтованого висновку: «Міжвоєнна доба в Західній Україні винесла на літературний кін ціле суцвіття талантів, які взаємодоповнювали один одного. [...] кожен талант по-своєму вирізьблював простір мистецької уяви та духовного устремління» [65, 3]. Окрім цього, науковець зауважує також, що художній творчості безпосередньо Ірини Вільде, постійно були притаманними «відкритість до західного світу, [...] заряд збагачення, зустрічі з новим» [65, 5]. Як бачимо, настанова на пошук нових форм мистецького вираження була притаманною, на думку дослідників, для більшості представників міжвоєнного періоду, тому й творчість Ірини Вільде варто проаналізувати, виходячи з подібних позицій. Говорячи в дослідженні про дискурс, використовуватиметься одне з поширених у літературознавстві тлумачень, яке наводить Ю. Ковалів, зокрема йдеться про співвіднесеність дискурсу із певною сукупністю висловлювань, що ними окреслюється деяка визначена проблематика [202, 282].

Одразу ж варто зауважити, що царина мистецтва у трилогії «Метелики на шпильках» не розглядається Іриною Вільде як окремий предмет її художніх студій, тому в повістях можливо відшукати радше побіжні зауваження щодо суті й призначення мистецтва. Не викликає сумнівів той факт, що ці міркування тим цінніші, оскільки не належать до сфери суто професійного викладу теоретичного матеріалу, а суб'єктивуються письменницею крізь призму світогляду дівчини-підлітка.

Перші безпосередні згадки про мистецтво з'являються в трилогії (і відповідно в житті Дарки Попович) із появою Лялі Данилюкової. Саме ця міська панянка заводить мову про концерти, пропонуючи щось подібне

організувати силами аматорів із числа студентів і підлітків для сільського глядача [65, 32]. Показовим є побіжне зауваження Лялі, звернене до малої Поповичівни, мовляв, «ви співаєте? Розуміється, від чого ж ви українка!» [65, 32]. Саме через такі випадково докинені у приватних розмовах зауваги письменниця характеризує загальновизнані особливості української нації, серед яких мелодійність і нахил до творчості, зокрема, здібності до співу. Проте парадоксальність і комічність ситуації зі співом, зображеної у трилогії «Метелики на шпильках», якраз і полягає в тому, що головна героїня співати, на свій превеликий жаль, практично не вміє.

Важливим уточненням тут виступає заувага самої авторки, оскільки відсутність слуху сприймається Даркою Попович не тільки як особиста трагедія, а й розростається до розмірів абсолюту, виступаючи для дівчини справжнім «духовим каліцтвом» [65, 123].

Аналізуючи ранню прозу Ірини Вільде, можна стверджувати, що потяг до творчості розглядався письменницею як щось непереборне й всеохопне, оскільки саме це прагнення замінює собою всі інші бажання особистості, здатної творити нову естетичну якість. Так, Стефа Сидір, пояснюючи Дарці свій нахил до малювання, зазначає, що творчість займає більшість її вільного часу: «Нема такої днини, щоб я не рисувала... Нічого іншого не роблю... Тільки рисую та малюю» [65, 207].

У подальшому розгортанні мистецький дискурс постає навіть як явище загрозливе у своїй невідворотності. Саме в цьому ключі можна сприймати міркування юної Дарки про потяг до музики Данка Данилюка. Музична творчість, цей «вічний бурлака», постає для закоханої дівчини як «небезпека, страшна небезпека, якої ані заморозити, ані ублагати не можна [...], що невідомо коли застукає до його серця й потягне за собою в світ широкий. З обіймів рідної мами вирве й потягне» [65, 60–61].

Додатковим підтвердженням тезі про несумісність мистецтва й звичайного родинного затишку (а через це – і відчуття загрозливості творчого пориву) виступає ще й однозначне переконання Данка, цього молодого представника

творчих кіл, що «мистцеві найкраще, як він нікого не має коло себе. Все те накупі: мама, тато, наречені, жінка, діти, все те – тільки куля при нозі. Так не можна. Або родина, або муза» [65, 425–426].

Звісно, сприйняття широким загалом творчих особистостей подається авторкою як щось позитивне у своїй сутності й визначне за своєю роллю (якої б царини мистецтва не стосувалися такого роду судження). Так, Дарка згадує про вуйкові висловлювання, що «всі музикальні люди є дуже близько Божества, бо ніщо так не нагадує молитви, як музика» [65, 186]. Сама ж дівчина вважає, що «кожний мистець повинен би мати когось, хто займався б ним в буденнім житті» [65, 425]. Одночасно Зоя Тимішева щиросердо й без перебільшень зауважує: «Я тільки високо ціную поетів і люблю їх з усіх людей на світі найбільше. Правду каже ваша Кобилянська: це боги на землі» [65, 358].

Варто зазначити, що мистецтву модерному, мистецтву традиційному й мистецтву популярному письменниця надає різних значень, а також по-різному представляє вплив і значення усіх цих видів мистецтва для реципієнтів. Якщо говорити про мистецтво традиційне, то воно подається як мистецтво народне, доступне й зрозуміле широкому загалові, саме в ньому закорінена духовна ментальність народу, саме воно здатне «пригадати, бодай пригадати людям, що вони ще українці» [65, 93].

На противагу до народного мистецтва популярне мистецтво, або «салонна штука», за твердженням Данка, не містить «стільки співу і музики», а тому значно програє в порівнянні з традиційним мистецтвом [65, 94]. Проте саме цей вид мистецтва для багатьох виступає найбільш бажаним, хоча й зізнаватися в цьому – абсолютно немодно. Саме на це вказує заувага Дарки Попович, мовляв, «з музикою, як з літературою: багато людей воліє легкі романи від поважних творів, а соромляться признатись до цього» [65, 347].

Роль і значення мистецтва модерного розкриває Ориська Підгірська (а саме ця родина постає в трилогії «Метелики на шпильках» як тонкі знавці й поціновувачі всього музичного й прекрасного, отже, слугує певним еталоном передової суспільної думки), стверджуючи, що «мистецтво повинно й мусить

бути люксус, який ані з «популярністю», ані з «ужитковістю» не сміє мати нічого спільного. Це щось... понад усіх і понад усе...» [65, 445].

Матеріал ранньої прози Ірини Вільде дозволяє стверджувати, що саме модерній творчості й модерному мистецтву письменниця віддає найбільшу шану, не забуваючи про культурну роль і значення на певному етапі розвитку нації мистецтва традиційного, перейнятого виключно українським духом. Мистецький дискурс ранньої прози Ірини Вільде подається крізь призму персонажів-реципієнтів, що мають найчастіше не суто професійне, а опосередковане відношення до мистецьких процесів. Ірина Вільде, беззаперечно, віддає перевагу модерній творчості, оскільки саме такий концепт модерного мистецтва бачиться письменниці як нова філософсько-естетична якість.

Художня модель світу малої прози Ірини Вільде міжвоєнного періоду вибудовується із урахуванням тогочасної соціально-політичної ситуації, а тому наділена всіма ознаками й особливостями, притаманними повсякденному існуванню в місті, яке має поліетнічний склад. Так історично склалося, що Чернівці двадцятих років ХХ століття після доволі нетривалого періоду пожвавлення національно-культурного життя знову опинилися під владою румунської окупаційної адміністрації. Зважаючи на це, у ранній прозі Ірини Вільде доцільно зосередитися на безпосередніх особливостях культурної комунікації поміж двома етносами, що перебувають на різних етапах формування власної державності (ідеться про становище румунського етносу, котрий має власну державу, тому й займає панівне становище в місті, а також українського етносу, що не тільки позбавлений державності, а й поволі втрачає історичну пам'ять і національну ментальність).

Художній матеріал циклу ранніх повістей Ірини Вільде дає змогу пересвідчитися, що культурна взаємодія між румунським і українським етносами окреслюється письменницею не у формі конструктивної взаємовигідної комунікації, а радше постає як запекла й постійно повторювана боротьба. Історичні реалії, а їх аналізує український дослідник М. Гон,

виявляють «виникнення міжетнічних суперечностей і конфліктів» на західноукраїнських землях у контексті «мобілізації етнічних меншин задля врегулювання проблем на прийнятних для них засадах» [106, 18]. Варто зауважити, що «етнічними меншинами» західноукраїнського регіону початку ХХ століття був позбавлений державності український етнос, політичні прагнення якого час від часу активувалися, а потім, унаслідок утисків, на певний період згасали.

Із плином часу змінюється лише перелік сутнісних категорій, за вживання яких доводиться боротися представникам бездержавного українського етносу. Зі спогадів веренчанського вчителя Миколи Поповича довідуємося, як раніше «воювали на одних зборах кількадесять учителів за одне слово «український», а вже його старшій доньці випадає нагода жити за таких художньо-історичних реалій, коли під заборонаю навпаки опиняється вже сам іменник на позначення омріяної державності, а от «тінь цього слова, тільки його прикметник» [65, 233–234] дозволяється використовувати досить-таки вільно.

Змальована Іриною Вільде ситуація засвідчує, що культурна боротьба для представників різних етносів носить взаємопротилежну спрямованість, оскільки для румунів головною метою такої міжетнічної взаємодії бачиться повна асиміляція українців Буковини, а національно свідомі українці прагнуть за всяку ціну відстояти власне право на збереження й повноправне існування українських мови, історії, вірувань, свят, традицій і звичаїв.

Загроза цієї доволі поступової (навіть непомітної на перший погляд) примусової асиміляції якраз і полягає в тому, що негативні зрушення відбуваються з огляду на специфіку людського сприйняття доволі повільно, але неухильно й до того ж носять найчастіше незворотний характер. Навіть головний персонаж циклу ранніх повістей, Дарка Попович, відверто зізнається у внутрішньому монолозі, що «ніколи не думала про те, що вона українка. Ніколи-ніколи їй не обходило те, що люди можуть забути, хто вони» [65, 93]. Подальше ж розгортання сюжету повістей засвідчує, що така ситуація, на жаль, не є поодинокую, оскільки безліч етнічних українців в умовах румунської

окупації поступово зрікаються власної етнічної приналежності задля отримання невеличких поступок, соціальних гарантій чи матеріальної вигоди від панівного режиму.

На матеріалі повісті «Метелики на шпильках», якою розпочинається трилогія, можна чітко простежити довготривалий процес розгортання утисків і заборон зі сторони офіційної влади. Однією з перших оприлюднених у повісті заборон виступає суворе обмеження стосовно будь-яких нагадувань сільським жителям про вільнолюбивих козаків. У зв'язку з існуванням офіційної заборони «на козацькі строї» [65, 93] веренчанським акторам-аматорам так і не доводиться потішити односельців заздалегідь підібраною виставою в національному дусі.

Одночасно з заборонаю «виступати в козацьких строях», а також просто «пригадувати козаків» авторка окреслює й інші обмеження, що діють на окупованих територіях Буковини. Персонажі-українці з обуренням пригадують, що румуни не тільки «заборонили давати виставу», вони також претендують на панівне становище в релігійному житті підкореного етносу, тому й «не хочуть, щоб в церкві по-українськи правилось», окрім цього, послідовно запроваджують засади асиміляційної політики в навчальний процес, тому «кажуть вже навіть і історію всесвітню здавати по-румунськи» [65, 92]. Як бачимо, румунська асиміляція, що починається з вивчення на державному рівні румунської мови й літератури, неминуче розростається до тотального викладання усіх шкільних предметів румунською мовою замість рідної української.

Якщо говорити про розгортання румунами культурної асиміляції представників українського етносу, то вже у повісті «Б'є восьма» цей процес широко диференціюється (і це досить переконливо відтворюється авторкою). Зокрема, у художньому творі «Б'є восьма» письменниця детально зображає:

– послідовне й неминуче запровадження офіційних заборон щодо вивчення національної історії рідною мовою (показово, що подібні заборони активно

розповсюджуються через систему навчальних закладів, серед яких школи, гімназії і т. д.);

– започаткування обов'язкового викладання румунською мовою навіть таких неспеціальних дисциплін, як фізичне виховання;

– запровадження на офіційному рівні відзначання окупаційних свят, що були незрозумілими й чужими для українців [65, 488].

Дещо подібних висновків доходить у своєму дослідженні й сучасний науковець В. Працьовитий, який відзначає, що «в умовах румунського поневолення не все було так просто з українською справою. Румунські шовіністи намагалися всякими способами обмежити функціонування української мови, зневажливо ставилися до української культури, принижували українців, їхні звичаї, традиції, обряди» [237, 225].

Варто зауважити, що такі непопулярні серед свідомих українців заходи в культурній сфері офіційна адміністрація подає як єдиноможливі, оскільки «ми живемо в Румунії, є ми румунськими громадянами, і румунська мова в наших школах мусить бути найважливішим предметом» [65, 282]. Навіть підлітки здатні помітити всю облудність і підступність такої освітньої політики, згідно з якою українцям доводиться втрачати «щораз більше прав» і прикро визнавати, що «як так далі піде, то в нашій гімназії скасують українську як предмет» [65, 231].

Знаково, що примусова асиміляція викликає в представників українського етносу не що інше, як спротив, котрий базується на переконанні, «що румунська мова без граматики і літератури» [65, 282]. Устами Дарки Попович авторка досить безапеляційно зауважує, що такої думки дотримується більшість українців, проте не кожен наважується висловлювати свої погляди відкрито.

Культурне гноблення хоча й переважає, проте далеко не вичерпує всього розмаїття кривд і принижень, на які румуни виявляються такими щедрими, аж Дарці при найменшій нагоді «в пам'яті [...] збігаються в одно всі ремствування на румунів (на «постолаків», як казали в хаті її батьків), спогади про ті прикрі

вістки, які після кожного «першого» привозив татко з Чернівців, неймовірні, жахливі історії односельчан-рекрутів про знуцання в румунській армії, самовільні, безкарні вибрики румунських жандармів супроти селян у самій Веренчанці» [65, 136].

Як бачимо, культурна комунікація, у котру за долею обставин змушені неодноразово вступати обидва етноси, у циклі ранніх повістей Ірини Вільде проявляється не декількох рівнях, серед яких:

– міжособистісне спілкування, для котрого можливою ще є конструктивна взаємодія й порозуміння між окремими представниками румунського й українського етносів (у цьому сенсі варто відзначити приятельські стосунки між двома вправними юними музикантами, Данком Данилюком і Лучікою Джорджеску);

– культурна взаємодія на рівні виокремлених соціальних груп, що найчастіше характеризується ретельно затамованими образами, які все ж прориваються назовні за тих чи інших обставин (у цьому ключі варто розглядати запекле протистояння школярок-українок і вчителя-румуна, бо ж «усі знали, що вчитель не має рації ані правди за собою, а проте мусіли прийняти до відома й погодитися з тим, що завжди буде не так, як вимагатиме справедливість, але так, як захоче вчитель Мігалаке» [65, 139]);

– міжетнічна комунікація, що постає як деструктивний і дестабілізуючий чинник у стосунках між обома суспільствами.

Варто зауважити, що навіть поодинокі випадки успішної міжособистісної комунікації між представниками різних етносів сприймаються доволі неоднозначно. Так, персонажі-українці в циклі ранніх повістей Ірини Вільде із неприхованою гіркотою жалкують, оскільки «все, що трапиться у нас щось здібніше... щось краще... обов'язково йде в чужий табір» [65, 190].

На цьому ґрунті у персонажів трилогії Ірини Вільде не тільки виникає сприйняття іншого етносу як чужого, ворожого, а ще й оформлюється свідомо-умовний розподіл усіх представників суто національного етносу на два табори, оскільки «можна зватися українцем, а ним не бути» [65, 191].

Усвідомлення етнічними українцями власного безсилля на певний час досить потужно пригнічує їхню особистість, що виявляється в гіркому риторичному запитанні Миколи Поповича: «Що ми всі тут можемо і значимо?» [65, 271]. А проте молодше покоління налаштоване оптимістичніше, воно здатне боротися й прагне постійно шукати виходу, нехай навіть шляхом абсолютного дистанціювання від окупаційного, «іншого» етносу, оскільки «ми загалом не повинні дружити з гнобителями... ніде і ніколи. Наші дівчата не повинні ходити з румунами, а хлопці з румунками, бо привикаємо до них, привикаємо до їх мови, а потім... уже відчуваємо симпатію до цілого їх народу...» [65, 275].

Зауважимо, що саме повна безправність українського етносу призводить до безапеляційності в питаннях визначення культурної загрози, яку несуть винятково «румуни – наші вороги» [65, 262]. Очікуване культурно-національне визволення в такій непростій ситуації може здійснитися тільки за умов цілковитого очищення буковинського краю від панування румунського етносу, тому українцям і «не потрібно, щоб вони тут нас хвалили, бо ми... загалом не хочемо їх тут бачити!» [65, 237].

В. Працьовитий вважає такі процеси визначальними для того, щоб серед бездержавних українців постали такі ментальні феномени, як «національне прозріння та активна громадянська позиція» [237, 231]. Дослідниця Юлія Бабенко (Юлія Набок-Бабенко) доходить подібних висновків, деталізуючи свої припущення, оскільки «проблема збереження національної ідентичності в трилогії «Метелики на шпильках» представлена різноаспектно: через виборювання національних прав, захист рідної мови та культури від тотальної румунізації, незламне бажання стати незалежним» [7, 50].

Підсумовуючи виклад, доцільно зазначити, що повноцінного діалогу культур, дослідженням якого надзвичайно активно займається сучасне літературознавство, поміж провладним румунським і пригнобленим українським етносом у трилогії «Метелики на шпильках» не відбувається, а про можливе взаємозбагачення обох культур говорити просто не доводиться.

Як бачимо, прозова спадщина Ірини Вільде періоду міжвоєнного двадцятиліття висвітлює впізнавані особливості тогочасного суспільного життя. Зокрема, існування сільської інтелігенції письменниці відтворює згідно з патріархальними сімейними традиціями. Професійні інтереси представників культурно-освітньої сфери підпорядковано питанням самоідентифікації та збереження історичної й генетичної пам'яті бездержавного українського етносу. Родинне життя змальовано на засадах гармонії, взаєморозуміння й любові. Авторка подає деталізоване психологічне зображення персонажів трилогії, відтворюючи позитивні й негативні риси кожного з них.

У сфері чуттєвій Ірина Вільде ретельно аналізує особистісні стосунки, її персонажам доводиться неодноразово вибирати між розумом і почуттями, причому реципієнтові пропонуються різні аспекти та можливі наслідки подібного вибору. Певна недомовленість у випадку з відкритою кінцівкою аналізованої трилогії «Метелики на шпильках» оприявнює фемінність авторського письма. У цьому ж ключі розглядається й зосередженість письменниці на суперечливому внутрішньому світі персонажів-жінок, роль яких навіть у суспільних подіях подано як домінантну.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ У ТВОРАХ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ: ВІЗІЯ ЧУТТЄВО-МИСТЕЦЬКА

3.1. Почуття любові як інтегративна складова людського буття

Потреба дослідити у творах західноукраїнської письменниці Дарії Віконської духовно-чуттєву сферу побутування її персонажів як одну зі складових художньої моделі світу малої прози ерудованої авторки постає з цілої низки причин. Передусім варто згадати про зауважену сучасним літературознавцем Ю. Ковалівом здатність жінки до глибшого й душевнішого сприйняття почуття любові, а отже, і його подальшого вияву чи моделювання за допомогою художнього тексту [202, 432].

Загальновідомо, що більшість дослідників життєвого й творчого шляху Дарії Віконської неодноразово наголошували на високій емоційній вразливості самої авторки, для якої навіть в особистому житті любов і відданість поміж закоханими стояли понад усе. Коли письменниці довелося обирати поміж батьківським благословенням і шлюбом зі своїм обранцем, дівчина без жодних вагань пішла наперекір батьківській волі [23, 7–12]. Показово, що навіть ті, хто доволі критично оцінювали творчість письменниці, усе ж таки чітко викремлювали почуття любові як головний струмінь і стрижень, довкола якого розгортався цілий спектр проблем і дискурсів, притаманних малій прозі Дарії Віконської. Зокрема, Д. Донцов зауважував певну «платонічну чуттєвість» художньої моделі світу письменниці, а тому доволі ущипливо констатував: «Власне еротика авторки і є еротика, яка обмежується спогляданням і роздумуванням» [23, 12].

У цьому ключі варто наголосити, що детальне висвітлення авторкою душевних переживань найрізноманітніших персонажів (закоханих, зраджених, покинутих, щасливих у коханні і тих, що зрештою знайшли своє заспокоєння й зцілення після завданих кимось душевних ран) представляє читачеві широку, висвітлену крізь призму філософсько-інтелектуального дискурсу палітру любовних переживань, котру далеко не завжди знайдеш у такій досконалій формі у когось із популярніших чи більш успішних авторів. Нахил Дарії

Віконської до чогось «вищого» досить точно підмічає її сучасник Г. Костельник, який обґрунтовує це так: «вона стримить до вищого і проповідує його. Вона любить вартостях духа, а не в вартостях тіла. Ніжна вища душа» [23, 13].

Теоретичною основою дослідження малої прози Дарії Віконської у чуттєвій сфері стали класифікації Е. Фромма і Дж. Лі, що видаються особливо цінними в руслі розроблюваної проблематики. Зокрема, Е. Фромм розподіляє у своїй концепції любов залежно від об'єкта, що на нього спрямовано це інтимне почуття, виділяючи відповідно любов материнську, братню любов, еротичну любов, любов до самого себе й любов до Бога [254, 190]. Класифікація Дж. Лі поширює уявлення про любов еротичну, розподіляючи її залежно від форм вияву цього почуття на такі типи як Egos (сексуальна любов, пройнята пристрасним бажанням спізнати обранця до останку), Mania (вимоглива, всепоглинаюча й часто навіть нав'язлива любов, що не визнає компромісів), Ludia (любов-змагання, почуття, зосереджене на самому собі, ціллю якого є завоювання уваги бажаного об'єкта), Storge (дружня любов-прив'язаність, що виникає між близькими приятелями), Agape (священна жертвна любов, що відзначається терплячістю, усепощенням і благоговійною зосередженістю на об'єкті кохання, якому приписується виняткова роль) і Pragma (любов, що ґрунтується на поняттях особистої матеріальної вигоди, почуття, підконтрольне розуму й прагматичним розрахункам) [276, 366].

На матеріалі малої прози Дарії Віконської можна помітити, що навіть побіжні зауваження, зронені письменницею в нарисах збірки «Чар природи і Венеції», відображають справжню глибину й філософічність сприйняття авторкою почуття любові. Кохання постає перед реципієнтом таким же непроминальним і магічним, як віртуозна музика, під впливом звучання якої й зароджується фантазійна «візія неземного кохання», котра міниться всіма кольорами, перебуває в постійному русі, а тому нестримна, неначе вода, а тому зрештою «посувається сяючим видом кудись у даль» [23, 21].

Власне, і сам зв'язок поміж життям і коханням подається Дарією Віконською як нерозривна циклічна єдність, кожна складова якої постає невичерпальною непроминальною цінністю, що є одночасно зародженням і спільнопочатком власних реінкарнацій, оскільки саме «арія невмирущого життя» трактується авторкою квінтесенцією, «цвітом невмирущої любові» [23, 23]. Нерозривним Дарії Віконській бачиться також зв'язок поміж коханням як виміром людського в людині й самою людською сутністю, бо ж «і любов, і вічну тугу, і вічну надію ми всі носимо в собі» [23, 24].

Однією з найвищих цінностей, якими тільки здатна розпоряджатися людина, є любов до Бога, що інтерпретується письменницею як Абсолютна сутність, що є «Всеприсутньою і Всевідучою», сутністю, що здатна наділити людину справжнім зором, знаннями, голосом і звучанням, подарувавши «тремтіння великої Любові – Спасительки бездомних» [23, 57]. Саме тому, напевне, художньою замальовкою «Присвята» Дарія Віконська не тільки відкриває збірку, але й чітко окреслює, що тільки вищій силі, божественній сутності безроздільно присвячує власну творчість і духовні шукання, засвідчує, що саме без вищої духовної любові не уявляє повноцінного життя й особистого щастя.

Варто нагадати, що філософічність роздумів про любов зустрічається реципієнтові вже з перших сторінок збірки «Райська яблінка». Зокрема, двоє юних дівчат намагаються з'ясувати, що ж є істинною сутністю любові, цієї «Святая Святих», яка суспільством досить часто профанується, перетворюючися «словом, яким більше зловживають», оскільки саме це почуття приречене на те, що «вживають його до всього, [...] вбирають, як вигідний плащ, [...] вкладають, як маску» [23, 58]. Щоправда, позиція самої авторки більшою мірою збігається з твердженнями одухотвореної юнки Анни, для якої «справжня любов, наче щире золото, має питомий звук. справжня любов прокладає собі шлях скрізь, куди-небудь іде. справжня любов сильніша від слів, – вона не лякається їх» [23, 58]. Саме такою самоцінною, щирою, непідробною й справжньою постає любов і в подальших художніх замальовках

Дарії Віконської, щораз поглиблюючи читачеве уявлення про це почуття, додаючи якісь нові деталі чи риси до вже сформованого уявлення.

Любов дружня, як вияв найвищої довіри поміж близькими приятелями, досить нетипово зображується авторкою в філософічному діалозі «Други розходяться». Глибоке почуття взаємної спорідненості, вірності одне одному й цілковитої захищеності в дружньому спілкуванні, коли особистість товариша є настільки дорогою й цінною, що навіть «вимовляю з ніжністю твоє ім'я, вважаю, щоб не виявити нічого дорогого...» [23, 73]. І саме таке товариське почуття виявляється особливо вразливим на необережно вимовлене слово чи безпідставну підозру, що здатні зруйнувати цю високу спорідненість приятельських душ. Напевне, саме тому нарис виповнений особливою щемливою тональністю, пов'язаною з авторським усвідомленням усієї болючості й трагічності товариського розриву, не порятованого вчасним каяттям чи усвідомленням власної провини бодай кимось із персонажів.

Любов маскулінна бачиться авторці як нестримний і непереборний виразно сексуально-еротичний потяг, коли об'єкт протилежної статі не повинен бути «нічим більше, як статевим створінням, готовим для заспокоєння його гону» [23, 59]. Зрозуміло, що в такій ситуації об'єкт бажання виключно «беруть, здобувають» [23, 71]. Виявлена особливість свідчить про свідому авторську настанову на висвітлення тілесної домінанти в любовних переживаннях персонажів-чоловіків.

У той самий час декотрим мрійникам-поетам письменниця приписує унікальну як для своєї статі здатність «кохати людей, наче образи, – здалека. Зате образи кохати, наче людей, усім огнем свого серця» [23, 72]. Такі почуття, із одного боку, позбавляють особу надмірних страждань і болю, проте насолода, котру вони несуть, базується виключно на спогляданні краси «якогось образу природи» [23, 71], а тому ця розкіш доступна далеко не всім, вона є певною ознакою вибраності.

Жіноча любов (у випадку, коли жінка належить до категорії духовно багатших, кращих особистостей, а не є пересічною представницею статі)

Дарією Віконською змальовується як почуття жертвоне. Закохана жінка багато що здатна прийняти, переосмислити й вибачити, вона здатна розчинитися в об'єкті кохання до останку, не вимагаючи від обранця абсолютно нічого. Показовими в цьому сенсі є образ Ізи з нарису «Затрачений звук» та жіночий імперсональний образ із художньої замальовки «Загроза кохання». Іза промовисто засвідчує коханому: «Я приймаю тебе без застережень. [...] Ти і Всесвіт стали для мене Одним» [23, 90]. Таке возвишене й одухотворене сприйняття свого обранця, який бачиться закоханій жінці, «як дорогоцінна чаша, що береже в собі тіло і кров, і тайну колишнього переображення» [23, 90], подається письменницею як завершальний етап еволюції почуття любові, що є одночасно й найвищим мірилом її незамуленої сутності. І вже фінальним акордом, здається, звучать слова безіменної жінки з «Загрози кохання», що підсилює позицію самої письменниці, а також слугує продовженням і обґрунтуванням до Ізиних слів, оскільки виключно у справжній любові «розставання тіл при духовнім єднанні не є таким нещастям, як з'єднання тіл при духовнім роз'єднанні» [23, 76].

Як бачимо, любов у творчості Дарії Віконської виступає однією з першооснов людського існування та й самого життя. Це почуття здатне возвеличувати й надихати, облагороджувати сутність людини, даруючи їй страждання поруч із насолодою, щастя навпіл зі сльозами.

Найвищий щабель в ієрархії почуття любові письменницею відводиться Великій любові, пов'язаній із Божою сутністю. Романтично-еротичній і братній любові Дарія Віконська також приділяє певну частину свого творчого доробку. Значну увагу письменниця звертає й на такі види любові-прив'язаності, котрі не ввійшли до класифікації Е. Фромма, а саме: любов до Природи (як живої, так і неживої) і любов до об'єктів матеріальної людської культури (визначні архітектурні пам'ятки, мистецькі картини, видатні художні твори та інше).

Особливий вид любові, заснованої на замилюванні красою природніх об'єктів і явищ, на думку письменниці, притаманний людям із тонкою душевною організацією (письменникам, художникам, поетам та іншим митцям

і творчим особистостям, а також представницям жіночої статі). Така любов заснована більшою мірою на спогляданні, живиться власними візіями й фантазіями, а проте досить потужно стимулює творчі процеси. Романтично-сексуальне почуття постає незмінним атрибутом значної кількості представників маскулінної статі, а от жінка в художніх творах Дарії Віконської за сутністю своєю схильна радше до любові жертвовної й усепрощаючої. У той самий час дружня любов-прив'язаність однаковою мірою властива і жіночим, і чоловічим образам, майстерно введеним письменницею у своїх художніх творах.

3.2. Мистецтво як пошук краси довколишнього світу

Більшість творів Дарії Віконської конденсують у собі не стільки національно-ментальні риси й ознаки, здавна притаманні українському етносові, скільки перейняті відбитком чужоземних культур, традицій і самого духу народів, із якими авторці поталанило познайомитися упродовж періоду навчання й під час своїх подорожей Західною Європою. Не викликає сумнівів той факт, що на матеріалі малої прози Дарії Віконської можливо досить чітко простежити превалювання в художній творчості письменниці потужного інтелектуального струменю (а це, напевно, було питомо засвоєне авторкою з самого аристократичного духу роду, благородного виховання та якісного європейського навчання), оскільки й за життя ця «самобутна жінка, аристократка духу орієнтувалася передовсім на інтелектуальні кола свого часу, а її підходи до розв'язання важливих питань у мистецтві, літературі та суспільному житті були настільки нестандартними, що викликали і гаряче захоплення, і повне несприйняття» [23, 16].

Знаковим також видається і те, що певна частина художніх нарисів Дарії Віконської безпосередньо нав'язана враженнями письменниці від споглядання того чи іншого мистецького шедевру. Зазвичай, такі тексти несуть у собі сконденсоване захоплення відомими картинами, передають усю чарівність і пристрасність зображуваних художниками образів («Три студії», «Імпресіоністичне», «Три образи» і подібні).

Беручи до розгляду коротку прозу Дарії Віконської (добірки «Чар природи і Венеції», «Райська яблінка») на філософсько-концептуальному рівні, насамперед варто наголосити, що йдеться про один із яскравих зразків модерної художньої прози, для якої абсолютно питомою виступає поглиблена авторська увага до всебічного висвітлення культурно-мистецького пласту, а також детального розкриття особливостей світогляду й специфіки буття представників інтелігенції. Саме тому видається цілком закономірним, що значна частина художніх замальовок авторки присвячена поглибленому літературно-філософському аналізу контроверсійних мистецьких питань і унаочненню культурно-світоглядної проблематики.

Зважаючи на те, що сучасні дослідження художніх творів Дарії Віконської переважно стосувалися вивчення особливостей поезики й жанрової приналежності її текстів, доцільно на матеріалі малої прози Дарії Віконської детально розглянути недосліджуваний спектр питань, суголосних із модерним мистецьким дискурсом, а саме дослідити на концептуальному рівні засадничі основи мистецтва, проаналізувати філософське осмислення персонажами новел Дарії Віконської визначних шедеврів мистецтва, згаданих у творах письменниці, з'ясувати значення й вартісність модерної творчості. Окрім цього, доцільно проаналізувати міжкультурні нашарування в малій прозі письменниці, виявити площину інтертекстуальних зв'язків та інтерсеміотичних перекодувань у творах Дарії Віконської, а також проаналізувати пропоновані авторкою культурно-ментальні концепти.

Якщо говорити про мистецький дискурс, представлений у творчості Дарії Віконської, то в її етюдах, картинах і філософічних діалогах маємо справу із суто теоретичними міркуваннями щодо процесу творчості, оскільки право висловлюватися з питань мистецького дискурсу у творах Дарії Віконської надається переважно самим представникам інтелігенції й високої мистецької богеми (письменникам, поетам, художникам) або професійним критикам (діалоги «Поет», «Модерне малярство», «Розсіяний чар», «Останнє слово» та деякі інші) [46, 67–102].

Говорячи про сутність мистецтва, письменниця виходить із глибокого переконання, що творчість – це абсолютно вільна й незаангажована стихія, що здатна повноцінно існувати й гідно проявлятися виключно в умовах цілковитої свободи. Будь-які загальноприйняті чи усталені норми, офіційні директиви-приписи або й нормативне державне цензурування виступають в осмисленні персонажів Дарії Віконської як суттєва загроза справжньому мистецькому розвою певного образотворчого шедевра чи визначного мистецького явища, а то й навіть відверто ворожі для існування окремої сфери мистецтва. Показовим у цьому сенсі виступає епізод із новели «Імпресіоністичне», у якому радянський стилізований барельєф, що мусив би якнайкраще представляти соціалістичну дійсність на світовій мистецькій виставці в Парижі, письменницею зневажливо названо «непропорційним до своєї вузької підставки «притискачем», на якому пара нужденних пролетарів виглядає так, «наче збираються втікати з більшовицького пекла з жестом розпуки» [23, 53–54]. Як бачимо, цензуроване й догматичне мистецтво (не так створене, як вимучене й спотворене) в очах справжніх поціновувачів краси виглядає нічим іншим, як карикатурним відображенням жахливої тоталітарної дійсності.

Поруч із осмисленням сутності модерного мистецького концепту авторка вдається й до ретельного аналізу концепту самої творчої особистості. Зокрема, згаданий концепт письменницею якнайповніше розкривається у філософському діалозі «Поет», у котрому Дарія Віконська змальовує митця всемогутнім деміургом, який «творить постаті з незримого, будує нові світи, оживляє німі форми, створене наново по-творчому обновляє» [23, 72]. На глибоке переконання письменниці, будь-які творчі пошуки й здобутки митця мають відношення, насамперед, до «духовної дійсності» [23, 72], а безпосереднє покликання творів мистецтва виявляється в їхній здатності приносити реципієнтам естетичну насолоду, спонукати до мисленневих процесів і навіть власної творчості, суголосної тим чи іншим світовим шедеврам.

На матеріалі малої прози Дарії Віконської можливо чітко простежити, що авторські симпатії в дихотомії модерне й немодерне мистецтво перебувають

беззаперечно на боці мистецтва модерного. Саме оновлена й незаангажована сучасна творчість здатна до карколомних змін і багатоліких перевтілень, оскільки саме така мистецька настанова спроможна «знищити пережиті форми [...], щоби нові руки могли творити щось нового» [23, 69].

Основоположною характеристикою модерного мистецтва в художній моделі світу Дарії Віконської виступає його постійна настанова на пошук, прагнення до експериментування, а тому – колосальна здатність до універсальних видозмін і самооновлення. За словами художника Тараса з діалогу «Модерне малярство», таке мистецтво постає неоформленим і постійно мінливим, оскільки «не є ще форма і не хоче виступати як форма» [23, 69].

Здається, що визначальним для письменниці Дарії Віконської виступає здатність модерного мистецтва зачаровувати своєю суперечливістю якомога ширше коло зацікавлених особистостей, щоб поривати їх за собою до нових, ніким не підкорених естетичних висот. У цьому ключі визначальною можна вважати зміну в сприйнятті модерної творчості професійним критиком Юліяном із «Модерного малярства». Так, перші враження, висловлювані Юліяном щодо Тарасових малюнків не просто гнівно звучать, вони мають характер категоричного присуду, оскільки для нього такі «образи – жахливі. Попросту – безглузді. Кожний мазок пензлем – суперечність. Кожна краска – хула» [23, 67]. А проте згодом крізь несприйняття, відкидання й заперечення модерного мистецтва проступають непереборна зацікавленість новою естетичною якістю й щире захоплення незрозумілими, а проте такими чарівними модерними творами. У підсумку діалогу Дарія Віконська вказує, що досвідчений критик спроможний визнати власну гарячковість і вже не заперечує модерне малярство, а ладен шанувати таку творчість й детально її вивчати, розгадуючи приховані чари модерних мистецьких полотен приятеля-художника. Саме тому Юліян оголошує своєму молодшому товаришеві: «Веди мене... Не позбуваючись нічого зі свого призбираного досвіду, я готов признати новий [...]. Веди мене! Я готов іти вперед» [23, 70]. Показовим, як бачимо, виступає прагнення Юліяна інтегративно осмислити старе й нове

мистецтво (старий і новий мистецький досвід), базуючи модерні критичні припущення на ґрунті своїх попередніх мистецьких уявлень і теоретичних знань. Розвій мистецтва письменниця подає як кумулятивне прирощення здобутого досвіду, де кожне нове враження осмислюється не без участі попередньо набутої реципієнтом інформації.

Ретельний аналіз художніх творів Дарії Віконської дозволяє стверджувати, що для малої прози письменниці характерним є авторське замилювання здобутками світової матеріальної культури, зокрема архітектурними шедеврами, опис яких переважає у замальовках зі збірки «Чар природи і Венеції». Однією з таких славетних культурних пам'яток постає химерний венеціанський собор Санті-Джованні е Паоло, «старинна, готицька будова. Тяжка, без вежі, з червоної цегли. Фасада досі невикінчена. Негармонійна, але незмірно цікава – виражає собою шукання за новим стилем» [23, 49]. Нескладно переконатися, що авторці під силу кількома словами передати сконденсовану сутність свого особистого розуміння архітектурного шедевру, помітити його чарівність попри зовнішню непластичність і дисгармонійність, а також полонити своїми естетизованими враженнями навіть невідготовленого реципієнта, спонукаючи його до формування власного бачення чи уявлення про згадану культову споруду.

Якщо ретельно проаналізувати назви картин та імена митців, котрі безпосередньо зустрічаються в малій прозі Дарії Віконської, то виявимо, що авторка досить часто вдається до прийому інтерсеміотичних перекодувань славетних образотворчих шедеврів мовними засобами [189]. Зокрема, художній цикл «Три образи», що складається з трьох літературних замальовок (Mona Lisa, «Візія», «Шал»), не тільки представляє детальне осмислення Дарією Віконською однойменних картин, але й засвідчує водночас ґрунтовну обізнаність і включеність письменниці в контекст світової культури.

Доцільно зосередити увагу на літературній інтерпретації Дарією Віконською полотна «Візія» званого польського художника Яцека Мальчевського, пристрасної й скандальної роботи «Шал» польського

художника-символіста Владислава Подковінського (цікаво, що саме це полотно було власноруч знищене Подковінським напередодні закриття варшавської виставки, де «Шал» експонувався серед інших його робіт), а також загадкової «Мони Лізи» славетного італійського художника Леонардо да Вінчі [23, 62–66]. Усі полотна, дібрані Дарією Віконською для своїх літературних замальовок, об'єднані центральним жіночим образом, що уособлює в собі вираження певного концепту жіночої сутності. Кожна із трьох відомих картин одержує неочікувану інтерпретацію в художніх текстах Дарії Віконської, а зображувана на полотні жінка подається читачеві в цілком оригінальному ракурсі, як образ-символ, що розкриває одну із граней нерозгаданої жіночої сутності. Саме тому варто проаналізувати на рівні філософсько-естетичного концепту запропоновані авторкою інтерпретації відомих жіночих образів, створених і широко відомих у царині образотворчого мистецтва.

Показово, що замальовка *Mona Lisa* не містить жодної вказівки на самого художника, а от у роботах «Візія» і «Шал» Дарія Віконська практично в самих назвах творів зазначає прізвища художників, чії картини інтерпретуються у філософсько-авторських замальовках [23, 62–66]. Найприйнятнішим поясненням цієї особливості може виступати безпосередня прив'язка авторки до часової віддаленості періоду створення згаданих картин, оскільки полотно Леонардо да Вінчі періоду Відродження на початок XX століття вже належало до загальноновизнаних класичних образотворчих шедеврів, у той час як роботи польських митців Я. Мальчевського й В. Подковінського творилися на рубежі XIX-XX століть, а тому могли навіть бути відомими далеко не всім тогочасним освіченим й інтелігентним реципієнтам. Таким чином, зазначаючи авторство полотен, Дарія Віконська прокладала символічні кроскультурні містки поміж різними епохами й видами мистецтв, і в той же час допомагала реципієнтам краще зрозуміти безпосередній контекст своїх художніх творів, а за допомогою цього – ґрунтовніше осмислити мистецькі концепти жіночих образів.

У ключі концептуально-філософського осмислення модерної жіночої сутності зовсім не випадковим видається добір Дарією Віконською

образотворчих полотен для аналізу, оскільки до літературного опрацювання залучаються жіночі образи, створені мистецькою уявою художників-чоловіків, що в подальшому інтерпретуються крізь призму жіночого світогляду й культурного досвіду, подаючи таким чином зразок гармонійного розв'язання в площині мистецтва модерного протистояння між маскулінним і фемінним початками. Окрім того, виведення авторкою на кін своїх художніх нарисів представниць різних культур і, відповідно, різних етнічних ментальностей (оскільки так чи інакше жіночі образи, зображувані художниками на полотнах, до певної міри асоціюються з національністю самих митців) носить символічний характер і дозволяє робити висновки щодо прагнення Дарії Віконської концептуально представити різні окремішні вияви жіночої сутності, на підставі детального літературознавчого аналізу яких і стає можливим формування узагальненого уявлення про універсальну сутність-концепт кожної чарівної жінки.

Перша із замальовок, *Mona Lisa*, присвячена авторкою невідданому часові образу загадкової Джоконди, що виступає привабливим одвічним символом справжньої жіночності. Для вправного мистецького ока Дарії Віконської важливою видається кожна деталь жіночого портрету, кожна рисочка обличчя, кожна найменша складочка, міміка, мимовільний жест чи недбала поза. Не складно пересвідчитися, що навіть загальна атмосфера сприйняття кольорової гамми на полотні «Мона Ліза» відомого італійського художника Леонардо да Вінчі змальовується авторкою в поетичному ключі: «Твої краски – краски пізньої осені: далечінь, скупана в синяві; листя, що вмирає, в сепії, в сіро-брунатному, червонявому...» [23, 63]. Показово, що в цей ліричний опис органічно вплітається образотворча термінологія, зокрема письменниця, що й сама була доволі талановитою художницею, застосовує слово «сепія» на позначення відтінку світло-коричневого кольору, що домінує в зображенні таємничої й одвічно нерозгаданої Джоконди.

Сила чарів жіночої сутності Мони Лізи настільки непереборна, що найвищим щастям для чоловіка видається «те єдине слово, після якого я міг би

спокійно вмерти, коли жити не в силі» [23, 62]. Як бачимо, письменниці Дарії Віконській вдається доволі точно виявити, що чуттєве захоплення, породжене з надміру, має магічний вплив на чоловічу психіку.

Таємничий образ Мони Лізи в інтрепретації авторки поєднує вічний спокій рук, що є «Пречистодівині», і одвічну стривоженість очей, що є «всезнаючі», оскільки «бачили надто багато і лякаються, що з них можна вчитати правду» [23, 62]. Грайлива красуня сповнена жагою непідробних почуттів, але в той же час завбачливо остерігає обранця щодо своєї абсолютної спустошеності: «Моє серце завмерло віддавна, воно вмирало скон за сконом, з нього втікало життя поволі, по шматку, заки не засохло до тла» [23, 62]. Навіть усмішка Джоконди інтерпретується Дарією Віконською амбівалентно, оскільки «вона – добра, бо нічого не обіцяє. Вона зла, бо приваблює, нічого не обіцяючи» [23, 63].

Жіночою сутністю, що дарує митцеві натхнення, виступає чарівна й таємнича візія з однойменної художньої замальовки Дарії Віконської. Образ цієї «з блакитної мряки [...] жінки» сповнений для авторки невимовним болем і незвіданою привабливістю водночас, а її сльози видаються такими цілющими, «наче з джерела невичерпаної любови» [23, 63].

Символом одвічно фатальної жінки-спокусниці, котра свідомо своїх тілесних приваб, знається на всіх таємницях витонченого флірту, уміє майстерно спокушати чоловіків, а проте неспроможна опанувати нестримність власних сексуальних бажань і потягів, постає пристрасний жіночий образ із замальовки «Шал». Суперечливість і складність інтрепретації цього образу, що є «вислів того, чим у полум'янім пориві була візія його творця – гін назустріч Абсолюту, Стихії» [23, 65], постає вже з перших філософських зауважень Дарії Віконської в тексті замальовки.

Жінка, що безвільно чи, можливо, знеможено припала до шиї баского огира, видається письменниці натурою дуалістичною, що поєднує в собі водночас чистоту й гріховність, непорочність і всезнання. Бо ж і дійсно, за словами письменниці, «твоє тіло досвідчене, твої груди перезрілі, майже

брутальні», а проте водночас «твої очі напівприплющені від захоплення, уста напіввідхилені, одні і другі непорочні, недівочі, грішні, а все ж блимає серед них немов відблиск духу» [23, 65].

Показово, що жінка-спокусниця, котра повсякчас зваблює, підкорює чи завойовує представників протилежної статі, одночасно й сама змушена коритися потузі власних сексуальних інстинктів, оскільки, за словами Дарії Віконської, «це твоє віддання, жінко, не є силою. [...] Це твоя неміч несе тебе в цьому божевільному розгоні» [23, 66]. Саме тому й бачиться авторці цей жіночий образ одним зі зневірених «упавших янголів, що хапається вогню в тузі за світлом» [23, 65].

Задекларована роздвоєність жіночої сутності дозволяє письменниці стверджувати, що й жінка-пристрасть спроможна змінюватися в прагненні до вищого ідеалу, спроможна самовдосконалюватися, відшуковуючи потаємні духовні резерви. Саме це дає підстави авторці витворити профетичний концепт, що представляє візію мудрої й врівноваженої жінки-спокусниці, котра «не полум'я серед вогнів, а та, що однаково добре береже вогню і панує над ним. Не по-рабському піддана невільниці своєї розгнужданости, а володарка нестримного пориву» [23, 66].

Як бачимо, майстерні художні замальовки Дарії Віконської, представлені в прижиттєвій збірці малої прози письменниці «Райська яблінка», цілком оригінально подають авторське бачення й філософську інтерпретацію переосмислених концептів на матеріалі жіночих образів, відомих освіченому реципієнтові зі світових надбань образотворчого мистецтва. На цій підставі концепт жіночої сутності уявляється письменниці як одвічно мінлива й нерозгадана таїна, осягнути ввесь безмір якої можливо лишень на перетині кроскультурних світоглядних засад із використанням цілого спектру аналітичних здібностей, що притаманні маскулінному й фемінному початкам й застосовуються виключно в комплексі.

У проаналізованих творах Дарії Віконської жіночі образи постають як символи жіночності, натхнення й спокуси, а проте інтерпретуються авторкою

як нероздільне ціле. Жіноча сутність у кожному своєму окремішньому втіленні постає як амбівалентна субстанція, здатна водночас невідворотно манити й відштовхувати, дарувати насолоду й нести гірке розчарування, поставати сповненою найстрашніших гріхів і виступати водночас дитинно чистою й непорочною.

Цікавою особливістю художньої моделі світу Дарії Віконської є те, що авторка приділяє роботі зі словом у художньому творі надзвичайну увагу. Інколи здається, що письменниця цілком усвідомлено ставить за мету максимально залучити реципієнта до сприйняття тексту через послідовне активацію людських рецепторів зору, слуху, нюху й дотику, подаючи відповідні візуальні, чуттєві й нюхові образи, удаючися до синтезу декількох видів мистецтва й широко вводячи у власні художні твори вже згадувані прийоми інтерсеміотичних перекодувань.

Важливим ключем до розуміння специфіки художньої моделі світу текстів Дарії Віконської виступає певний біографічний матеріал, що виявляє деякі цікаві особливості в царині особистих уподобань письменниці й способі її життя. Зокрема, зі спогадів сучасників і матеріалів, поданих дослідниками біографії письменниці, відомо, що Дарія Віконська любила малювати (подібні відомості подає В. Габор); окрім того, авторка багато подорожувала (варто зауважити, що подорожі Дарії Віконської все ж таки більшою мірою зумовлювалися досить високим матеріальним становищем і любов'ю до європейських країн і міст, що зародилася в неї під час навчання за межами батьківщини); чула до всього прекрасного письменниця захоплювалася природою, передусім красою чарівних квітучих рослин і безпосередньо квітів (відбиття такого захоплення у творчості Дарії Віконської, зокрема мотив замилювання красою квітів, домінує в таких художніх етюдах, як «Білі іриси», «Янгол», поезіях у прозі «В'язні», «Begonia Rex», «Соняшники» та в інших творах). У цьому ж ключі варто розглядати й зацікавленість авторки засобами живопису, що переростає в поглиблену увагу до процесу безпосереднього сприйняття й специфічність передачі кольору в художніх текстах.

Як уже зазначалося, талановита у багатьох сферах Дарія Віконська від народження була наділена майстерним володінням пензлем. Напевне, саме це уможливило авторчине тонке, по-імпресіоністськи надточне сприйняття й відтворення кольорів, а також професійне відчуття не просто різноманітних барв, а навіть їхніх відтінків і найрізноманітніших напівтонів. Не буде перебільшенням стверджувати, що саме це дозволило письменниці поступово інтелектуалізувати й символізувати кольоропис у значній частині її художніх творів, уводячи в тексти професійні позначення зі сфери живопису або специфічні називання відтінків. Зокрема, ґрунтовне ознайомлення Дарії Віконської з шедеврами світового образотворчого мистецтва дозволяє застосовувати їй у замальовках, наприклад, такі алюзійні позначення кольору, як «золотавий півсумерк на полотнах Рембрандта» (назва використовується для словесного змалювання зовнішнього вигляду по-осінньому бронзових конопель у художньому етюдіві «Вчасна осінь» [23, 39]).

Ретельний аналіз художніх творів Дарії Віконської дозволяє стверджувати, що для малої прози письменниці характерним є досить поширене вживання кольоропису із застосуванням традиційної для української культури символіки. Щоправда, якщо у фольклорній традиції в межах одного твору можливим було як використання відтінків на позначення піднесеного емоційного стану, так і барв, що символізують пригнічений емоційний стан людини, то у художніх творах Дарії Віконської найчастіше застосовуються барви й фарби на позначення теплих або пастельних кольорів, що несуть у собі позитивне смислове навантаження, символізуючи вітальний життєвий струмінь.

Яскравим прикладом у цьому сенсі може виступати фрагмент із художньої замальовки «II. Прелюдія фіс-дур, № 2 Василя Барвінського», котрий репрезентує один із звичайних зразків кольоропису, розповсюдженого у художніх творах Дарії Віконської: «про весняні ночі на Україні, коли місячне світло обливає срібно-блакитною повинню дрімучий степ. [...] Про молодих чабанів-гуцулів, що виводять вівці свої крізь зелену смечину на ясні поляни [...]. Про філі Чорного моря, які обмивають жовтий берег [...] і про сніжно-білі

чайки» [23, 24]. Як бачимо, одним із характерних прийомів ідіостиллю письменниці є використання переважно тих кольорів, що несуть у собі життєствердне смислове навантаження, співвідносне із молодістю, красою, силою, зародженням чогось нового і його поступовим розвитком. Із одного боку, така риса творчості авторки засвідчує її приналежність до більш пізньої хвилі українських письменників-модерністів, а з іншого боку, виявляє тяжіння не стільки до психологізації власної творчості, як до послідовної її естетизації, а внаслідок цього – відмови від зображення якихось загострених соціальних сцен і картин із важкого селянського побуту.

Іще одним, запозиченим у живопису прийомом видається домінуючий колір, що застосовується письменницею для суттєвого підсилення зображального ефекту й побудови певної настроєвості того чи іншого твору. Варто зазначити, що загальна тональність використовуваних панівних кольорів перегукується з попередніми висновками щодо символіки кольоропису у творчості Дарії Віконської. Зокрема, переважаючими кольорами, що супроводжують більшість образів і сцен у текстах Дарії Віконської, можуть вважатися біла й червона барви.

Червону домінуючу барву письменниця використовує на позначення пристрасті й експресії, що переважають у замальовці, присвяченій зображенню квітки бегонії: «Пересвітлена сонцем, ти горіла вся червона на тлі ясно-блакитного неба та високих, обсніжених дерев» [23, 30]. Цікавим видається те, що письменниця доволі часто уникає безпосереднього називання червоного кольору, натомість передає уявлення про нього через емоційні образи-символи: «Здавалось, уся кров зосередилась у тих листах, і вони сяяли, немов власним світлом наділені. [...] Часом твої листки подобали на величезні рубіни, то знов на крила велетенського червоного мотиля» [23, 30]. Поступово символіка червоного як кольору пристрасті й емоційності переосмислюється письменницею як символ завзяття, спротиву й відчайдушної боротьби: «Одного разу (надворі морозне повітря іскрилося срібними голками) ти була подібна на танечницю з розпростертими червоними вахлярами. Згодом вахлярі замінилися

у розжарені боротьбою щити, і ти – в амазонку. Ти боронила себе завзято й гордо підносила червону гнівну зброю» [23, 30].

Розширенням актуалізації образотворчої тематики у творчості Дарії Віконської є також і згадуваний уже факт, що певна частина художніх замальовок авторки створена безпосередньо під враженнями від споглядання чи замилювання тим чи іншим мистецьким шедевром. Найчастіше такі художні замальовки виповнені сконденсованим захопленням письменниці якоюсь відомою картиною чи окремим образом.

Окрім цього, досить поширеним прийомом у творчості Дарії Віконської виступає присвята окремої художньої замальовки певному відомому полотну (при цьому найчастіше вже в заголовку авторка подає й назву самої картини, й ім'я її творця, що полегшує реципієнтові шлях із відшукування й розкодування інтерсеміотичного посилання подібного гатунку).

Осмислення малої прози Дарії Віконської на філософсько-концептуальному рівні спонукає також до ретельного аналізу специфіки й особливостей інтертекстуальних посилань у художніх творах авторки. Насамперед, варто виокремити згадувані письменницею художні твори французького письменника Ромена Роллана, поетичні збірки американського поета Волта Вігмена, драматургічні твори української поетеси Лесі Українки, цитування символістських поезій Богдана Лепкого, творів Павла Тичини з його незбагненними музичністю й кларнетизмом, що притаманно раннім збіркам поета, а також досить розповсюджені посилання до текстів і біографічного матеріалу з життя й творчості українського письменника Михайла Коцюбинського. Слід зауважити, що дехто з митців заслуговує не тільки на схвальні відгуки з боку авторки, а й іменується улюбленими письменниками, «яких товариство стало [...] потребою» [23, 21]. На підставі таких висловлювань можливо зробити висновок, що потяг до мистецьких шедеврів притаманний Дарії Віконській не тільки як митцеві, спраглому до нових вражень для написання власних творів, це щось істотно більше, це нагальна

потреба й вимога інтелекту авторки до розширення власних світоглядних і культурних горизонтів.

Обізнаність Дарії Віконської зі сферою музичною, про яку неодноразово згадували сучасники письменниці, виявляється в інтерсеміотичних відсиланнях реципієнтів до видатних музичних творів. Зокрема, у замальовках збірки «Чар природи і Венеції» зустрічаються відомі й популярні музичні композиції польського композитора Ф. Шопена, а також славетного українського композитора й піаніста В. Барвінського. Психологічно тонке відтворення письменницею у слові настрою й ритмічного темпу згадуваних творів призводить навіть до виникнення уявного музичного звучання цих п'єс у свідомості реципієнта (а це вже свідчить про неабияку музикальність і літературну майстерність самої Дарії Віконської). Осмислення довколишнього світу за допомогою всепроникних звуків якнайповніше виявляється в поезії у прозі «І. Музика», що інтерпретує згадану царину мистецтва таким чином: «се Ти і я, і ми усі, бо се наші чуття, наші мрії, наше життя, перетворене у звуки», коли «наче б у містичній чаші розтворилася тайна життя, розливається звуками, говорить до нас...» [23, 23].

Якщо говорити про культурні нашарування, представлені у творчості Дарії Віконської, то в її етюдах, картинах і філософічних діалогах ідеться про безліч іншомовних вкраплень у вигляді назв окремих замальовок, епіграфів до творів, а також окремих слів, реплік і діалогів, відомих латинських чи іншомовних афоризмів. Використання французької мови в назвах до етюдів письменниця застосовує в збірці «Чар природи і Венеції» (зокрема, це «Soirées d'automne», «Étude d'intérieur»), англійською для називання своїх текстів Дарія Віконська користується як у «Чарі природи і Венеції» (тут зустрічається назва венеціанського костелу в замальовці «Спогад. III. S. S. Giovanni i Paolo»), так і в «Райській яблінці» (наприклад, «Три образи. Mona Lisa»). Окрім цього, епіграфами для деяких своїх творів Дарія Віконська добирає довершені поезії Поля Верлена. Слід зауважити, що в художній творчості Дарії Віконської переважає використання французьких найменувань і виразів (а саме французи

на початку ХХ століття перебували в перших рядах талановитих майстрів, які творили модерне мистецтво), значно рідше зустрічаються німецька, італійська, англійська й латинська мови.

Осмилення художньої моделі світу прози Дарії Віконської на концептуальному рівні дозволяє говорити про осмилення письменницею філософських питань вічності, життя й смерті (детальній розробці цих концептів присвячено мистецьку замальовку «Останнє слово»). Нерозривність понять життя й смерті для персонажів Дарії Віконської постає в одвічній круговерті, коли «є всяке життя, – і всяка смерть. Не одне нужденне, недоцільне життя нагадує те, що ми загально називаємо смертю, так само як не одна смерть відчиняє щойно ворота вічного життя. [...] Чи твори великих творців не починають щойно жити завдяки їхній смерті? А чим же є ті твори, як не суттю всього того, що життя дало цим творцям? Навіть коли їхнє тіло розпадається, вони вмирають на те, щоби стати безсмертними» [23, 97]. Як бачимо, дихотомію тілесного/матеріального й духовного/ідеального письменниця подає із беззаперечним превалюванням духу й ідеї, що здатні дарувати своєму носієві безсмертність у площині надбань світової культури. Тільки крізь життя, крізь страждання й муки здатен постати справжній мистецький шедевр, ідея якого неодмінно переживе самого творця й залишиться, щоб надихати на величне й прекрасне не одне з наступних поколінь митців і звичайних смертних.

Безперечно, творчість Дарії Віконської – досконале за формою художнє явище, у якому органічно переплітаються авторські захоплення різноманітними шедеврами, самобутніми національними культурами й окремими видами мистецтв, а враження від визначних мистецьких шедеврів, створених представниками різноманітних націй та етносів, надихають письменницю до написання власних художніх замальовок із глибоким філософським змістом.

Художні твори Дарії Віконської – проза найвищого гатунку, естетичну красу й культурну значущість якої спроможен оцінити тільки ерудований

високоосвічений реципієнт (а саме над появою такого типу українців усе своє життя прагнула працювати письменниця).

Культурний код у художній моделі світу малої прози Дарії Віконської оприявнений рівною мірою матеріальною і духовною культурою, оскільки, окрім згадок і творчих замальовок, присвячених визначним архітектурним спорудам, окремим картинам видатних художників і книгам славетних авторів, письменниця доволі послідовно й ретельно опрацьовує на концептуальному рівні культурну складову.

Варто зауважити, що у творчості Дарії Віконської максимально вичерпно й повно розгортається мистецький дискурс, детальна розробка якого дозволяє письменниці розкрити у власних художньо-філософських етюдах, есе й студіях питання першоджерел творчості, її засад і спонук. Окрім цього, письменниця деталізує співвідношення поміж цариною мистецтва й самим життям, а також аналізує специфічну роль сучасного модерного мистецтва.

Показово, що у творах Дарії Віконської розв'язанням нагальних мистецьких питань займаються переважно самі митці (художники, поети, письменники) і професійні критики, а тому мистецький дискурс, що його подає авторка, виходить на загальнотеоретичний рівень узагальнень, а пропоновані художніми персонажами висновки носять переважно філософський характер.

Не викликає сумнівів той факт, що письменниця-модерністка віддає перевагу естетизованій модерній творчості, оскільки мистецькі пошуки виключно в зазначеному ключі, на думку авторки, здатні творити нову естетичну якість, розвиваючи й духовно удосконалюючи кожную людську особистість.

Матеріальна культура постає в малій прозі Дарії Віконської у формі естетизованих замальовок, що зароджуються в авторській свідомості під час мандрівок і подорожей мальовничими чужоземними країнами, а також упродовж авторського ознайомлення (із цілком зрозумілим захопленням) із певними образотворчими, літературними й архітектурними витворами

мистецтва, що постали силою таланту українських, італійських, французьких та деяких інших зарубіжних митців.

Аналіз художніх текстів Дарії Віконської дозволяє стверджувати, що використання кольоропису є досить поширеним прийомом у прозі письменниці із цікавими експериментами щодо опрацювання вже самої символіки кольорів. Зокрема, для творчості Дарії Віконської показовим є апелювання до оптимістичного, радісного спектру кольорів, що символізують життєствердні настрої людини. Також доволі часто письменниця вдається до застосування певного домінантного кольору, що співвідноситься із символом-сутністю окремого твору, виражає основний настрій художньої замальовки чи головне для автора твору почуття.

Притаманне художникам-імпресіоністам тонке нюансування в самому називанні певних кольорів і відтінків у творчості Дарії Віконської послідовно інтелектуалізується (фарби й кольори у своїх творах авторка досить часто називає співвідносно до відтінків барв на відомих художніх полотнах чи в тісному зв'язку з певною кольоровою гамою, домінантною у творчості окремого художника).

У концептуально-філософській сфері нематеріальної культури особлива увага приділяється письменницею розробці й інтерпретації таких домінантних понять, як любов, мистецтво, вічність, життя й смерть. Окрім цього, мала проза письменниці насичена численними інтертекстуальними й інтерсеміотичними посиланнями й перегуками з відомими мистецькими шедеврами, що займають своє гідне місце у скарбниці світової культури, а на ґрунті українського мистецтва виявляють надзвичайно широкі обрії художнього світогляду письменниці Дарії Віконської.

РОЗДІЛ 4. ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ У ТВОРАХ ОЛЬГИ-ОЛЕКСАНДРИ ДУЧИМІНСЬКОЇ: ВІЗІЯ ОСОБИСТІСНО-ТРАГІЧНА

4.1. *Визначальна роль жінки-матері*

Художня модель світу малої прози Ольги-Олександри Дучимінської доволі своєрідно зображує сімейні стосунки: із одного боку, вони доволі архаїчні, укладені згідно зі споконвічними народними традиціями, а з іншого боку – не позбавлені новочасних сюжетів і колізій (ідеться про свідоме небажання шлюбної жінки вступати у фізіологічні подружні стосунки й народжувати дитину від чоловіка-нелюба, можливість позивати до суду одного з подружжя за невірність чи зраду в шлюбі). Варто одразу ж зауважити, що у творчості Ольги-Олександри Дучимінської ключову роль у забезпеченні родинного життя відіграє особа жіночої статі (тут береться до уваги і жінка, і мати, і навіть неповнолітня дівчина – письменниця не робить між ними жодної різниці в емоційно-чуттєвому плані). Натомість чоловічі персонажі зображені неповно й фрагментарно, найчастіше за допомогою якоїсь промовистої деталі, що визначає їхній зовнішній вигляд або передає певну рису характеру.

Так склалася доля, що вразливій і чуйній Ользі-Олександрі Дучимінській довелося пережити всіх трьох своїх дітей (обидва малолітні синочки загинули майже немовлятами), можливо, саме тому кожен художній образ жінки-матері авторка виписує особливо старанно й натхненно. Науковець В. Пахомов вбачає в цьому ще й феміністичні причини, а тому стверджує, що існувало «особливе почуття Ольги Дучимінської-феміністки до жінки-матері, образ якої займає центральне місце в її творчості» [233, 108].

Можна стверджувати, що першість жінки в родинних справах у художній моделі світу Ольги-Олександри Дучимінської могла бути викликана далеко не одним, а цілою сукупністю чинників: по-перше, ідеться про особистий досвід Ольги-Олександри Дучимінської, котра змушена була доволі рано розлучитися з коханим чоловіком; по-друге, має місце й певне шанування письменницею традиційно-фольклорної моделі родинного життя, згідно з якою саме жінка, а не чоловік, виступала «берегинею родинного вогнища»; по-третє, відіграло свою роль, напевне, й

очевидне захоплення авторки феміністичними ідеями, згідно з якими модерна жінка прагнула відшукати належне для себе місце в родинному укладі (і ширше – у суспільному житті), прагнула реалізувати свій незатребуваний раніше потенціал духу, сил і можливостей.

Найповніше материнські образи письменницею виписані в таких художніх творах, як «Одурена» (написано близько 1929 року), «По ранніх росах» (близько 1935 року), «Мати» (завершено до 1934 року), «Смерть Василька» (робота над оповіданням тривала упродовж 1932–1933 років) і «Зашуміли крила» (перша половина 1930-х років). Саме на їхньому аналізі й буде зосереджено увагу з метою розкриття особливостей родинного життя в інтерпретації Ольги-Олександри Дучимінської.

На матеріалі зазначених творів можливо зауважити, що письменницю Ольгу-Олександру Дучимінську найбільше цікавили складні й суперечливі материнські образи (у більшості зі згаданих оповідань і новел описується життя нужденної стражденної жінки, позбавленої елементарних умов чи засобів до існування). Матері, котрі виступають персонажами новел Ольги-Олександри Дучимінської, як правило, зображуються у переламні чи кризові моменти свого життя (народження байстрюки, смерть коханої чи нелюбої дитини, неможливість народити довгоочікувану дитину), що свідчить про здатність письменниці поглиблювати драматизм і тонкий психологізм своєї оповіді. Варто зазначити, що сюжети до значної частини своїх історій письменниця запозичувала з тогочасного життя, тому більшість її новел (у тому числі й ті, що безпосередньо обрані для аналізу) створювалася на ґрунті суспільну тематику, кожна оповідка була суголосною з реаліями довколишньої дійсності, ставала близькою й зрозумілою реципієнтам.

Замальовки «Одурена» й «По ранніх росах» ставлять риторичне запитання про долю матері-одиначки, безпідставно приреченої на людський глум і посміх. Показово, що в новелі «По ранніх росах» жінка, із якою стрічається авторка-оповідачка, на власну долю практично не нарікає, навпаки, жаліє всю свою родину, згадуючи дорогою до чужого жита, що малесенькій донечці «усього п'єтнайціть неділь», зауважуючи, що її батька, «цего бідного безробітного, що го заєдно шандари беруть» [126, 85–86], не збирається ні скаржити, ані позивати. Виснажена

постійними пошуками хоча би тимчасових заробітків, змушена надовго залишати дитинча-немовлятко в порожній хаті жінка для себе практично нічого не прагне, тішитися тим, що батько дитинки «має добре серце, слово добре для мене, сироти» [126, 86]. Письменниця подає лиш окремі штрихи до психологічного портрету селянки, котра вже від пори свого дівування росла сиротою, змушена була доглядати й годувати чотирьох меншеньких діточок у родині. Щирість і безкорисність зустрічної селянки настільки вражають оповідачку, що її сумління починає роз'ятрювати пекучий сором, аж «почувала себе винною перед он цею матір'ю, що кормить дитину своїми порожніми грудьми, перед матір'ю, яка болячими від роботи руками двигала колиску зі своєю дитиною, матір'ю, яка ще дівочими грудьми мусила вже кормити наймолодше в родині» [126, 85–86].

Новела «Одурена» дещо змінює акценти в традиційному висвітленні долі матері-одиначки: якщо в попередній оповідці жінка виявляє цілковите упокорення жорстокій долі та ще й знаходить у собі сили, щоби розраджувати інших, то героїня з «Одуреної» усвідомлює й напрочуд болісно переживає увесь безмір кривди, заподіяної їй чоловіками. У душі покинутої жінки визріває бунт за своє «молоде, а вже змарноване життя» [126, 57], що змінюється поступово цілковитими байдужістю й апатією.

Письменниці вдається доволі майстерно простежити, як і коли простування Одуреної до такої бажаної дитинки (бо ж «очікувала нетерпеливо, що будуть в неї діти, що стануть їй потіхою, розрадою, забуттям в сумнім житті» [126, 57]) перетворюється на гніпоче усвідомлення, що вигляд новонародженого немовляти не просто гніпить, а буквально розсаджує їй душу. Оповідачка прикро вражена не стільки отупінням і збайдужінням матері-страдниці, скільки болісним усвідомленням її тяжкого стану й співчуттям до усіх її попередніх розчарувань. Постійна фіксація гніпчого стану матері настільки вражає, що письменниця зрештою згорьовано констатує: «Навіть плач немовляти не міг збудити з отупіння страждучої душі жіночої... Душі матері... Який палючий, який гарячий мусив бути цей біль, коли випалив, змінив у попіл чуття, яке вмів виплекати тільки жіноча душа...» [126, 57].

Найніжнішими словами змальовує Ольга-Олександра Дучимінська теплу прив'язаність матері до власного дитяти, напрочуд лірично характеризує саме материнство, тому й кожне немовля її героїнею іменується не інакше, як «благословенство», «мале ангелятко», «цвітка-дитина», «надія своєї будуччини» [126, 58]. Майстерними художніми засобами письменниця відтворює світ інтимних переживань жінки-породіллі, зображує материнське існування, звужене до мікрокосму дитинки, а тому зосереджене виключно на потребах і забаганках маляти.

Симпатії авторки цілком на боці зраженої й покинутої наодинці зі своїм горем страдниці-матері: «О, жінко! Благословенна весталко роду людського, жрекиня негасаючого вогню продовження існування. Благословенна і недоцінена в роді людським» [126, 59]. Як бачимо, замість фольклорного осуду й таврування легковажної жіночої поведінки письменниця абсолютно свідомо декларує особисте несприйняття облудних законів суспільної моралі, під тиском яких «нема де дітися «упавшій» жінці, матері людства» [126, 60]. Доступними їй засобами авторка віддає належну шану тій жінці, котра «упавша – своїм безталанням», жінці, яку за найменшу помилку жорстоко «спихають в доли і кажуть, що ти «упала» [126, 60]. Співчутливе ставлення до однієї з безталанних сільських молодичок дозволяє Ользі-Олександрі Дучимінській влучно узагальнити проблему на чуттєвому рівні, бо ж «стільки болю встигла вродити і вислати до Бога жіноча душа» [126, 61].

Тему смерті, передчасної втрати дитини (тут варто розуміти, що в новелах письменниці ідеться переважно про загибель вже цілком дорослих дітей) Ольга-Олександра Дучимінська окреслює в новелах «Мати» і «Смерть Василька». Переламними точками сюжетної лінії новел слугують дочасні смерті молодих хлопців, у всьому іншому – новели висвітлюють кардинально протилежні материнські (ширше – родинні) почуття. Згорьована матір, скоцюрблена у своєму благенькому лахмітті в куточку найдешевшого вагона, виявляє перед реципієнтами увесь безмір людського розпачу, бо ж у чужій-чужаниці навіки спочив «її легіньчик», котрий «один був, як одне серце у грудях. [...] І тихо перейшов крізь життя... Як нитка» [126, 65–66]. Фольклорні

образи й мотиви (хлопець-легінь; серце-хлопець; пройти життя; нитка, котра асоціюється з традиційним рядом вишивальницької справи), використані письменницею в новелі, поглиблюють щире материнське горе й наближають прозову жіночу оповідь до фольклорних голосінь, покликаних віддати останню шану померлому, виявити й засвідчити всю повагу до нього з боку рідних і близьких йому людей. Нестандартність ситуації в тому, що це «ситуативне голосіння» позірно позбавлене традиційної інтимності вияву, оскільки страдниця-матір звіряється зі своїми болями не рідній людині, не близьким чи далеким родичам, навіть не сусідам чи односельцям, а випадковій попутниці, котра не мала жодного стосунку до життя сільської родини, яка втратила сина-одинака. І саме цей момент видається по-філософськи дуалістичним, оскільки засвідчує, із одного боку, цілком зрозуміле прагнення матері провести сина в останню його путь згідно з традиційним ритуалом, а з іншого боку, засвідчує поступове руйнування усталених традицій внаслідок розриву в успадкуванні нащадками предковічного батьківського місця перебування й роду занять (голосіння відбувається за фізичної відсутності померлого, голосіння як ритуал позбавлений родинної інтимності переживання, оскільки матір звіряється зі своєю бідою зовсім сторонній людині).

Варто зазначити, що безмежне материнське горе в новелі «Мати» стократно підсилюється, оскільки доповнюється ще й батьківським розпачем, якого «ця смерть сина пригнула [...], як майстер ліщину» [126, 65]. Невмолимою долею знищено самі засади гармонійного родинного існування, порушено сімейну ідилію, котра важила для згорьованих селян значно більше за всі скарби й багатства світу.

Слід зауважити, що в новелі «Мати» виявляється антитетичне протиставлення Ольгою-Олександрою Дучимінською образів обох батьків: перехилена з надміру горя й ваги своєї ноші матір, що тягне на собі дерев'яний хрестик на могилу рідної дитини; розбитий і пригнічений розпачем, пригнутий ледве не до землі батько, котрий не має навіть сили вибратися в місто, щоб попрощатися зі своїм єдиним спадкоємцем. Здається, письменниця виявляє

таким чином не тільки материнську здатність до витривалості навіть у хвилини найбільшого розпачу (на противагу до батькової слабкості, вияву фізичного нездужання у найбільш вирішальний момент існування родини), а ще й глибинний зв'язок матері-породіллі зі своєю дитиною, котрий не обривається навіть після смерті сина, тому саме «матірне серце pomoже знайти його», а материнське відчуття кровної спорідненості спроможне вказати жінці шлях до могили коханого одинака [126, 65].

Оповідання Ольги-Олександри Дучимінської «Смерть Василька» подає дещо інакше ставлення сільської родини до смерті одного з дітей: на противагу змалюванню щирого людського розпачу від непоправної втрати реципієнт стикається з байдужістю, скнарістю й прагматичним розрахунком. Василько – не єдина дитина в батьків, проте саме він інтелігентна, «вчена» дитина, котра вмирає не на чужині, а доживає останні дні свого земного існування в рідній хаті. Варто зауважити, що цей факт видається письменниці настільки значущим, аж виноситься на самісінький початок оповідання констатуванням, що «Василь кінчив життя в хаті батьків» [126, 66].

Саме ця життєва колізія (ідеться про смерть людини в рідній хаті) може сприйматися як певний символ, оскільки Василько – єдина дитина в сільській родині, котра здобула освіту (вийшла за межі традиційної ментальності) і на певний час покинула домівку й навіть рідний край (вийшла за межі узвичаєного простору й укладу життя). На чужині, із одного боку, хлопець почувався молодим і дужим, займався улюбленою справою, бачив перед собою значно ширші обрії (у порівнянні з традиційними сільськими перспективами). Натомість із іншого боку, парубка постійно роз'їдала туга за рідною землею, непереборне бажання знову бачити «свій край, свої люди, свої дівчата» [126, 67]. Така художня ситуація може інтерпретуватися доволі промовисто. Зокрема, так: Василько виходить із батьківського дому, щоб набути чогось нового (освіта, знання, досвід, знайомства, враження), відбувається символічне розширення обріїв людських можливостей й розгортання життєвої перспективи для сільського юнака. Натомість хлопець повертається додому, щоб повністю

втратити все набуте (згортання перспективи, замикання життєвого кола, завершення циклічного процесу людського існування). Образ Василька можливо інтерпретувати як образ людини, відірваної від власного кореня (розрив із родиною, народом, землею), котра символічно прирікає себе на самознищення якраз-таки своєю духовно-ментальною закоріненістю в традиційну культуру. Як бачимо, частковість і непослідовність людини у власних бажаннях, прагненнях і вчинках видаються письменниці основною деконструктивною силою людського життя, здатною звести нанівець усі людські поривання.

Варто зауважити, що жаску правду щодо причин появи в юнака смертельної недуги письменниця вводить поволі, скупими штрихами й вельми дозовано: обмовки сусідки Тимчихи й спогади самого Василька відтворюють картину, нищівну у своїй немилосердності. Устами Тимчихи безапеляційно проголошується, що Василька вбиває не виснажлива хвороба, а «самі забили» [126, 77] його найближчі родичі. Письменниця послідовно відтворює перед реципієнтом картину усвідомлення фальшивості й лицемірності материнського відчаю, яка плаче й побивається за сином виключно «про людське око»; деталізує атмосферу нещирості через постать батька, згорьованого не стільки втратою дитини, скільки витратами на поховання сина; остаточно ж довершує загальну облудну картину зображенням сцени пошуку батьком дорогої кримської шапки, котра видається йому ціннішою навіть за спокій останніх хвилин синового страдницького життя.

Показово, що в оповіданні «Смерть Василька» письменниця знову ж таки порушує усталений ритуал: замість останньої волі людини, що відходить із земного життя, ідеться про останню волю батька родини, котрий (за правом сильного й дужого) домагається від сина вволити свою «останню волю» й виказати місцеперебування дорогої кримської шапки. У всьому ж іншому письменниця дотримується традиційного ритуалу розставання з людиною, що вмирає (в оповіданні зображено як сцени прощання й взаємних перепросин із хворим хлопцем, так і сцени голосінь). Промовистою деталлю в цьому сенсі

виступає те, що перед смертю хворий Василько прощається з більшістю знайомих і сусідів (вони епізодично присутні в хаті, оскільки постійно навідуються для виявлення своєї підтримки хлопцеві й родині), а от сцени прощання з найближчими родичами не зображено, чим підсилюється загальне негативне враження від їхньої прагматичності й скнарості.

Як бачимо, Ольга-Олександра Дучимінська кардинально протилежно зображує подібні життєві обставини двох сільських сімей, позбавлених достатків: для першої родини (ідеться про аналізовану новелу «Мати») основними цінностями, безперечно, виступають духовність і людські стосунки, натомість для другої (мається на увазі оповідання «Смерть Василька») основну роль у розбудові родинного співжиття відіграє виключно прагматичний матеріальний інтерес.

Неможливо не помітити, наскільки влучно письменниця зауважує головну ознаку щасливого материнства, коли «втіха красить усміхом лице кожної матері» [126, 60], і наскільки щиро переймається долею тих жінок, котрим подекуди «ціле життя не прийдеться стрінати визираного» або з величезним запізненням, «в осені життя приходиться плекати квіти» [126, 59].

Делікатному питанню моральності процесу народження бажаної дитинки від нелюба присвячено оповідання Ольги-Олександри Дучимінської «Зашуміли крила». Банальну сімейну колізію письменниця вирішує доволі нестандартно: норовиста Катерина, якій страшенно «хотілося мати дитину» [126, 101], категорично відмовляється народжувати її в законному шлюбі з некоханим чоловіком. Авторка з гіркотою й співчуттям описує, як розгортаються над молодницею крила материнства, як «шумлять крила, розбурхують кров і женуть на погибель» [126, 107]. Відкрита кінцівка, як і у випадку з «Одуреною», тільки підсилює напруження й драматичність життєвої ситуації, розв'язання якої лежить поза межами усталених сільських традицій.

Постать жінки-матері займає істотне місце у творчості письменниці Ольги-Олександри Дучимінської, котра вдумливо й тонко переосмислює буденні ситуації з повсякденного сільського життя (порушує усталені суспільні звичаї,

піддає сумніву моральні принципи, ставить болісні риторичні запитання, виступає захисницею жінки-одиначки й жінки-грішниці). У більшості новел і оповідань авторки тема страдницького існування біднячки-матері тісно переплітається з мотивами чоловічої зради, синівської смерті чи усвідомленням жінкою власного бажання не народжувати дітей від нелюба.

У дражливих питаннях із вирішення конфлікту поміж статями Ольга-Олександра Дучимінська завжди залишається на боці зрадженої, покинутої й осміяної матері з добрим серцем і щирою душею (саме таких жінок авторка неодноразово оспівує й возвеличує). Натомість прагматичність і лицемірство в сімейних стосунках не знаходять у авторки жодної підтримки, бо ж виключно людське життя виступає для письменниці найвищою цінністю.

4.2. Християнська символіка як домінанта духовного пошуку персонажів

Як відомо, письменниця Ольга-Олександра Дучимінська походила по лінії бабці з шанованої родини галицьких священників, тому й не дивно, що саме Біблія з її релігійно-філософською проблематикою, християнськими етикою й мораллю справили величезний вплив на творчість письменниці, просякнули її тексти відповідною символікою й переживаннями, визначили основне коло авторських рефлексій.

Звернення до біблійних (переважно канонічних новозавітних) мотивів і сюжетів доволі промовисто засвідчує тяжіння Ольги-Олександри Дучимінської до усталеної української художньої традиції, що підтверджується також і висновками Р. Горака, котрий переконливо доводить: «За своєю творчою манерою Ольга Дучимінська не належала до новаторів. Вона творила в руслі традицій, які радше були притаманні добі Івана Франка, ніж пізнішій – Василя Стефаника» [111, 235].

Аналізуючи притаманні ідіостилові Ольги-Олександри Дучимінської мовні засоби, дослідник Є. Баран обстоює тезу про використання письменницею літературної української мови в дусі Наталії Кобринської, Ольги Кобилянської. Одночасно з тим дослідник зауважує: «Проза письменниці є цікавішою і

оригінальнішою не тільки на рівні форми і змісту, але й на рівні мовного наповнення» [8, 6].

Автобіографічні матеріали, подані Р. Гораком до літературного портрету Ольги-Олександри Дучимінської, розкривають складний і неоднозначний процес формування національної ідентичності письменниці, котра «вийшла з кацапсько-польського дому, від яких тоді роїлося в нас. Польська мова переважала. Та я усе мала сентимент до усього народного, цебто українського» [111, 221].

Цілком можливо, що потреба творчого переосмислення біблійних текстів сформувалася в художній практиці Ольги-Олександри Дучимінської внаслідок складності її життєвого шляху, а відтак – постійної необхідності розв'язувати болючі й неоднозначні питання, поставлені самим процесом людського існування.

Є. Баран висуває доволі обґрунтовану тезу про самотність письменниці, котра «супроводжувала її усе життя, була ціною за її бажання жити вільною» [8, 3]. Окрім цього, дослідник наголошує, що будь-які удари долі (а це й смерть обох малолітніх синів, і вимушене тогочасними історичними реаліями розставання з любим її серцю чоловіком, і єдина розрада – опікування донькою, котра пішла з життя значно раніше самої Ольги-Олександри Дучимінської) письменниця завжди сприймала гідно й мужньо, а відведені на її долю життєві випробування в підсумку «лише увиразнили її екзистенційну самоту» [8, 3].

Детальне ознайомлення з малою прозою Ольги-Олександри Дучимінської також дозволяє помітити певну спорідненість текстів письменниці зі Святим Письмом, зокрема, у частині «ментального вираження змісту способом органічного внесення до словесної тканини філософсько-психологічного ферменту» [197, 458], що на ній наголошує Володимир Качкан.

Визначаючи засади художньої творчості Ольги-Олександри Дучимінської, В. Качкан зауважує вагомість естетичної програми письменниці, оскільки кожним своїм твором авторка прагне «промовити до душі, торкнутися її найглибші і навіть задавлені від непорухів струни, розпалити вогонь думки» [197, 459–460]. Як бачимо, питанням духу й духовності письменниця приділяла

значну увагу не тільки у художній творчості, але й повсякденному житті. Так само й настанова на чуттєвість малої прози авторки цілком закономірно могла виникнути внаслідок непростих обставин особистого життя Ольги-Олександри Дучимінської й туги молодої жінки за прекрасними й щирими почуттями в реальній дійсності.

Художня спадщина Ольги-Олександри Дучимінської збереглася далеко не в повному обсязі, оскільки значна частина творів письменниці була вилучена й знищена під час численних обшуків, пов'язаних із арештом і безпідставним ув'язненням авторки. Максимально насиченими біблійними мотивами й образами видаються три художні замальовки, названі самою авторкою «легендами»: це «Христос і поет» (написана близько 1926 року), «Сумний Христос» (новела створена близько 1927 року) і «Великодня легенда» (датується 1931 роком). Навіть назви новел промовисто засвідчують, що центральним образом цих творів виступає постать Ісуса Христа, а основними сюжетами постануть діяння Христові, його розп'яття й подальше воскресіння.

У легенді «Христос і поет» письменниця творчо переосмислює взаємостосунки митця з Богом, пропонує власний варіант взаємозв'язку поміж людиною-творцем і Божим Сином. У листі до О. Маковея (цитату з нього наводить В. Пахомов) письменниця окреслює сутність і значення цієї легенди таким чином: «Я там по своєму відчуттю і зрозумінню кажу, чому поети сумні і все терплячі» [233, 105].

Події легенди розгортаються безпосередньо довкола воскресіння Христа, яке супроводжується небаченими в природі дивами: квіти розливають свої пахощі, скромні дзвіночки весело видзвонюють, навіть маленькі пташки радісно виспівують. Хвилини найбільшого щастя для вірян неодноразово підкреслюються повторюваним лейтмотивом «Воскрес!» [126, 6–7].

У художньому творі точно визначається хронотоп, оскільки авторка від початку вказує на місце дії (Єрусалим), а також чітко окреслює час подій (неділя, під час воскресіння Христа). Детальної портретної характеристики Ісуса Назарянина письменниця не подає, натомість маємо переказаний

вірянами із уст в уста, неначе мова про справжню легенду, його словесний опис, згідно з яким воскреслий Бог-Син усюди з'являється «в ясності, зі світлим обличчям, з серцем, опроміненим любов'ю» [126, 6].

Уже від початку новели Ісус і самотній поет зображаються осібно від загалу: обидва персонажі протиставляються галасливій юрбі, котра шукає виключно матеріальні «дочасні добра», не усвідомлюючи, що обіцяне Назарянином означає скарби винятково з нематеріальної сфери, або «великі дари духа» [126, 7]. Як бачимо, в інтерпретації Ольги-Олександри Дучимінської співзвучним до краси природи й співмірним духовній величі Христа виявляється лише самотній поет, котрий від самого рання переймається тим, що прагне глибше пізнати довколишній світ, щоби потім його красу повною мірою оспівати й передати звичайним людям.

Поет, зображуваний Ольгою-Олександрою Дучимінською, сприймає Бога-Сина як «нове життя», «потребу очищення й обнови», щось «неосягненне, незнане» [126, 7]. Прагнення побачити Ісуса в поета також викликане цікавістю, але цікавістю дещо іншого порядку, аніж у загалу: не багатства захоплювали самотнього митця, а стійкість Ісусового духу, проповідувана ним любов до ворогів.

У міру того, як відбувається поетове осягнення сутності Ісуса Христа, митець усвідомлює свою спорідненість із ним: «Назареець мусив бути поет! [...] молитися за ворогів, проголошувати любов до всього людства... Це може лиш божевільний поет або поет – Бог! Всі поети криють в собі неперебрані скарби царства – укриті перед очима звичайних смертників» [126, 7–8].

Зустріч поета й Ісуса відбулася, оскільки тільки митець «воістину затужив і шукав» [126, 8] справжнього знайомства з ним. Образ Бога-Сина письменниця доповнює метафоричними характеристиками: «з серця падали промені любові, з п'ятох ран зливалось безмежне щастя» [126, 8]. Нагородою за поетову відданість стає не тільки велика благодать, а й хрест Ісусів, і всі муки його. На довершення такого вмотивованого, згідно з художнім задумом легенди, єднання Бога й людини поет перебирає на себе ще й окремі характерні ознаки

зовнішності Святого, бо вже з поетового «лиця падали ясні промені щастя» [126, 9], а всі нащадки митця визнаються письменницею майбутніми земними заступниками Бога-Сина.

Новела-легенда «Христос і поет» привітнює й навіть ототожнює потенціал творчої людини й здатність до творення самого Бога-Сина. Обидві постаті представлені письменницею не через портретні характеристики, а за посередництвом їхніх роздумів і вчинків. Саме здатність чути скарги на тяжке життя, бачити людську біду, відчувати чуже горе й співчувати йому дозволяють поетові дорівнятися, на думку Ольги-Олександри Дучимінської, до Бога-Сина й навіть перетворитися на його заступника на Землі. Попри насиченість художнього твору філософськими роздумами про людські негаразди й злигодні, у новелі переважає мажорна атмосфера радості й очікування, кожен вірянин сподівається побачити диво Воскресіння на власні очі, прагне особисто зустрітися й поспілкуватися з воскреслим Ісусом Христом.

Легенда «Сумний Христос» у плані хронотопу більш абстрактна, оскільки жодної вказівки на чітко окреслені часові й просторові координати авторкою тут не подається. Місце дії унаочнюється через локус роздоріжжя, «де чотири доріжки простягли рамена в чотири сторони світу» [126, 5], а місцем дії виступає вся земля загалом. Час подій у художньому творі також безпосередньо не вказується, лише метафорично кожен період співвідноситься з часами спокою, часами сум'яття, коли «посіяв чорний бог зілля смутку й зла на землю» [126, 4], часами запеклих воєн, коли «кипіло пекло на святій землі поміж добрі люди» [126, 5].

Назва твору й перше його речення витворюють своєрідне оксиморонне твердження, що стосується сумного, але одночасно й веселого, кам'яного, а проте й воскреслого Христа [126, 3]. Ісус Христос із зазначеної легенди виступає символом духовного орієнтиру й справжнього дороговказу для людських душ. Недаремно ж бо він «одною рукою вказував у простори вічного царства, а другою – на серце у своїх кам'яних грудях. [...] вказував – проповідував: через серце до неба, через любов до вічного щастя в небі,

дочасного добра на землі!» [126, 3]. Мотив істинності божественної проповіді Ольга-Олександра Дучимінська підкреслює доволі оригінально, оскільки її сумний Христос жодного разу не промовляє до людей словами, тільки – жестами, позою, виразом обличчя, тобто спілкування з ним відбувається насамперед на духовному рівні, або на рівні спорідненості душ, здатних зрозуміти його мову-німоту.

Від самого початку оповіді Бог-Син виступає позірно вільним, а проте уярмленим, оскільки за власним бажанням полишити відведене йому роздоріжжя Христос просто неспроможний. Письменниця неодноразово звертає увагу на скам'янілість Святого і на його «дивну міць», котра деталізується розлогим описом: «Проміння довкола його голови розсипало щастя, а усміхнене обличчя розливало довкола супокій – і всі, що переходили роздоріжжям, кланялися Святому з радістю в душі» [126, 3]. Важливою деталлю опису видається також і те, що Христос Ольги-Олександри Дучимінської мав живе щире «серце у своїх кам'яних грудях» [126, 3], завдяки чому міг співчувати й співпереживати, даруючи нужденним «пораду, потіху, бадьорість» [126, 3].

Стосунки поміж кам'яним Христом, громадою людей і самою природою письменниця витворює гармонійними й доволі приязними, бо ж на знак подяки за Ісусову допомогу «в недільні ранки приносили дівчата квіти і, прикрашуючи його, співали «Осанну», а пташки виспівували вічну хвалу Богові, а людям – мир!» [126, 4].

Здається, що така ідилія мусить тривати вічно, а проте після довгих щасливих років настає непевний час сум'яття й цілковитого страху. Із майстерністю «тонкої обсерваторки життя» [197, 459] Ольга-Олександра Дучимінська відтворює, наскільки змінилося в непевні часи ставлення людей до свого духовного поводиря, бо ж відтепер «люди одурманені впали в тривогу, ходили один за одним в безладі й безраді, йдучи перед себе без цілі, застрашені й непевні. [...] Стояв Христос тепер самотній і забутий. [...] стояв, закурений порохами» [126, 4].

Сприймаючи біль людський, як свою власну біду, переживаючи горе людське, як свою особисту трагедію, сумний Христос Ольги-Олександрини Дучимінської так і не зміг відродитися після довгих часів лихоліть. На противагу людям, котрі після значного періоду забуття знову прийшли за розрадою до свого «кам'яного Христа» [126, 5], сам «веселий, воскреслий Христос» [126, 5] уже ніколи не зміг повернутися до свого колишнього вигляду. Виснажений забуттям і одвічною людською байдужістю навпіл із черствістю душі, Христос «похилився. Прикляк на одно коліно, на нього спер руку, а на ній похилив сумну голову, на якій замість ореола воскресіння був терновий вінок. Другою рукою притис серце в кам'яних грудях» [126, 5]. Замість радості спілкування й порозуміння – сум'яття й пекуче страждання, замість гордої постави Бога – упокорена страдницька поза похиленого й втомленого Святого.

Щоб поглибити драматичність моменту, письменниця вдається до промовистої паралелі, у якій порівнюється піднесений стан доколишнього світу й пригнічений стан кам'яного Христа: «пташки знов співають, тільки сумний Христос не підносить своєї голови, не скидає тернової корони зі своїх скроней. Схилив голову й сумує людським горем і людським безсиллям» [126, 5].

Прикінцевий висновок авторки вражає невідворотністю свого мінорного звучання: «похилився кам'яний Христос у великім болю й смутку – навіки похилився – на роздоріжжі, де чотири доріжки простягли рамена в чотири сторони світу» [126, 5]. Здається, що саме цей відступ переконливо свідчить про сприйняття письменницею земного світу й людського існування в ньому як процесу недосконалого й неідеального, такого, що повсякчас прикро вражає й постійно болісно дошкуляє справжньому Святому із щирим серцем у його згорьованих кам'яних грудях.

Варто навести також висновок В. Пахомова, котрий обстоює таке сприйняття й розуміння сутності аналізованої легенди, при якому Ольга-

Олександра Дучимінська «застерігає: хто забув про Божественне, про святині, традиції, може навіки позбутися їх, і втратити себе» [233, 107].

На противагу двом попереднім новелам «Великодня легенда» розпочинається змалюванням картин страждання й розпуки: «На хресті вмирав Христос. Умирав за людей, які розіпняли його... Страждальна Мати дала свого єдиного сина на смерть, за велику визвольну ідею, а сама під хрестом вмирала з болю і розпуки...» [126, 9]. Попередні інтерпретації письменницею постаті Ісуса Христа як заступника усіх поетів (ширше – митців) і розрадника всього людства доповнюються образом Ісуса-визволителя, який у новелі послідовно націоналізується, співвідноситься не стільки з канонічними текстами Біблії, як із трагічними подіями української історії.

«Великодня легенда», котра (як можна було б виснувати з самої назви) могла б описувати світле свято воскресіння Бога-чоловіка, натомість більше змальовує муки Ісуса й Божої Матері. Невеличка за обсягом новела виповнена гіркими докорами людській бездушності й філософськими риторичними запитаннями, адресованими людству в цілому. Почуття пекучого сорому проймає письменницю, як і персонажів її легенди, за людей, «які у своїй злобі не дають себе перевищити», а тому й «прибили його на хрест за науку, повну любові» [126, 10]. Абсолютно доречним у цьому ключі видається й бунтівний вигук буйного орла: «Чом люди вбивають своїх пророків, своїх богів-королів?» [126, 11].

Замість відповіді – поява єдиної людини, котра щиро співчуває мукам Бога-Сина, прагнучи, як і Божя Матір, принести розраду й полегшення. Опис дівчини-жалібниці набуває в письменниці виразних національних рис, цілком перебирає на себе символіку рідної України: «прийшла дівчина у вишиваній сорочці і в намисті. Несла вінок зі золотого колосся і наруч васильку. У стіп Христа зложила вінок і васильком закосичила хрест. Хотіла улегшити біль розп'ятого квітками і щирим серцем...» [126, 11]. Як бачимо, Ользі-Олександрі Дучимінській доволі легко вдається створити упізнаваний національний образ за допомогою фольклорних і ментальних деталей, що є виразниками

загальнозрозумілого коду української нації (ідеться про вишиванку, намисто, колосся, васильки, щире серце).

Відтворення моменту безпосередньої смерті розіп'ятого Ісуса Христа супроводжується в новелі Ольги-Олександри Дучимінської надзвичайними природними катаклізмами, вибудованими в тексті за принципом кумуляції: клубочаться хмари, зникає ясне сонце, дрижить земля, проносяться бурі, громи й блискавиці – метафоричне зображення нагадує Апокаліпсис, котрий завершується так само раптово, як і розпочався.

Письменниця вважає за необхідне декілька разів наголосити, що тільки Україна, уособлена в образі дівчини у вишиванці, «не відступала Христа [...], не лишила Христа, ні його святої Матері» [126, 12]. Дівчина-українка, так само як і відданий поет-вірянин, одержує у винагороду безмежні духовні скарби: «душу її заповнила велика любов до ідеї, за яку вмер Христос, і терпіння, яке мало принести [спасіння] і їй» [126, 12]. Мотив винагороди видається письменниці настільки важливим, що дещо нижче вона знову повторюється, описуючи вже сучасне становище юнки-українки: «в душі в неї великі скарби, витривалість і віра в майбутнє, у воскресіння» [126, 12].

Завершується «Великодня легенда» цілком оптимістично, заключним мажорним акордом, який на всі лади й голоси видзвонює сама природа, летить святочне: «Христос воскрес!» [126, 12]. Саме ця теза й видається основоположною у творчості Ольги-Олександри Дучимінської, зокрема, в її аналізованих новелах на новозавітну тематику: письменниця ніколи не відрікалася віри в краще майбуття для свого народу й своєї землі і, мабуть, щиро прагнула перенести оптимістичну художню дійсність із власних творів у навколишню тогочасну реальність.

Як бачимо, найчастіше у своїх новелах і новелетах Ольга-Олександра Дучимінська розроблює біблійні образи Ісуса Христа (Ісуса Назарянина, Короля Королів, Творця, Бога-чоловіка, царя безмежного царства), Божої матері, Єрусалиму, царства небесного (вічного царства, безмежного царства духа), тернового вінця (тернової корони), значно рідше – корони слави.

На рівні духовних мотивів найбільш уживаними в малій прозі письменниці виступають мотиви Воскресіння Христового, страждання на хресті, розп'яття Христа, а також проповідуваний Ісусом мотив любові до ворогів своїх [126, 3–12].

Найбільш творчо письменниця опрацьовує образ Ісуса Христа, що переосмислюється не тільки як заступник поетів і розрадник усього людства, а й виступає певним прототипом національного героя, визволителя України.

Зіставлення трьох новел-легенд Ольги-Олександри Дучимінської, поєднаних новозавітною постаттю Ісуса Христа, дозволяє стверджувати, що авторка однаково майстерно виписує не тільки канву мажорних художніх текстів («Христос і поет»), але й тих зразків малої прози, у межах яких відбувається динамічне зміщення настроїв від мажорного до мінорного («Сумний Христос») або від мінорного до мажорного звучання («Великодня легенда»).

4.3. Концептуальність художнього мислення

Аналізуючи вцілілі художні твори Ольги-Олександри Дучимінської, можливо помітити, що на рівні концептів художня модель світу письменниці складається з осмислення й опрацювання понять, притаманних культурно-мистецькій царині (творчість, митець, роль і місце митця в кризовій чи межовій ситуації), або ж стосується безпосередньо загальнофілософських категорій і самого людського буття (принука й свідомий вибір, життя й смерть, мир і війна, вірність і зрада).

Окрім цього, можна помітити, що творчість Ольги-Олександри Дучимінської часто зосереджується на повторному опрацюванні окресленого авторкою кола питань, проблем і концептів (принаймні, письменниця неодноразово повертається саме до тих тем, що видаються їй недостатньо висвітленими). Підтвердженням цьому може слугувати й сформульоване В. Пахомовим зауваження щодо творчої манери Ольги-Олександри Дучимінської, котра, «торкнувшись якоїсь проблеми, продовжує її розкриття у цілому ряді творів» [233, 111].

Показово, що в літературознавчому дослідженні Р. Горака доволі аргументовано йдеться про тонке розуміння Ольгою-Олександрою Дучимінською «душі персонажа і співчуття їй» [111, 236], відтак художній світ творів письменниці бачиться вченому таким, що «перетканий болем, розчаруванням, даремними сподіваннями, надією, звичайним людським щастям – усім, що супроводжує людину ціле її життя» [111, 236]. Безперечно, письменниця доволі часто змальовує людський біль і страждання, проте художньому відтворенню картин щасливого й гармонійного життя у малій прозі авторки відводиться першочергове місце й значення.

Цілком очевидно, що доля творчої особистості у воєнний час не могла не хвилювати письменницю, життєвий шлях якої був далеко не безхмарним. Зважаючи на історичну специфіку міжвоєнного періоду й наявний біографічний матеріал, новела «Warum?» бачиться своєрідною квінтесенцією філософських роздумів Ольги-Олександри Дучимінської на антимілітаристську тематику. Одну з основних ідей твору абсолютно точно визначає й лаконічно формулює літературознавець В. Пахомов: «музикант-воїн не хоче вбивати людей-ворогів і гине з цією думкою» [233, 92].

Варто зазначити, що й сама назва новели («Warum?»), і безпосередньо її текст виповнені інтерсеміотичними перекодуваннями й посиланнями на відомі музичні твори: окрім згаданого музичного твору «Warum?», письменниця також доволі часто подає асоціативний ряд, навіяний чутливому персонажеві звучанням «Місячної сонати» Л. ван Бетховена. Зрозуміло, що авторка не обмежується в новелі виключно згадками про видатні музичні шедеври, додатково Ольга-Олександра Дучимінська створює особливий ритм і настрої художнього твору за допомогою відповідних зауважень щодо темпу музичних творів чи їхніх уривків, котрі панують у той чи інший момент існування музиканта-воїна в довоколишньому світі: «Pizzicato ... Furioso ... grave ... con fuoco» [126, 37]. Здається, кожна подібна авторська вказівка-ремарка дозволяє значно глибше розкрити душевні переживання головного персонажа, котрий сприймає абсолютно все, що відбувається довкола, за посередництвом музики

(можливо, саме тому музикант із таким надривом тужить за втраченою красою мирного існування і так натхненно оспівує все живе навколо).

Новела «Warum?» починається з цілком мирної замальовки, у котрій описується «сонне село» із неперевершеною довколишньою гармонією, де сама «природа розстеляє цей срібнотканий завій мистецькою рукою; тче його в різноманітні узорі; прикриває, розвиває, ухилює» [126, 29]. І цілковитою дисгармонією в цю самобутню красу навколишнього нічного світу вривається офіційний наказ, що попереджує всіх без винятку солдатів стосовно необхідності постійно бути напоготові, оскільки десь зовсім поруч «ходять жовніри там і назад – кілометр від них повзає ворог по землі, підкрадаючись» [126, 29].

Головний персонаж новели вводиться Ольгою-Олександрою Дучимінською за допомогою усвідомлення абсурдності будь-яких військових дій і за рахунок декларування воїном-музикантом свого небажання брати участь у тому жахітті, що його оточує: «Йому не хочеться ні вартити, ні ворогів бити, ні війни» [126, 29]. Яким би парадоксальним це не видавалося, але сторожке чатування на позиції для творчої особистості, цього «солдата мимоволі» – це одна із небагатьох можливостей згадати те найдорожче, що було полишено ним безповоротно у такому віддаленому зараз мирному житті: «Мав стареньку матір і був музикантом» [126, 29]. Зрозуміло, що подібним способом письменниця чітко окреслює коло захоплень із особистого простору свого персонажа-воєнки: це рідня, це мати як найближча й найдорожча митцеві-солдатові людина, а також схильність до постійних занять музикою, без якої теперішній воїн просто не уявляє свого гармонічного існування. Щоби реципієнтові вдалося наочно пересвідчитися, наскільки значущими виступають для теперішнього воїна його домінуючі вподобання, Ольга-Олександра Дучимінська зображає в новелі промовистий граничний момент остаточного розриву музиканта з домівкою. Час призову до війська вже визначено, тому творчій особистості під тяжким гнітом обставин доводиться попрощатися з усім, що було для нього таким дорогим (мати, домівка, музика, мирне

існування): «З останнім акордом в душі виїхав на війну, вбивати людей» [126, 30]. Найімовірніше, що саме ця подія стане для музиканта істинною трагедією, котра й надалі невпинно підточуватиме його життєві сили.

Жовнір-музикант раз у раз задається болючим питанням стосовно невідворотності своєї участі в масових убивствах, адже в його системі морально-духовних цінностей не знаходиться місця для подібної жорстокості: «І чим вони вороги собі? [...] Всіх людей на світі кохав, а тепер кажуть йому їх ненавидіти. Чому й за що? Він не знає» [126, 29–30]. Ключовими риторичними запитаннями, котрі щохвилини звучать у зболеній свідомості музиканта, стають виключно «Warum?», «За що?» і «Чому?». Варто зазначити, що практично весь період своєї військової служби (або принаймні більшу її частину) жовнір із чутливою й вразливою душею намагається зрозуміти, у чому ж полягають відмінності пересічних цивільних убивць від солдатів, покликаних служити в рядах регулярної армії. Здається, музикантова свідомість уперто й безперестанку допитується: «Чому ж їх благословлять ще хрестом святим на «святу справу» [126, 32]. Звісно, що в умовах тотального хаосу й невизначеності бодай якихось прийнятних чи зрозумілих відповідей ніхто не може й навіть не збирається солдатів-митцеві надавати, полишаючи в його сприйнятті все так, як воно є, буквально напризволяще.

Музикант видається абсолютно відчуженим від жаху бойових подій, проте він не стільки ризикує власним життям, скільки, нехтуючи своїми безпосередніми обов'язками військового, наражає тим самим на суттєву небезпеку своїх вимушених товаришів по службі. Показово, що буквально кожна нічна варта сприймається солдатом-музикантом за посередництвом чарівних мелодійних звучань: «Ніжно, ніжно пливе акорд, вколисує, пестить душу...», або так: «Акорд, акорд... сильно... й знов пливе тихо й ніжно, як місяць по небу» [126, 30]. Навколишня природа, замість страхітливих шумів-застережень, дарує солдатіві Ольги-Олександри Дучимінської безперервне звучання чарівних мелодій, які він чує буквально в усьому: то його музичне вухо вловлює ледь-ледь помітне, як «дрібонькі мушки взяли віолін і так згідно,

гармонійно грають», то «цвіркуни беруть акорди сміло, ясно», а то й зовсім виключно для нього «невидима оркестра грає» [126, 32]. У такі високі моменти духовного єднання з природою солдат відчуває свою спорідненість із самим Всевишнім, навіть більше – моменти такого вищого прозріння дозволяють воякові-музиці усвідомлювати, як він «розуміє вповні душу автора твору музичного» [126, 33].

Основне почуття, яке так болісно сприймає і яким невпинно мучиться музикант, змушений воювати, – почуття власного безсилля: перед обличчям жорстокої й невблаганної долі, котра змусила його полишити своє мирне існування; перед жахіттями війни, із якими йому рано чи пізно доведеться зіткнутися; перед злодіяннями, що їх, нехай навіть незумисно, йому, абсолютно не привченому до жорстокості й насильства, належить здійснити в цьому жаскому світі бойовищ і боротьби людини з людиною. Воїн раз по раз втрачає витримку й самовладання, його душа і єство змучені, нав'язливі думки ніяк не полишають його в спокої: «Хвора душа молодого музики терпіла любов'ю і безрадістю супроти світу та його дивних, незрозумілих, суперечливих правил» [126, 35].

Така неспокійна й неврівноважена митцева поведінка, котра подекуди межує навіть із божевільям, дозволяє музикантові уповні проникнути в таїнство бентежно-тривожного музичного шедевра: «Днесь зрозумів вповні цей болючий сумнів, який покутою душі товчється у творі музичнім – який ставав питанням без відповіді» [126, 30]. Як бачимо, письменниця у своєму творі схильна стверджувати, що прагнення до творчості ні на хвилину не полишає людей із такою тонкою організацією душі, як у воїна-музиканта, що це прагнення приходить від народження людини й остаточно згасає тільки з моментом її фізичної смерті. Не випадково ж цей жовнір із душею музики повсякчас зайнятий не так військовою службою, як сприйняттям і переживанням чарівних (і зовсім несуттєво, уявних чи фантазійних) мелодій, що зринають для нього із Всесвіту замість жахливих звуків канонад, вибухів, криків, стогонів і зойків поранених.

Показово, що в моменти найвищого емоційного напруження, безнадії й справдешнього відчаю жовнір-музикант шукає розради й порятунку в Божественній сутності, бо ж саме Бога-творця воїн-митець благає про встановлення первозданного миру й порядку на землі: «Боже великий, добрий Боже, де ти дівся? Зішли сонце, розжени пільму ночі, нехай брат брата побачить!» [126, 33]. Отже, усвідомлення злочинності людських діянь у музиканта-воїна настільки велике, що навіть примарна надія на відновлення справедливості силами людського розуму не зароджується в нього бодай на якусь мить.

Фатальною поезією виповнені фінальні хвилини смерті жовніра-творця, зображені письменницею все в тому ж динамічному ключі: «душа його кричить мовчанкою, серце шматує, від вуха відбивається дикий, іронічний сміх» [126, 37]. Такими жахливими й водночас оксюморонними картинами Ольга-Олександра Дучимінська безапеляційно підкреслює, що смерть творчої особистості (як і будь-яка інша людська втрата під час війни!) – непоправна втрата, яку ні забути, ані виправдати нічим неможливо. Кожна людська сутність у художній моделі світу, витвореній уявою письменниці – унікальна й неповторна, у випадку ж загибелі творчої особистості з життя доточно йде не тільки сама людина, але й цілий мікрокосм її культурної спадщини й духовних надбань.

Останні хвилини перебування тлінних солдатських останків на грішній землі в Ольги-Олександри Дучимінської оповиті чарівним музичним супроводом: «В кущах співав соловей, а хвилі ріки грали марш похоронний для приятелів і ворогів. Це була пісня побіди поєднання людських душ і стремлінь, визволених з тісних пут земного життя» [126, 38].

Ольга-Олександра Дучимінська розуміла, наскільки приреченою виявляється творча особистість під час ведення військових дій (і ця приреченість сприймалася нею як фатальна неминучість), адже саме на таку людину найчастіше чигає або фізична смерть від ворожої кулі, або морально-духовна смерть від болісного усвідомлення необхідності власними руками

вбивати інших людей. Безперечно, значно страшнішим результатом в означеній дихотомії і самій письменниці, і її персонажам вбачався саме другий варіант, а фізична смерть розглядалася як довгоочікуване визволення від земних мук і безневинних страждань.

Нерозгаданий світ творчої особистості Ольга-Олександра Дучимінська зобразила в доволі несподіваному ракурсі, розкривши внутрішню сутність такої людини за посередництвом її перебування в невластивому й навіть ворожому до неї середовищі (нічні варти, рутинні військові дії, жорстока муштра чи запеклі бої). Головним, напевно, авторці все ж таки бачиться те, що навіть попри такі страхітливі обставини гуманна людина з тонкою організацією душі здатна слідувати християнським заповідям і зберігати свою людську сутність. Варто зауважити, що військова тематика у творчості Ольги-Олександри Дучимінської жодним чином не домінувала, проте виписані письменницею психологічно-філософські замальовки сповнені глибокого змісту.

Доля Ольги-Олександри Дучимінської була сповнена численними випробуваннями й бідами (ідеться про дві світові війни, тягар міжвоєнного існування, жорстокий арешт, цинічні обвинувачення письменниці в цілком сфабрикованій проти неї справі щодо вбивства, багаторічне відбування покарання в колонії), із подоланням яких впоралася б далеко не кожна пересічна особа. Напевне, тільки самовіддана праця письменниці на дослідницьких етнографічних теренах, а також її непохитна віра в торжество справедливості (нехай навіть у найвіддаленішій перспективі!) дозволили Ользі-Олександрі Дучимінській залишитися цілісною духовно багатою особистістю, знайомством із якою пишалось безліч тогочасних діячів культури.

Варто зазначити, що сучасне українське літературознавство проводить доволі чітку паралель поміж пригнобленням українського народу з боку тоталітарної російської імперії й трагічними катаклізмами й особистими потрясіннями в долі письменниці Ольги-Олександри Дучимінської. Наприклад, академік В. Качкан висловлює слушну думку, що саме ця тендітна письменниця «пронесла своєю долею важкий хрест своєї нації, вкоронувавши

свою голову колючим терновим вінком» [197, 464]. У той же час редактор-упорядник одного з останніх видань вибраних творів Ольги-Олександри Дучимінської, Євген Баран, виділяє першопричини виникнення гонінь на письменницю, особливо підкреслюючи «її бажання жити вільною» [8, 3], а дослідник Р. Горак згадує епізод, як письменниця «своєю кількалітньою рукою [...] підписувала протест проти впровадження фонетики. І була дуже горда, що підписувала проти «нищення» рідної мови» [111, 221].

Як бачимо, ідея національного визволення була настільки органічною для світогляду й художніх пошуків Ольги-Олександри Дучимінської, що навіть переважна більшість художніх творів письменниці відповідними каральними органами вважалася «за своїм змістом антирадянськими» [232, 15].

Цілісний філософсько-концептуальний аналіз уцілілої, збереженої і віднайденної малої прози Ольги-Олександри Дучимінської на предмет національної ідеї в сучасному українському літературознавстві все ще не був представлений, окремої уваги заслуговує й питання позиціонування російського народу як народу-завойовника, ворожого до свідомих і самовідданих представників українського (і ширше – будь-якого іншого, відмінного від російського) етносу. Основою для аналізу виступатиме оповідання «Різдвяна казка» й новела «Великодня легенда», у яких письменниця повною мірою виявила своє розуміння концепту національного визволення рідної України.

Цілком закономірним видається та обставина, що Ольга-Олександра Дучимінська послідовно й неодноразово втілює образ української землі в прекрасній молодій дівчині-українці, котрій доводиться постійно терпіти лихоліття й нестатки в очікуванні свого кращого майбутнього. Якщо у «Великодній легенді» письменниця зображає страждання дівчини символічно, виходячи з традиційної християнської символіки («І сьогодні над нею хрест і криваві сльози» [126, 12]), то вже в «Різдвяній казці» образ дівчини України набуває національно-історичного колориту, асоціюючись у художньому плані з «безталанною багацькою донькою», що має нещасливу долю [126, 24].

Постійними атрибутами рідної землі виступає жовто-синя гамма, яку Ольга-Олександра Дучимінська відтворює за рахунок мальовничих деталей вбрання молодої красуні, яка несе замість оздоби «вінок із золотого колосся і наруч васильку» [126, 11]. Також примітним виступає те, що в питаннях віри Україна зі своїм народом представлені письменницею як послідовні православні, оскільки саме українська дівчина безстрашно «не лишила Христа, ні його святої Матері» [126, 12]. Життєві негаразди, біди й злигодні неспроможні змінити духовні й світоглядні орієнтири українки, для якої захистом, згідно з творчим задумом авторки, виступають «великі скарби витривалості й віра в майбутнє, у воскресіння» [126, 12], що їх дівчина носить у собі.

Письменниця досить точно простежує зародження, поступовий розвиток і завершальний етап формування в молодому поколінні українців патріотичних настроїв і профетичних поривів. Як бачимо, уперше думка про необхідність визволення рідної землі згадується саме в переддень Різдва (це особливе християнське свято приховує в собі унікальну атмосферу, коли «усе зло пропадає» [126, 25]), що спонукає до висновків, наскільки бажаним, значимим, але водночас ризикованим і навіть казковим бачилося подібне звільнення України від гніту загарбників. Ключовими моментами в передачі ідеї про необхідність національного визволення постають такі фактори, як спільність духу, віри й ментальності оповідача і юнака-реципієнта (найвірогідніше, що слова мандрівника-солдата звучать особливо проникливо й сприймаються практично беззастережно переважно тому, що він є своїм, зрозумілим і рідним українцем).

Ольга-Олександра Дучимінська напрочуд вдало зображає значущою й особистістю самого оповідача, котрий генерує таку жадану й довгоочікувану ідею про національне визволення. Справді, уміння українського солдата доволі невимушено й ненав'язливо, нібито мимохіть, вселити віру в здійснення навіть найзаповітнішої мрії (повернення батька й коханого, швидке завершення війни, суцільне й остаточне звільнення рідного краю), його здатність зачарувати слухачів своїм талантом оповідача, підживити своїм оптимізмом, прагнення

переконати в цінності власних поглядів і важливості своїх особистих ідеалів, безперечно, не можуть не вражати вдумливого реципієнта. У своїй апеляції до загальнозрозумілих і загальноприйнятних образів (адже говорить солдат про доволі буденні речі, захоплено оповідає про «Україну, про господарку, урожаї, звичаї, про козаків та багатства України» [126, 24]) юнак настільки переконливий, що «аж у хаті повеселішало» [126, 24], і такий проникливий, «мов у срібний дзвінок дзвонить» [126, 25].

Варто зазначити, що в оповіданні «Різдвяна казка» Ольга-Олександра Дучимінська доволі послідовно окреслює той механізм, який забезпечує поступове сприйняття і вбирання національно-визвольної ідеї стороннім реципієнтом на початковій стадії спілкування, а потім її засвоєння, закріплення у свідомості неофіта аж до повного утвердження. На думку письменниці, на початковому етапі засвоєння ідеї важливим виступає те, наскільки зрозумілою, прийнятною й переконливою буде ідея, яку намагаються втілити й реалізувати (згадаймо: солдат із Великої України говорив так, «як у дзвін дзвонив» [126, 27]). У подальшому свою вагому роль відіграє послідовний процес повторення й закріплення ідеї. Зокрема, старший син Миколихи констатує, що після зустрічі з українським солдатом іще декілька разів бачився з ним, але врешті духовне спілкування увірвалося, оскільки гарнізону солдат довелося виїхати зі звичних уже сільських околиць. Найцікавішим, мабуть, виступає те, що повне утвердження національно-визвольної ідеї у свідомості спраглої до знань людини, на думку Ольги-Олександри Дучимінської, відбувається в результаті читання книг, окремих художніх творів, автор яких, «як жаром сипле» [126, 28], а сам реципієнт перебуває в становищі, коли «читаєш і забуваєш, що жиєш, де ти і що з тобою» [126, 28].

На відміну від антимілітаристської новели «Warum», у котрій Ольгою-Олександрою Дучимінською маніфестується незгода з будь-якою війною в принципі, в оповіданні «Різдвяна казка» образ ворога представлений абсолютно предметно, він цілком реальний і зримий. Персонажі Ольги-Олександри Дучимінської віддають собі цілковитий звіт, що ворогом на українській землі

виступає російський солдат, «москаль». Селяни і вояки-українці усвідомлюють, що існує величезна різниця поміж російським народом як етносом і російським солдатом-найманцем, котрий узяв у руки зброю й постає не фантомним абстрактним ворогом, а виключно безпосереднім убивцею твоїх односельців, родичів, друзів і близьких. Показово, що саме з російським солдатом, як із братом, котрий тужить за рідною домівкою і сім'єю, заходить додому старший син Миколихи, Андрій. Як бачимо, ставлення до потенційного ворога, котрий усвідомлює цінність людського життя й не прагне за будь-яких обставин нещадно вбивати людей із протилежними поглядами, найпривітніше.

Присутність російської армії перетворює Різдво (колись найважливіше й найбільш очікуване українське свято) у подію сумовиту й похмуру: «здавалося, ніби під стелею розіпнув хтось великі чорні крила, які кинули холод до душі» [126, 22]. Загальний пригнічений настрій багаторазово підкреслюється згадками про поведінкові й настроєві зміни, котрі відбулися зі щасливою колись сім'єю, у якій зараз або «сиділи без слова», або «всі сиділи задумані» [126, 23].

Біда, заподіяна російськими солдатами простим українським жителям настільки велика й невідворотна, що її відчують практично всі, оскільки в дитини-підлітка війна забрала вірного товариша-пса, у молодій дівчині – коханого парубка, а у привітної господині – її чоловіка, який пішов на фронт і про існування котрого звідтоді нічого ніколи невідомо. Письменниця детально перераховує ці гіркі й болючі воєнні втрати: «Нема тата – пішов на війну, нема Орішка – впав від московської кулі» [126, 22]. Окрім того, присутність російських військових несе в собі постійні загрози й заборони, адже саме «москалі дали наказ, щоби вечорами не світити й не ходити по селу» [126, 22–23].

Ольга-Олександра Дучимінська промовисто підкреслює руйнівний потенціал будь-якої війни, оскільки замість звичного родинного кола у близьких людей тепер «ні тата, ні його... Ні чутки про них. Наче увесь світ вимер, тільки вони ще оставалися на горе» [126, 23]. Показово, наскільки різкою й контрастною може бути зміна родинних настроїв із усвідомленням

сім'єю (і особливо матір'ю) готовності власних синів піти на війну за національне визволення України. Письменниця майстерно відтворює, як це відчуття виповнює людське єство найвищими прагненнями, тож згорьована матір і виявляє подумки, що «в душі горда була за своїх синів» [126, 26].

Варто зазначити, що оповідання «Різдвяна казка» не тільки відтворює письменницьке бачення доцільності й необхідності національно-визвольного руху, а й визначає основні механізми й принципи передачі такої ідеї серед найкращих представників українського народу. Гуманістичний пафос Ольги-Олександри Дучимінської полягає у виокремленні з-посеред представників народу-завойовника жорстоких карателів, що несуть загрози, обмеження й заборони, а поруч них – звичайних людей, яких без їхніх на те згоди й бажання спіткав молох війни, тому й участь їхня у бойових подіях постає незумисною й навіть ненависною для них самих.

Зрозуміло, що симпатії письменниці залишаються, насамперед, на боці безневинно пригноблених українців із їхніми світлими мріями не тільки про вселенський мир, але й про свободу й визволення своєї рідної країни.

Варто зауважити, що ретельний аналіз опублікованого прозового доробку письменниці дозволяє виявити, наскільки значну увагу в більшості новел і оповідань письменниці приділено загальнофілософським концептам життя і смерті, тому варто зосередитися дещо детальніше й на їхньому розгляді також.

Спогади про Ольгу-Олександрю Дучимінську дають уявлення про співчутливе ставлення авторки до чужого нещастя, що завжди сприймається нею так само болюче, як і власна біда. Окрім того, причетність письменниці до феміністичного руху сприяє тому, що Ольга-Олександра Дучимінська загострює у своїх творах увагу саме на проблемах жіночого існування. Концепт життя письменниця опрацьовує у коротенькій замальовці «Казка гірської річки», у якій скупими, але напрочуд вправними штрихами авторка зображує нещасливе життя молодої дівчини зі старим чоловіком-нелюбом. Молодичка, що прагнула сприймати життя в ліричному ключі (як радість і свято), усвідомлювала, наскільки щасливе «жите стелитси дзиленим барвінком, пахне

васильком» [126, 63]. Присилувана ж ріднею до раннього шлюбу з доволі літнім чоловіком дівчина усвідомлює, що найтрагічніша загадка людського існування полягає в тому, «як жите часом запутаєси, як нитки, а розпутати ни може... І хто його так путає...» [126, 63].

Як бачимо, у «Казці гірської річки» Ольга-Олександра Дучимінська майстерно подає життя як безперервне протистояння людських очікувань від нього і певних зовнішніх обставин, котрі й стають у підсумку визначальними. Молодичка, чиє життя переповідає в новелі авторка, упокорюється народним традиціям і звичаям (пошана до старших, здійснення волі батьків), хоча дівчина й мала волю до спротиву, а все ж «сповняла спокійно свій обов'язок, який на неї поклали обставини життя» [126, 64]. Феміністка Ольга-Олександра Дучимінська, що вболівала за долю кожної несправедливо покривдженої жінки, у фіналі новели виражено констатує: «а життя попливе своїм руслом, яке кожному проклала Доля» [126, 64].

У таких новелах із мистецького доробку Ольги-Олександри Дучимінської, як «Бідна Таня» і «По ранніх росах», своєрідно опрацьовується концепт смерті, що постає як звичне повсякденне явище в побуті знедолених селян. Життя сирітки Тані змальовується як суцільна шереха безрадісних завдань і доручень, із особистого в дівчинки «тільки й споминів, що бачить, як хтось лежить на лаві. Такий жовтий... Очі затулені» [126, 44]. Концепт смерті в новелі «Бідна Таня» – це не тільки усвідомлення фіналу земного життя як причини сирітства й тяжкого життя малолітньої дівчинки; як не дивно, саме в смерті криється прихована родинна спорідненість. Крізь усвідомлення смерті батька, що закорінена в минулому, малесенька Тетянка осмислює свою причетність до селянського роду. Як бачимо, концепти життя й смерті в новелі «Бідна Таня» взаємопереплітаються, смерть виступає як формотворчий чинник самого життя (бодай злиденного й безрадісного), а Танине уявлення про життя підживлюється спогадами про смерть: «була певна, що колись був в неї тато, але вмер, колись давно-давно... І в душі родилось прив'язання до мертвого, незнаного тата, і щось гріло душу» [126, 47]. Ольга-Олександра Дучимінська

напрочуд тонко в психологічному плані відтворює, що дівчинка осмислює смерть батька саме як завершальний етап життя, як цінний і водночас дорогий її серцю сполин.

У новелі «По ранніх росах» письменниця знову подає концепт смерті крізь призму сприйняття сільської молодички, що від малку зазнала гіркої сирітської долі. Ольга-Олександра Дучимінська змальовує смерть батьків як безпосередню причину раннього сирітства й поневірянь дівчини із селянської родини, яка довірливо звіряється авторці: «Від малого бідую» [126, 86]. У той самий час дитяча смерть описана героїнею в повсякденному вимірі невідворотних сільських нещасть: «як мало три роки, вмерло. Гадала-м, що сі мину з жалю» [126, 86]. Нужденна, передчасно постаріла молодиця переосмислює смерть малолітньої сестри (особливо після безлічі докладених для порятунку немовляти зусиль) як жорстоку іронію долі, котра викликає в її згорьованому серці тільки гіркий докір, бо ж скільки було затрачено сил і часу для збереження й порятунку дитячого життя: «Знало, коли вмирати. А мої ночі недоспані?! [...] Всьо пішло в пуге!» [126, 86].

Життя і смерть як звичайний циклічний процес осмислюються письменницею в оповіданні «Трембітали трембіти». Обидва концепти виступають в авторській інтерпретації нерозривно пов'язаними й невіддільними одне від одного, думку щодо існування вищого причинно-наслідкового зв'язку поміж ними висловлює головний персонаж твору: «Хто вродивсі, вмирати мусит! Божий параграф!» [126, 120]. Життя простого сільського трударя постає безперервною низкою господарських робіт, клопотів і завдань, котрі потрібно виповнювати щоденно: «пішли роки. Простяглися селянкою, подібні до себе, як намисто на шнурочку. Роки, повні турбот і праці» [126, 118]. Варто зауважити, що постійні життєві клопоти сприймаються господарем як данність, а саме життя часто співвідноситься з реаліями сільськогосподарського побуту й змінами пір року, зокрема, Юра неодноразово усвідомлює, що «перевертав покоси свого життя... [...] Минали дні. Опадали з життя, наче осінній лист з деревини» [126, 119]. Окрім згаданих, існують

також деякі інші тлумачення концепту життя в оповіданні «Трембітали трембіти»: на переконання В. Пахомова, авторка послідовно осмислює концепт життя Юри Ілаквіва в сенсі того, що «це робота, відповідальність перед всіма» [233, 125]. Варто зазначити ще й те, що досить часто життя головного персонажа оповідання ототожнюється з довгою дорогою, котра от-от добіжить свого логічного завершення: «Що ж, треба і тамтуди... Значить, свою дорогу перейшовис-ми...» [126, 119].

Усвідомлення Юрою процесу наближення старості й невідворотності самої смерті не видається в оповіданні чимось страшним і трагічним (принаймні, саме до такого висновку спонукають роздуми головного персонажа), натомість авторка майстерно констатує легке, без душевного надриву сумування доброго господаря щодо швидкоплинності життя: «Тільки – чому це воно так скоро промчало? Наче гірський орел махнув крилом. Здається, тільки що весна була в житті... [...] Життя стало розсипатися» [126, 119]. Концепт смерті в осмисленні Ольги-Олександрри Дучимінської постає як закономірна зміна поколінь, певне оновлення господарів, що працюють на родючій українській землі, саме тому Юра неодноразово повторює: «набувс-ми си... Тра' другому вступатиси» [126, 120]. Як бачимо, письменниця пропонує таке тлумачення концепту смерті, коли саме це невідворотне явище започатковує певні зміни, що можуть стосуватися поглядів, звичок і традицій нових поколінь на споконвічній українській землі.

Новела «Одурена» послідовно подає концепт життя крізь призму жіночого світогляду. Напевне, саме тому життя бачиться авторці невіддільним від прагнення до щастя, що й констатує головна героїня новели, якій «бажалося життя і щастя» [126, 59]. Натомість молода дівчина постійно зазнає жорстоких ударів долі й починає усвідомлювати, що її життя «молоде, а вже змарноване» [126, 57], що в цім «сумнім житті» для неї відведені лишень «довгі, сірі дні і безсонні ночі, в які жура підступала під серце і в'ялила» [126, 58].

Концепт смерті, з одного боку (у випадку з очікуваною й законною з точки зору людської моралі дитиною), виступає невідворотним явищем, бо ж саме «невмолима смерть скосила цвітку-дитину» [126, 58], а з іншого – у роздумах

породіллі зринає гіпотетичне прагнення смерті, що виступає бажаним і довгоочікуваним порятунком від ганьби, глузу й злигоднів. Довірлива ошукана жінка і власну смерть, і загибель малолітнього синочка осмислює виключно як переривання несправедливого земного життя й визволення від жорстоких і гнітючих обставин людського існування, у яких «для її незаконного сина всі двері замкнені, для неї, «такої жінки», грішниці, упавшої, немає між чесними людьми місця» [126, 60].

Слід зазначити, що Ольга-Олександра Дучимінська пропонує в новелі «Одурена» дуалістичне осмислення концепту життя й смерті: бажаним для молодої одруженої жінки виступає виключно щасливе подружнє життя, коли ж навіть примарні сподівання на можливість такого розвитку подій вичерпуються, прагнення до життя замінюється у свідомості головного персонажа новели прагненням дочасної смерті. Відкритий фінал новели виразно підкреслює не тільки взаємозалежність концептів життя й смерті, а й унаочнює швидкоплинність людського існування.

Завершуючи аналіз обраних художніх текстів Ольги-Олександри Дучимінської, варто підсумувати, що мала проза письменниці представляє реципієнтам мистецьку картину різноманітних авторських інтерпретацій осмислення загальнофілософських концептів життя і смерті. Найчастіше письменниця висвітлює ці важливі поняття крізь призму жіночого світогляду (ідеться про новели «Казка гірської річки», «Бідна Таня», «По ранніх росах», «Одурена»), проте існують у її творчості художні тексти, що висвітлюють згадані концепти з погляду чоловічого досвіду (наприклад, в оповіданні «Трембітали трембіти», «Смерть Василька»).

Проаналізований матеріал дозволяє дійти висновків, що в більшості новел письменниці («Казка гірської річки», «Бідна Таня», «По ранніх росах», «Одурена») концепт життя висвітлюється як нескінченний ланцюжок митарств і злигоднів, що виповнений людського терпіння й постійних поневірянь. Натомість оповідання «Трембітали трембіти» подає концепт життя крізь усвідомлення персонажем-чоловіком своєї ролі й місця на землі, крізь постійне осмислення

власних трудових обов'язків і усвідомлення особистого почуття відповідальності доброго господаря перед своєю родиною. Життя подається письменницею бажаним виключно у випадку, якщо воно щасливе, інакше – персонажі Ольги-Олександри Дучимінської осмислюють своє прагнення дочасно обірвати осоружне земне існування. Концепт смерті авторка найчастіше подає як закономірне природне явище, відтінок трагічності привноситься в поняття смерті самою людиною, котра прагне її дочасно.

Літературна спадщина Ольги-Олександри Дучимінської виявляє тяжіння авторки до традиційної манери письма, із домінуванням сільської тематики, переважанням сентиментальності, меланхолійності й ліричності як характерних рис оповідної манери письменниці. Та все ж зазначені аспекти не перешкоджають авторці переосмислювати узвичаєну проблематику на модерних засадах, зокрема, інтерпретувати жінку як горду й непокорену героїню, здатну крізь болючі сумніви приймати доволі непрості рішення й нести персональну відповідальність за власну долю, спроможну дорівнятися у своїх базових правах і домаганнях до представників чоловічої статі, що від народження претендують на владу й домінування у суспільному житті. Нова героїня Ольги-Олександри Дучимінської демонструє витримку й достатній запас духовних сил, що робить можливим усвідомлений спротив узвичаєним у патріархальному суспільстві правилам поведінки. «Нова жінка», часто жінка-матір шукає шлях до особистого щастя, ключем до якого є почуття взаємного кохання.

Твори історичної та антивоєнної тематики у прозовій спадщині письменниці за часів міжвоєнного двадцятиліття представлені спорадично, зокрема, потужний вітально-патріотичний струмінь домінує в оповіданні «Різдвяна казка», антимілітаристські настрої характеризують новелу «Warum?», проте переважає в згаданих художніх творах мистецьке замилювання красою довколишнього світу, гарячкове переосмислення навіть найбільшої трагедії під кутом зору досконалості, гармонії й креативного потенціалу.

Завершуючи розгляд малої прози Ольги-Олександри Дучимінської на концептуально-філософському рівні, варто підсумувати, що в художній спадщині письменниці доволі виразно окреслюється коло філософських, морально-етичних і культурно-мистецьких питань: безкорисна жертва й співчуття, добро й зло, життя й смерть, плинність і обмеженість існування, вільний вибір і жорстокий примус, покликання й мрія, туга за рідним краєм і сама доля людська. Усі зазначені концепти вдумливо й виважено інтерпретуються письменницею й подаються як повноцінні складові художньої моделі світу в її творах.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє сформуванати уявлення про ідіографічне висвітлення моделей неповторного художнього світу, експліцитно й імпліцитно репрезентованих західноукраїнськими письменницями міжвоєнного двадцятиліття в прозових творах.

Залучення до розгляду біографічних відомостей і мемуарних джерел допомагає сформуванати уявлення про контекст доби, особливості життєвого й творчого шляху авторок із огляду на тогочасні суспільно-історичні явища й процеси. Аналіз доступних матеріалів дозволяє **стверджувати, що:**

- ідіографічна художня модель світу, відображена у творах літератури, є унікальним авторським баченням уявної чи конструюванням бажаної дійсності, що дозволяє не тільки самому письменникові, а й реципієнтам за допомогою літературних персонажів емоційно прожити й засвоїти той чи інший досвід, який був би неможливим у реальному існуванні;

- художні моделі світу у творчості західноукраїнських письменниць міжвоєнного двадцятиліття представляють переважно гармонійний світ, не позбавлений негараздів і людських страждань, а домінантою такої мистецької дійсності виступає постійний пошук краси довколишнього й прагнення до щастя;

- у сфері чуттєвій найбільша увага авторок прикута до концепту любові й усього розмаїття виявів цього почуття;

- письменниці-жінки приділяють значну увагу культурно-мистецьким концептам, віддаючи перевагу мистецтву модерному.

Особливістю публікаційної активності авторок є те, що Ірина Вільде, Дарія Віконська й Ольга-Олександра Дучимінська свої публіцистичні, критичні й дидактичні розвідки найчастіше оприлюднювали під справжніми іменами або використовували криптоніми на основі родових прізвища й імені. Зокрема, Ірина Вільде підписує подібні тексти як Дара Полотнюк, Д. Полотнюк, Д. П., Д. Макогон або Дара Макогон; Дарія Віконська мистецтвознавчі статті

публікує як І. Федорович–Малицька або Л. Федорович-Малицька; Ольга-Олександра Дучимінська спорадично використовує криптонім О. Д-ка або О. Д.

Така авторська практика забезпечувала «Жіночій долі», створюваній силами ентузіасток-інтелігенток, ілюзію множинності й усеприсутності авторок. Варіативність підписів широко застосовувалася й іншими редакторками чи дописувачками видання, насправді ж роль «певної групи» виконувала якась одна особа. Ця обставина дозволяє обґрунтувати й протилежні висновки: ідеться про прагнення авторок розмежовувати свої художні твори й публіцистику або бажання творчої особистості сховатися за певний образ Іншого, щоб дистанціюватися від власного ж тексту. Остання теза знаходить підтвердження у автобіографічних матеріалах, оскільки Ірина Вільде підрадянського періоду ховалася за маскою покірності й певного пристосуванства, а Дарія Віконська прийняла рішення уникнути жорстоких соціалістичних реалій, свідомо обравши небуття. Наявність у популярному часописі певної кількості можливих варіантів підписів західноукраїнських письменниць додатково свідчить про фемінність їхнього мислення, оскільки допускає множинність інтерпретацій як особистості митця, так і змістового потенціалу його художніх творів.

Доцільно відмітити й певну символічність контексту, оскільки життя й особистий досвід західноукраїнських авторок переосмислювалися автобіографічними текстами, а художні твори, у підсумку, програмували життєві долі письменниць. Саме це дозволяє співвідносити постать Ірини Вільде з художнім образом «жінки-господині», яка за будь-яких обставин має силу й терпіння перетривати всі життєві негаразди; Дарію Віконську прирівнювати до «жінки-музи», що має загострене відчуття краси й справедливості, а тому не спроможна миритися з жорстокими реаліями дійсності без сторонньої підтримки (ідеться про автобіографічні факти, зокрема, загибель коханого чоловіка й самогубство письменниці); натомість Ольгу-Олександру Дучимінську зіставляти з «жінкою-воїном», яка здатна пережити найтяжчі втрати (смерть немовлят-первістків, відбування каторги,

численні обшуки з нищенням найціннішого, що мала письменниця, – честі й художньої спадщини).

Здійснене на матеріалі творчості західноукраїнських авторок осмислення інтерпретаційного потенціалу ідіографічних художніх моделей світу, репрезентованих у прозових текстах, дозволяє обґрунтувати їхнє функціонування на таких рівнях, як:

– родинно-побутовий, духовно-чуттєвий і філософсько-концептуальний – у творчості Ірини Вільде;

– духовно-чуттєвий і філософсько-концептуальний, зі свідомим униканням родинно-побутового пласту, – у Дарії Віконської;

– родинно-побутовий і духовно-чуттєвий, із емоційно осмисленим філософсько-концептуальним, – у прозі Ольги-Олександри Дучимінської.

Показовим є тяжіння західноукраїнських письменниць періоду міжвоєнного двадцятиліття до впорядкування й систематизації своїх художніх творів. Ця особливість виявилася в прагненні авторок укладати художні цикли з подальшим розподілом творів згідно з досліджуваною естетичною проблематикою або окремими аспектами зображуваного. Зокрема, Ірина Вільде створює цикл «Метелики на шпильках», роботу над яким планувала продовжувати й надалі. Ольга-Олександра Дучимінська занотовує назви своїх текстів і позначає їхню приналежність до певної групи творів (наприклад, «Жіноче царство», «Книга життя»). Дарія Віконська впорядковує збірку «Райська яблінка», а з її публікацій у періодиці логічно сформовано цикл «Чар природи і Венеції», що характеризується наявністю мікрогруп (ідеться про «Імпресіоністичне», «Три студії», «Музику» і «Спогад»), а також потенціалу для подальшої систематизації художніх творів письменниці (зокрема, у рослинний цикл можна об'єднати етюди «Білі іриси», «Янгол», «Соняшники» та поезії в прозі «В'язні», «Реальне», «Begonia Rex»; циклом «Листування» можна вважати етюди «Уривок листа» і «До...»; циклом «Портрети» можна назвати етюди «Дівчинка» і «Портрет»). Подібна тенденція виникає на противагу до кризових явищ, у відповідь на загрозливе усвідомлення

довколишнього хаосу й відчуття приреченості людського існування, що було притаманним періодові міжвоєнного двадцятиліття.

Контекст доби відображається в художніх моделях світу західноукраїнської жіночої прози міжвоєнного двадцятиліття тією мірою, наскільки письменниці переосмислюють історичні реалії свого повсякденного буття. Зокрема, у трилогії Ірини Вільде знаходять відображення такі суспільні процеси, як зростання ролі жіночої освіти й самоосвіти (Дарка Попович, Зоя Тимішева, Ляля Данилюкова та й інші персонажі жіночої статі прагнуть здобувати саме вищу освіту, натомість практичні або прикладні знання цінуються не настільки високо, хоча й гарантують певне фінансове благополуччя); посилення ролі наддніпрянських емігрантів у культурно-громадському житті представників західноукраїнського регіону (образ Іншого, емігрантки Зої Тимішевої, виписано авторкою з особливою делікатністю й симпатією); активізація громадсько-політичної ролі духовенства всіх конфесій і віросповідань (культ церкви й священнослужителів, що виступають моральними поводириями бездержавної української нації); підсилення міжетнічної напруги, що переростає у відверте протистояння поміж панівним режимом і пригнобленим етносом, спроможним і готовим нарешті артикулювати перед владою певні вимоги щодо культурних і політичних поступок (боротьба тата Поповича разом із учителями-однодумцями за право відродження рідної мови на етнічно українських територіях; стихійні або погано організовані виступи учнів гімназії); висунення жінки на чільне місце в суспільному житті громади, її прагнення перебрати на себе хоча би частково провідну роль у національно-визвольних змаганнях (Дарка Попович, яка прагне жити, щоб дати нову генерацію «вільних особистостей»; Наталка Оріховська, яка здатна пожертвувати власним життям задля реалізації патріотичної ідеї, виконання свого громадянського обов'язку).

Мала проза Дарії Віконської виявляє тяжіння авторки до модерного мистецького дискурсу, що дозволяє перекодувати усталені поняття крізь призму різноманітних творів мистецтва, самого процесу народження мистецьких шедеврів у тій чи іншій царині. Замість популярної революційної, стрілецької, антимілітаристської чи, принаймні, історичної тематики письменниця витворює

ідіографічну художню модель світу, яка функціонує виключно за законами краси й гармонії, а оновлення інтерпретаційного потенціалу малої прози відбувається шляхом введення інтернаціонального культурно-мистецького контексту.

Літературна спадщина Ольги-Олександри Дучимінської моделює дійсність в аспекті подальшого переосмислення персонажа жіночої статі як діяльного повноправного героя, здатного долати життєві перешкоди й негаразди (бажання народжувати або не народжувати нащадків – у молодиці Катерини з оповідання «Зашуміли крила»; право позивати до суду за зраду й подружню невірність – у персонажів новели «В суді»). Окрім цього, модерна дійсність моделюється в художній творчості письменниці за допомогою посиленої уваги до мистецького дискурсу в усіх формах його прояву (новела «Warum?») зображає світ тонких душевних переживань музики; «Маляр» символічно відтворює особливості образотворчого мистецтва; філософський діалог «Поет» вражає влучністю інтерпретації постаті митця як Іншого, якнайбільше подібного й близького до Божої сутності). Не оминає авторка увагою й модерних культурно-освітніх процесів, що проявляються в зростанні ролі навчання, виховання й здобуття повноцінної освіти (оповідання «Смерть Василька»).

Проведене дослідження дозволяє дійти висновків, що основними складовими художньої моделі універсуму в трилогії Ірини Вільде постають компоненти, що оприявнюють фемінні ознаки її творчої манери, зокрема:

– кожен персонаж зображений письменницею багатогранно, у всій сукупності своїх позитивних і негативних рис, що забезпечує множинність змістів та інтерпретацій [262, 3–4];

– простір, де відбуваються сюжетні колізії трилогії, локалізовано, а це виявляє етнічну маркованість текстів авторки [262, 152];

– час подій, що розгортається в циклі повістей за принципом спіралі, одночасно забезпечує сюжетно-композиційну єдність творів трилогії і внутрішню суперечливість подій, що волею випадку дублюються; у процесі рецепції це дозволяє виявляти «множинність смислів» [262, 151].

Характерною проблематикою ранньої творчості Ірини Вільде є питання збереження представниками українського етносу власної національної ідентичності, що в трилогії «Метелики на шпильках» представлено як доволі неорганізована й хаотична, проте безкомпромісна боротьба з офіційною адміністрацією й представниками панівного етносу. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що повноцінного діалогу культур, вивченням якого активно займається сучасне літературознавство, між провладним румунським і пригнобленим українським етносом у циклі ранніх повістей Ірини Вільде не відбувається, а про можливе взаємозбагачення обох культур у трилогії письменниці принципово не йдеться. Зазначена ситуація відображає культурно-історичний контекст співіснування етносів західноукраїнського регіону на початку ХХ століття.

Що стосується сфери чуттєвої, то тут одним зі складних, але цілком необхідних етапів дорослішання молодої людини виступає (особливо в ранній творчості Ірини Вільде) переживання страждання. Крізь біль, на думку письменниці, відбувається формування сильної особистості, яка здатна до рішучих дій і блискавичного реагування на актуальні виклики часу й нагальні потреби суспільства. Страждання покликане створити достатні передумови для самопізнання й самозаглиблення, що інколи призводить до істотної переоцінки персонажами художніх творів авторки власної життєвої програми чи навіть світоглядних орієнтирів. У художній інтерпретації письменниці страждання є однією з характеристик, що притаманна тільки сформованій особистості, а здатність до страждання – риса, якою письменниця доволі чітко позначає помежів'я дорослого й дитячого життєвих вимірів.

Акцентування авторкою, цілком у дусі концептуально-філософської парадигми періоду модернізму, на активній ролі представниць жіночої статі у визначенні власної долі, що поступово переростає у віднаходження власної ролі й місця в суспільній боротьбі за визволення пригнобленого народу, свідчить про модерну сутність і проблематику художніх повістей трилогії. Від зображення інтимного любовного страждання, притаманного жіночій натурі,

Ірина Вільде плавно переходить до розкриття усієї трагічності особистісного страждання людини, позбавленої права на національне самовизначення, примусово відірваної від ментальних коренів власного народу, неспроможної самотійно відвоювати право власного етносу на історичну правду й відновлення генетичної пам'яті.

Детальний аналіз малої прози Дарії Віконської дозволяє стверджувати, що найвищий щабель в ієрархії справжньої любові письменниця відводить Великій любові, пов'язаній із Божою сутністю. Певну частину свого творчого доробку авторка приділяє зображенню романтично-еротичної і братньої любові, окрім цього, звертає увагу на такі види любові-прив'язаності, як любов до Природи (як живої, так і неживої) і любов до об'єктів матеріальної культури (визначні архітектурні пам'ятки, мистецькі картини, видатні художні твори та інше).

На думку письменниці, людям із тонкою душевною організацією (письменникам, художникам, поетам, тобто загалом митцям і творчим особистостям, а також представницям жіночої статі) притаманний особливий різновид любові, заснований на замилюванні красою природніх об'єктів і явищ. Така любов ґрунтується більшою мірою на спогляданні, живиться власними візіями й фантазіями, а проте досить потужно стимулює творчі процеси. Романтично-сексуальне почуття є незмінним атрибутом вчинків більшості представників маскуліної статі, а от жінка в художніх творах Дарії Віконської за сутністю своєю схильна радше до любові жертвної й усепрощаючої. Слід зауважити, що водночас дружня любов-прив'язаність однаковою мірою властива і жіночим, і чоловічим образам, виведеним авторкою в ранній прозі міжвоєнного двадцятиліття.

У прижиттєвій збірці Дарії Віконської «Райська яблінка» представлено майстерні художні замальовки, котрі подають цілком оригінальне авторське бачення й інтерпретацію жіночих образів, відомих освіченому реципієнтові зі сфери образотворчого мистецтва. Жіноча сутність уявляється письменниці як одвічно мінлива й нерозгадана таїна, осягнути весь безмір якої можливо лишень на перетині кроскультурних світоглядних засад із використанням

цілого спектру аналітичних здібностей, що притаманні маскулінному й фемінному началам і застосовуються виключно в комплексі.

Жіночі образи в інтрепретації Дарії Віконської постають як символи жіночності, натхнення й спокуси, а проте усвідомлюються авторкою як нероздільне ціле. Жіноча сутність у кожному своєму втіленні постає як амбівалентна субстанція, здатна невідворотно манити й категорично відштовхувати, дарувати насолоду й нести гірке розчарування, поставати виповненою найстрашнішими гріхами й бути водночас дитинно чистою й непорочною.

Феномен мистецтва у творчості Дарії Віконської найбільш вичерпно й повно розгортається в мистецький дискурс, що його авторка розкриває в етюдах і нарисах питаннями пошуку й віднаходження першоджерел творчості, її засад і спонук. Окрім цього, письменниця розглядає співвідношення між цариною мистецтва й самим життям, а також аналізує специфічну роль сучасного модерного мистецтва. Авторка свідомо віддає перевагу модерній творчості, оскільки саме вона, на думку Дарії Віконської, спроможна творити нову естетичну якість, розвиваючи й духовно удосконалюючи кожную людську особистість.

Розв'язанням нагальних мистецьких питань у творах письменниці займаються безпосередньо митці (художники, поети, письменники) і професійні критики, а тому мистецький дискурс, що його подає авторка, виходить на теоретичний рівень узагальнень, а пропоновані художніми персонажами висновки носять переважно філософський характер.

Загальну тональність художньої моделі світу, втіленої в малій прозі Дарії Віконської можна відобразити через кольоропис письменниці. Провідним для художньої спадщини Дарії Віконської є апелювання до оптимістичного, радісного спектру кольорів, що символізує відповідні людські стани. Досить часто письменниця застосовує певні домінантні кольори, що співвідносяться з сутністю усього твору, виражають його основний настрій чи головне для авторки почуття. Письменниця вдається у прозовій творчості до послідовної

інтелектуалізації кольоропису, про що свідчить тонке нюансування авторки в процесі відчуття й безпосередньої передачі (називанні) певних кольорів і відтінків, що було домінантною особливістю творчості художників-імпресіоністів. Варто зазначити, що кольори, відтінки й фарби у прозі Дарії Віконської часто називаються в аспекті їхньої подібності до певних відтінків барв, притаманних вартісним мистецьким полотнам, відомим і значущим у світовій культурі. Також письменниця використовує прийом ототожнення окремих барв із кольоровими гамами, що виступають домінантними відтінками у творчості якогось всесвітньо відомого художника.

На матеріалі літературознавчого дослідження малої прози Ольги-Олександри Дучимінської можна дійти висновків, що художня модель дійсності, проєктована авторкою в прозовій спадщині, є цілісним гармонійним світом, у якому справжні почуття й звичайні людські радощі переважають відчуття дисгармонії й хаосу. Персонажами творів письменниці найчастіше є православні люди, яких письменниця наділяє високими духовними якостями й моральними чеснотами. Водночас авторка не оминає увагою й реалії повоєнного життя, інтерпретуючи людський біль і страждання як шлях до очищення й самовдосконалення (оповідання «Різдвяна казка», новела «Warum?»).

Проза Ольги-Олександри Дучимінської виявляє філософічність мислення письменниці, основоположним для її художніх творів можна вважати осмислення концептів життя й смерті. Осягнення повсякденного життя письменниця здійснює не тільки крізь призму людських негараздів і поневірянь, а й за допомогою модерного усвідомлення особистої відповідальності (персонаж оповідання «Трембітали трембіти» доходить власним розумом до визначення своєї земної місії завдяки переосмисленню сенсу й цінності повсякденних трудових обов'язків доброго господаря). Для змалювання концепту смерті авторка послуговується такими поняттями, як закономірність і невідворотність кожного природного явища.

Художня спадщина Ольги-Олександри Дучимінської окреслює певне коло філософських, морально-етичних і культурно-мистецьких питань, серед яких:

безкорисна жертва й співчуття, добро й зло, плинність і обмеженість існування, вільний вибір і жорстокий примус, покликання й мрія, туга за рідним краєм і сама доля людська. Усі зазначені концепти вдумливо й виважено інтерпретуються письменницею й подаються як повноцінні складові художньої моделі світу її творів.

Багатогранну тему авторського моделювання художнього світу в літературних творах певного періоду неможливо вичерпати форматом однієї чи декількох дисертацій. Зважаючи на існування художніх текстів, що їх не було охоплено в межах проведеного дослідження, потреба продовжувати науково-теоретичні розробки відповідної тематики в контексті сучасного дослідницького дискурсу все ще залишається на часі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А колесо історії крутиться... (В 20 роковини світової війни) // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 18. – С. 4–5.
2. Амелін Г. Лекції з філософії літератури [Електронний ресурс] / Г. Амелін. – Режим доступу до видання : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Amelin/Index.php.
3. Андреев А. М. Філософія літератури : навчальний посібник для студентів і магістрантів ВНЗ [Електронний ресурс] / А. М. Андреев. – Мінськ : Електронна книга БДУ, 2003. – Режим доступу до книги : <http://anubis.bsu.by/publications/elresources/Philology/andreev3.pdf>.
4. Андрусів С. М. Західноукраїнська література 30-х рр. ХХ ст.: проблема національної ідентичності / С. М. Андрусів // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 1996. – 25 с.
5. Антонич Б.-І. Між змістом і формою / Б.-І. Антонич // Повне зібрання творів / Передмова М. Ільницького; упорядкування і коментарі Д. Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – С. 591–599.
6. Бабенко Ю. Метафоризація міста в трилогії «Метелики на шпильках» Ірини Вільде / Ю. Бабенко // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. – Випуск 69. – С. 259–265.
7. Бабенко Ю. С. Проблема збереження національної ідентичності в трилогії «Метелики на шпильках» Ірини Вільде / Ю. С. Бабенко // Літературознавчі студії. – 2008. – Випуск 21, частина 1. – С. 49–53.
8. Баран Є. Про «Вибрані твори» Ольги Дучимінської / Є. Баран // О. Дучимінська. Вибрані твори; [упор. Є. Баран, В. Смирнов]. – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2014. – С. 3–7. – (Бібліотека галицька).
9. Безніско Є. Кому нанашка – кому й кума / Є. Безніско // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменярь, 2009. – 111 с. : іл. – С. 15. – (Особистості).

10. Бічуя Н. Література найвищого гатунку (розмова з Романом Іваничуком) / Н. Бічуя // Дзвін. – Львів, 2007. – № 5/6. – С. 120–123.
11. Божик Є. Її любов «мій день» сотворила / Є. Божик // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 18–23. – (Особистості).
12. Бойко А. Проблеми церкви і релігії у художній творчості й публіцистиці Ірини Вільде / А. Бойко // Образ. – К. : Інститут журналістики КНУ ім. Т. Шевченка, 2008. – Випуск 8. – С. 74–79.
13. Вальо М. А. Забутий світ Ірини Вільде / М. А. Вальо // Ірина Вільде. Незбагненне серце; [упоряд., вступ. стаття і прим. М. А. Вальо]. – Львів : Каменяр, 1990. – С. 3–23.
14. Вальо М. А. Ірина Вільде: літературно-критичний нарис / М. А. Вальо. – К. : Радянський письменник, 1962. – 140 с.
15. Васильєва М. Б. Українська модерна новела кінця ХІХ – початку ХХ століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби / М. Б. Васильєва // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – Одеса, 2004. – 19 с.
16. Венгжин М. До Вас! / М. Венгжин // О. Дучимінська. Вибрані твори; [упор. Є. Баран, В. Смирнов]. – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2014. – С. 417–418. – (Бібліотека галицька).
17. Віконська Дарія. Аннамітський шаль / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 8–9. – С. 9–10.
18. Віконська Дарія. Білі Іріси / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 9. – С. 4–5.
19. Віконська Дарія. Виняток з книжки «Моє царство небесне» німецького письменника П. Розегера (Peter Rosegger) [переклад з німецької] / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1932, рік 8. – Ч. 15. – С. 3–4.
20. Віконська Дарія. Вязні / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 8. – С. 7.

21. Віконська Дарія. Голоси визначних жінок про «Жіночу долю» (Лист до редакції) / Л. Федорович–Малицька // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 24. – С. 3–4.
22. Віконська Дарія. До... / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 12. – С. 6–7.
23. Віконська Дарія. Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Дарія Віконська; [упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габор]. – Львів : Піраміда, 2013. – 108 с. + 76 с. – (Приватна колекція).
24. Віконська Дарія. Соняшники / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 15–16. – С. 6–7.
25. Віконська Дарія. Спомин / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 19. – С. 4.
26. Віконська Дарія. Реальне / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 12–13. – С. 17–18.
27. Віконська Дарія. Форма й зміст у літературі / І. Федорович–Малицька // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 12–13. – С. 9–11.
28. Віконська Дарія. Фрагменти / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 7. – С. 4–5.
29. Віконська Дарія. «Чар Марока» (нова книжка) / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1932, рік 8. – Ч. 28. – С. 12.
30. Віконська Дарія. *Vegonia Rex* / Дарія Віконська. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 1. – С. 8.
31. Вільде Ірина. Б'є восьма: Повість. З циклу «Метелики на шпильках» / Ірина Вільде. – Львів : Вільна Україна, 1945. – 176 с.
32. Вільде Ірина. Б'є восьма: Повість. З циклу «Метелики на шпильках» / Ірина Вільде. – К. : Радянський письменник, 1941. – 284 с.
33. Вільде Ірина. Вікна наростіж / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 5. – С. 6–7.

34. Вільде Ірина. Вікна наростіж, кінець I частини / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 18. – С. 3–4.
35. Вільде Ірина. Вікна наростіж, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 7–8. – С. 6–7.
36. Вільде Ірина. Вікна наростіж, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 9. – С. 3–4.
37. Вільде Ірина. Вікна наростіж, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 11. – С. 5–6.
38. Вільде Ірина. Вікна наростіж, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 14. – С. 4–5.
39. Вільде Ірина. Вікна наростіж, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 15–16. – С. 6–7.
40. Вільде Ірина. Вістки зза моря. Канадійський Жіночий Альманах / Д. П. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 14. – С. 11–12.
41. Вільде Ірина. Дарунок найбіднішому / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 1. – С. 5–6.
42. Вільде Ірина. Дві жінці / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 21. – С. 5–6.
43. Вільде Ірина. Дещо цікаве про американську жінку / Д. П. // Жіноча доля. – Коломия, 1938, рік 14. – Ч. 18. – С. 8–9.
44. Вільде Ірина. «Дух часу» / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 12–13. – С. 16–17.
45. Вільде Ірина. Жовтень – місяць книжки / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 19. – С. 4.
46. Вільде Ірина. За природне право жінки / Ірина Вільде. // Світ молоді, додаток до Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 7. – С. 3–4.
47. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, закінчення / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 20. – С. 4–5.
48. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 4. – С. 4–5.

49. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 5. – С. 4.
50. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 6. – С. 3.
51. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 7. – С. 6.
52. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 10. – С. 3–4.
53. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 11. – С. 4–5.
54. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 12. – С. 5–6.
55. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 13. – С. 3–4.
56. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 15–16. – С. 3–5.
57. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 17. – С. 8–9.
58. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 18. – С. 4.
59. Вільде Ірина. Злочин д-ра Комарівського, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 19. – С. 5.
60. Вільде Ірина. Зрада / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 3. – С. 5–7.
61. Вільде Ірина. І це теж частинка шляху до щастя в домі... Мамо, коли б ти знала, як це болить! / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 24. – С. 9, С.11.
62. Вільде Ірина. Кар'єра, закінчення / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 9. – С. 5–6.

63. Вільде Ірина. Кар'єра / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 8. – С. 5.
64. Вільде Ірина. Кого й пощо вибираємо до виділу? / Д. П. // Жіноча воля, додаток до Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 4. – Ч. 4. – С. 2.
65. Вільде Ірина. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті / Ірина Вільде; [упорядник і редактор Олег Баган]. – Дрогобич : Відродження, 2007. – 488 с. – (Український модерн).
66. Вільде Ірина. Метелики на шпильках / Ірина Вільде. – Львів : Ізмарагд, 1936. – 158 с.
67. Вільде Ірина. Ми й наші матері / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 6. – С. 5–7.
68. Вільде Ірина. Ми й наші матері / Ірина Вільде. // Світ молоді, додаток до Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 10. – С. 1–2.
69. Вільде Ірина. Моє знайомство з «Жіночою долею» / Ірина Вільде // Незбагненне серце; [упоряд., вступ. стаття і прим. М. А. Вальо]. – Львів : Каменярь, 1990. – С. 190–192.
70. Вільде Ірина. Молоді при роботі. Станиславів / Ірина Вільде. // Світ молоді, додаток до Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 5. – С. 3–4.
71. Вільде Ірина. Наші батьки розвелись... / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1938, рік 14. – Ч. 22. – С. 8–9.
72. Вільде Ірина. Особиста й родинна мораль жінки, як підстава громадської моралі (Реферат, прочитаний на У. Ж. К.) / Д. Полотнюк. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 15–16. – С. 4–6.
73. Вільде Ірина. Особиста й родинна мораль жінки, як підстава громадської моралі (Реферат, прочитаний на У. Ж. К.), закінчення / Д. Полотнюк. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 19. – С. 5–6.
74. Вільде Ірина. Особиста й родинна мораль жінки, як підстава громадської моралі (Реферат, прочитаний на У. Ж. К.), продовження / Д. Полотнюк. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 17. – С. 4–5.

75. Вільде Ірина. Особиста й родинна мораль жінки, як підстава громадської моралі (Реферат, прочитаний на У. Ж. К.), продовження / Д. Полотнюк. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 18. – С. 7–8.

76. Вільде Ірина. Русяві, закінчення / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 20. – С. 4–5.

77. Вільде Ірина. Русяві / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 15–16. – С. 11–13.

78. Вільде Ірина. Русяві, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 17. – С. 9–10.

79. Вільде Ірина. Русяві, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 18. – С. 5.

80. Вільде Ірина. Русяві, продовження / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 19. – С. 6.

81. Вільде Ірина. Свято й будні матері / Дара Макогон. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 10. – С. 4.

82. Вільде Ірина. Слово нагородженої авторки / Ірина Вільде // Незбагненне серце; [упоряд., вступ. стаття і прим. М. А. Вальо]. – Львів : Каменяр, 1990. – С. 193–194.

83. Вільде Ірина. Софія Яблонська в нашій редакції / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 6. – С. 4–5.

84. Вільде Ірина. Створім собі свій власний світогляд / Ірина Вільде. // Світ молоді, додаток до Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 8. – С. 2–3.

85. Вільде Ірина. Український Жіночий Конгрес. Другий день (Свято української селянки) / І. Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 14. – С. 4.

86. Вільде Ірина. Український Жіночий Конгрес. Перший день / І. Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 14. – С. 2–4.

87. Вільде Ірина. Через місток пам'яті... / Ірина Вільде // Незбагненне серце; [упоряд., вступ. стаття і прим. М. А. Вальо]. – Львів : Каменяр, 1990. – С. 24–37.

88. Вільде Ірина. Чи «ова» це титул? / Д. Полотнюк. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 15–16. – С. 6.
89. Вільде Ірина. Читайте й радьте. Відповідь тій, що стоїть над безоднею / Д. Полотнюк. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 14. – С. 15–16.
90. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі. А де батькове слово? / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 2. – С. 6.
91. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі / Д. П. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 18. – С. 4–5.
92. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі. Мій дім – моя святиня / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 24. – С. 10.
93. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі. Мій чоловік подобається моїм приятелькам / Дара Макогон. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 20. – С. 7.
94. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі. Одне добре слово в пору... / Дара П. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 3. – С. 6.
95. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі. Сіла муха на ніс... / І. В. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 19. – С. 10.
96. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі. Трохи більше байдужости... / Д. П. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 18. – С. 4–5.
97. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі. Чи жінка й любка в одній особі? / Д. Полотнюк. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 4. – С. 11–12.
98. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі. Чи наші сини можуть бути нашими помічниками? / Д. Полотнюк. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 10. – С. 11–12.
99. Вільде Ірина. Шлях до щастя в домі. Чи потрібні дрібні непорозуміння в подружжі? / Д. Макогон. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 18. – С. 9–10.
100. Вільде Ірина. Щастя / Ірина Вільде. // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 24. – С. 5–6.

101. Вільде Ірина. Янгол не звернув уваги на те / Д. П. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 1. – С. 6–7.
102. В цей поважний день... // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 21. – С. 1.
103. Гатальська С. М. Філософія культури : [підручник] / С. М. Гатальська. – К. : Либідь, 2005. – 328 с.
104. Гдакович М. С. Літературні періодичні видання 20–30-х рр. ХХ ст. на західноукраїнських землях у суспільно-політичному і духовному контексті доби / М. С. Гдакович // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.08 «Журналістика» – Львів, 2003. – 18 с.
105. Гнатюк М. Літописець Галичини і Буковини / М. Гнатюк // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 105–109. – (Особистості).
106. Гон М. М. Міжетнічна взаємодія на західноукраїнських землях у міжвоєнний період / М. М. Гон // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. політичн. наук : спец. 23.00.05 «Етнополітологія та етнодержавознавство» – Львів, 2006. – 29 с.
107. Горак Р. Кинути каменем: Роман-есе, закінчення / Р. Горак // Дзвін. – Львів, 2004. – № 4. – С. 31–88.
108. Горак Р. Кинути каменем: Роман-есе, початок / Р. Горак // Дзвін. – Львів, 2004. – № 3. – С. 25–78.
109. Горак Р. «По дорозі на Чумацьку» / Р. Горак // Дзвін. – Львів, 2007. – № 5/6. – С. 130–142.
110. Горак Р. Таємниці Ірини Вільде / Р. Горак // Спогади про Ірину Вільде. – [Упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 26–48. – (Особистості).
111. Горак Р. Хресна дорога Ольги Дучимінської / Р. Горак // О. В. Дучимінська. Сумний Христос. – Львів : Каменяр, 1992. – С. 220–237.
112. Горинь Б. Мої зустрічі з Іриною Вільде / Б. Горинь // Дзвін. – Львів, 2007. – № 5/6. – С. 126–128.

113. Горинь Б. Мої зустрічі та розмови з Іриною Вільде / Б. Горинь // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 49–53. – (Особистості).

114. Граб О. В. Літературно-мистецьке життя Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття у контексті трансформації національної свідомості / О. В. Граб // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» – К., 2005. – 19 с.

115. Гушак І. Святвечори з Іриною Вільде / І. Гушак // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 54–56. – (Особистості).

116. Габор В. Джойсоніана Дарії Віконської / В. Габор // Неопалима купина: літературно-художній та історичний щомісячний журнал. – К. : Генеза, 2010. – Випуск 3–4. – С. 159–175.

117. Габор В. Українська письменниця і літературознавець Дарія Віконська очима сучасників / В. Габор // Дарія Віконська (1893–1945 рр.): Біобібліографічний покажчик; [уклад., авт. передм. і прим. В. Габор]. – Львів : НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника, відділення «Науково-дослідний центр періодики», 2007. – 164 с.

118. Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (ХVI–ХХ ст.) / О. І. Дей. – К. : Наукова думка, 1969. – 559 с.

119. Донченко Л. Міфологема дому як структуруючий чинник у романі Ірини Вільде «Сестри Річинські» / Л. Донченко // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. – Випуск 69. – С. 274–280.

120. Дубина М. М. Проблеми становлення й тенденції розвитку малої прози Західної України (20–30-і рр. ХХ ст.) / М. М. Дубина // Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К., 1997. – 464 с.

121. Дубчак О. П. Концептуальна опозиція «свій» – «чужий» в українській мовній картині світу / О. П. Дубчак // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» – К., 2009. – 24 с.

122. Дудар О. В. Система конфліктів сімейних романів Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот» / О. В. Дудар // *Studia Germanica et Romanica: Іноземні мови. Зарубіжна література. Методика викладання: Науковий журнал.* – Донецьк : ДонНУ, 2008. – Том 5. – № 3 (15). – С. 100–109.

123. Дучимінська О. В. Листи О. Дучимінської до В. Полека / О. В. Дучимінська // *Вибрані твори; [упор. Є. Баран, В. Смирнов].* – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2014. – С. 318–417. – (Бібліотека галицька).

124. Дучимінська О. В. Наталя Кобринська як феміністка / О. В. Дучимінська // *Вибрані твори; [упор. Є. Баран, В. Смирнов].* – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2014. – С. 271–294. – (Бібліотека галицька).

125. Дучимінська О. В. Опис життя / О. В. Дучимінська // *Вибрані твори; [упор. Є. Баран, В. Смирнов].* – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2014. – С. 295–296. – (Бібліотека галицька).

126. Дучимінська О. В. Сумний Христос / О. В. Дучимінська. – Львів : Видавництво «Каменярь», 1992. – 240 с.

127. Дучимінська Ольга-Олександра. Бабуся (урибок з повісти); [переклад із чеської. Із творів Божени Немцовой] / Ольга-Олександра Дучимінська. // *Жіноча доля.* – Коломия, 1932, рік 8. – Ч. 21–22. – С. 10–11.

128. Дучимінська Ольга-Олександра. Бережін найдорожчий скарб – здоровля; (переклад із чеської. За чеським часописом «Господинські листи») / Ольга-Олександра Дучимінська. // *Жіноча доля.* – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 7–8. – С. 17–18.

129. Дучимінська Ольга-Олександра. Великодні звичаї в селі Рунгурах, колом. повіту / Ольга-Олександра Дучимінська. // *Жіноча доля.* – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 8. – С. 4–5.

130. Дучимінська Ольга-Олександра. Великодня легенда / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1931, рік 7. – Ч. 15–16. – С. 6–7.

131. Дучимінська Ольга-Олександра. Весняні настрої (Фрагмент нарису) / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1931, рік 7. – Ч. 18. – С. 7.

132. Дучимінська Ольга-Олександра. Виставка українського промислу в «Центросоюзі» / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 13–14. – С. 4–5.

133. Дучимінська Ольга-Олександра. Вражіння з подорожі і побуту в жіночій пластовій таборі на Соколі / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1929, рік 5. – Ч. 19. – С. 10–11.

134. Дучимінська Ольга-Олександра. Господарсько-промислова виставка в Празі, закінчення / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1930, рік 6. – Ч. 30. – С. 3–4.

135. Дучимінська Ольга-Олександра. Господарсько-промислова виставка в Празі / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1930, рік 6. – Ч. 28. – С. 3.

136. Дучимінська Ольга-Олександра. Господарсько-промислова виставка в Празі, продовження / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1930, рік 6. – Ч. 29. – С. 3.

137. Дучимінська Ольга-Олександра. Другий зїзд українських музеологів, закінчення / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 15. – С. 9.

138. Дучимінська Ольга-Олександра. Другий зїзд українських музеологів / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 13–14. – С. 12–13.

139. Дучимінська Ольга-Олександра. Замість некрольогу / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1938, рік 14. – Ч. 19. – С. 6–7.

140. Дучимінська Ольга-Олександра. З моєї мандрівки по княжих землях Галича / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча воля, додаток до Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 2. – Ч. 24. – С. 3.

141. Дучимінська Ольга-Олександра. З нагоди десятиліття. «Жіноча доля» / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 17. – С. 5.

142. Дучимінська Ольга-Олександра. З нових книжок. «У тьмі горю» – Андрій Волощак / О. Д-ка. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 7. – С. 15.

143. Дучимінська Ольга-Олександра. З подільських вражінь, закінчення / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1931, рік 7. – Ч. 37–38. – С. 4–5.

144. Дучимінська Ольга-Олександра. З подільських вражінь / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1931, рік 7. – Ч. 35. – С. 3–4.

145. Дучимінська Ольга-Олександра. З подільських вражінь, продовження / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1931, рік 7. – Ч. 36. – С. 4–5.

146. Дучимінська Ольга-Олександра. Княгина Ольга / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1938, рік 14. – Ч. 18. – С. 12.

147. Дучимінська Ольга-Олександра. Критика й бібліографія / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1938, рік 14. – Ч. 19. – С. 10.

148. Дучимінська Ольга-Олександра. Матерям у день їхнього свята / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 10. – С. 3.

149. Дучимінська Ольга-Олександра. Мати / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1928, рік 4. – Ч. 11. – С. 3.

150. Дучимінська Ольга-Олександра. Мої вражіння з побуту в чеському селі / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1931, рік 7. – Ч. 48. – С. 4–6.

151. Дучимінська О. О. Мої спомини про Наталію Кобринську / О. О. Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 12–13. – С. 3–7.

152. Дучимінська Ольга-Олександра. Молодим і старим. II. До старших, закінчення / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1932, рік 8. – Ч. 21–22. – С. 16.

153. Дучимінська Ольга-Олександра. Молодим і старим. II. До старших, початок / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1932, рік 8. – Ч. 20. – С. 3–4.

154. Дучимінська Ольга-Олександра. Молодим і старим. I. Молодим / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1932, рік 8. – Ч. 17. – С. 4–5.

155. Дучимінська Ольга-Олександра. Моя гостина в Кремянці на Волині / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 9. – С. 10–11.

156. Дучимінська Ольга-Олександра. Наталія з Озаркевичів Кобринська / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 12–13. – С. 3.

157. Дучимінська Ольга-Олександра. Одурена / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1929, рік 5. – Ч. 3. – С. 6–7.

158. Дучимінська Ольга-Олександра. Показ рідного промислу в Стрию / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 22. – С. 8.

159. Дучимінська Ольга-Олександра. Про виховання, закінчення / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1930, рік 6. – Ч. 49. – С. 2.

160. Дучимінська Ольга-Олександра. Про виховання / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1930, рік 6. – Ч. 46. – С. 2.

161. Дучимінська Ольга-Олександра. Різдвяна казка / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1931, рік 7. – Ч. 1–2. – С. 5–8.
162. Дучимінська Ольга-Олександра. Різдвяні звичаї в селі Білоберезці / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 1. – С. 2–3.
163. Дучимінська Ольга-Олександра. Рогатин–Черче / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 18. – С. 11–12.
164. Дучимінська Ольга-Олександра. Серед книжок / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 7–8. – С. 23.
165. Дучимінська Ольга-Олександра. Серед нових книжок. Дарія Віконська: «Джеймс Джойс» / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 1. – С. 15.
166. Дучимінська Ольга-Олександра. Софія Русова (3 нагоди 80 літнього ювілею) / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 5. – С. 6–7.
167. Дучимінська Ольга-Олександра. Треба шанувати сили при домашній праці / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 14. – С. 11–12.
168. Дучимінська Ольга-Олександра. Українська стигматичка Настя Волошин / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 7–8. – С. 8–9.
169. Дучимінська Ольга-Олександра. Христос родився! / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 1. – С. 3–4.
170. Дучимінська Ольга-Олександра. Шановні читачки! / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1930, рік 6. – Ч. 50. – С. 4.
171. Дучимінська Ольга-Олександра. Ювілей «Мироносиць» / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 20. – С. 4–5.
172. Дучимінська Ольга-Олександра. Як мати чешка святкувала зі своїми дітьми день народження своєї держави; [переклад із чеської. Із нарисів Каміль

Гармах] / Ольга-Олександра Дучимінська. // Жіноча воля, додаток до Жіноча доля. – Коломия, 1932, рік 1. – Ч. 16. – С. 3–5.

173. Жахливі вістки з Великої України // Жіноча воля, додаток до Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 2. – Ч. 16. – С. 2–3.

174. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська. – Львів : Літопис 1999. – 336 с.

175. Звідомлення Українського Бюра в Лондоні. Американський журналіст про голод на Україні // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 7. – С. 14.

176. Звідомлення Українського Бюра в Лондоні. «Більшовицький трон з людських костей – трагедія України» // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 4. – С. 12–13.

177. Звідомлення Українського Бюра в Лондоні. Кореспонденція на українські теми в англійській пресі // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 22. – С. 15.

178. Звідомлення Українського Бюра в Лондоні. «Побіда Селянства» // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 20. – С. 14.

179. Звідомлення Українського Бюра в Лондоні. Український допомоговий комітет у Лондоні // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 7. – С. 14.

180. Звідомлення Українського Бюра в Лондоні. Українські справи перед англійським парламентом. Інтерпеляції в справі голоду в Світах // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 23. – С. 11.

181. Звідомлення Українського Бюра в Лондоні. Ціна за свободу // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 12–13. – С. 24.

182. З. І. Нові книжки. Ірина Вільде: «Химерне серце» / І. З. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 22. – С. 16.

183. З. І. Серед нових книжок. Ольга Олександра Дучимінська: «Наталія Кобринська, як феміністка» / І. З. // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 3. – С. 14.

184. З нових книжок // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 12–13. – С. 23–24.
185. З останніх новин. Звідомлення Українського Бюра в Льондоні. Більшовицький терор на Україні // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 2. – С. 12.
186. Зуляк І. С. Товариство «Просвіта» у Західній Україні в міжвоєнний період: організаційні засади, господарське становище та культурно-просвітня діяльність / І. С. Зуляк // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. історичн. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» – Чернівці, 2006. – 33 с.
187. Іваничук Р. Джерела таланту / Р. Іваничук // Спогади про Ірину Вільде. – [Упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 57–59. – (Особистості).
188. Іващук В. М. Наддніпрянська політична еміграція у громадсько-політичних процесах Західної України в 1920–1939 рр. / В. М. Іващук // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. історичн. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» – Львів, 2010. – 24 с.
189. Ігнатенко М., Волков А. Інтерсеміотика [Електронний ресурс] / М. Ігнатенко, А. Волков – Режим доступу до книги : <http://litmisto.org.ua/?p=16851>.
190. Ільницький М. Ірина Вільде і шістдесятництво / М. Ільницький // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 60–65. – (Особистості).
191. Ільницький М. Крізь бібліотечну призму / М. Ільницький // Дзвін. – 2007. – № 5/6. – С. 129.
192. І. Ю. Різдяна казка [за Йожою Товчовою-Меттляровою] / Ю. І. // Жіноча доля. – Коломия, 1928, рік 4. – Ч. 1–2. – С. 9–10.
193. Каган М. С. Філософія культури / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Петрополіс, 1996. – 416 с.
194. Карабльова А. Конфлікт між жіночою ідентичністю та панівною ідеологією як сюжетна основа малої прози Ірини Вільде / А. Карабльова //

Донецьк : Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка (літературознавство). – 2009. – Т. 27. – С. 254–263.

195. Карабьова А. Сюжетна модель жіночого досвіду материнства в малій прозі Ірини Вільде / А. Карабьова // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2011. – Випуск 15. – С. 120–123.

196. Карабьова О. Особливості моделювання жіночих образів у романі Ірини Вільде «Сестри Річинські» / О. Карабьова // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2011. – Випуск 15. – С. 124–128.

197. Качкан В. «...Я на себе кайдани приймала» (О. Дучимінська) / В. Качкан // О. Дучимінська. Вибрані твори; [упор. Є. Баран, В. Смирнов]. – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2014. – С. 436–465. – (Бібліотека галицька).

198. Кедров К. Філософія літератури [Електронний ресурс] / К. Кедров. – Режим доступу до книги : <http://metapoet.narod.ru/filosofiya.htm>.

199. Кисілевська О. Нашій Дарці / О. Кисілевська // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 22. – С. 6–7.

200. Кліщ Л. І. Коломийський журнал «Жіноча доля» (1925–1939) в літературному процесі Галичини початку ХХ століття / Л. І. Кліщ // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – Херсон, 2006. – 18 с.

201. Кліщ Л. І. Коломийський журнал «Жіноча доля» (1925–1939) в літературному процесі Галичини початку ХХ століття / Л. І. Кліщ // Дисертація на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – Херсон, 2006. – 183 с.

202. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Ю. І. Ковалів; [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).

203. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Ю. І. Ковалів; [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К. : Академія, 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).

204. Корольова І. Є. Українська жінка в православній картині світу та національній традиції: гендерні рецепції / І. Є. Корольова // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.12 «Українознавство (філософські науки)» – Харків, 2011. – 22 с.

205. Кремінь Т. Своєрідність історіософських візій Ірини Вільде / Т. Кремінь // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. – Випуск 69. – С. 266–273.

206. Крохмальний Р. «Рано засіяне поле»: деякі аспекти поетики малої прози ірини Вільде / Р. Крохмальний // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. – Випуск 69. – С. 238–253.

207. Крупка М. А. Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця ХІХ – початку ХХ століть / М. А. Крупка // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 2004. – 24 с.

208. Ленська С. В. Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії / С. В. Ленська // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 2015. – 40 с.

209. Любченко А. Після ув'язнення чоловіка / А. Любченко // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 76. – (Особистості).

210. Марківська Л. Л. Українська інтелігенція Волині між двома світовими війнами / Л. Л. Марківська // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. історичн. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» – Чернівці, 2003. – 14 с.

211. Маслій Г. М. Становлення та розвиток жіночої освіти на західноукраїнських землях (кінець ХVІІІ – початок ХХ століття) / Г. М. Маслій // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. педагогічн. наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» – Чернігів, 2011. – ;23 с.

212. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: стильові та ідейні парадигми / Н. В. Мафтин // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – Львів, 2009. – 40 с.

213. Мацько В. П. Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі ХХ століття / В. П. Мацько // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 2010. – 39 с.

214. Микуш С. Поетика малої прози Ірини Вільде / С. Микуш // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. – Випуск 69. – С. 233–237.

215. Мікулак Н. М. Філософсько-освітні засади становлення модерної жіночої ментальності / Н. М. Мікулак // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.10 «Філософія освіти» – Одеса, 2011. – 22 с.

216. Москалюк М. Ф. Український християнсько-суспільний рух у Галичині (1920–1939 рр.) / М. Ф. Москалюк // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук : спец. 23.00.02 «Політичні інститути та процеси» – К., 1999. – 18 с.

217. Москва забороняє чужим журналістам виїздити в глибину краю // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 17. – С. 11.

218. Мудра жінка (записано від бабусі Залескої); [запис подала Ольга Олександра Дучимінська] // Жіноча воля, додаток до Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 4. – Ч. 13. – С. 12.

219. Назаревич Л. Т. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття / Л. Т. Назаревич // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» – Тернопіль, 2008. – 20 с.

220. Науменко Н. В. Символіка в образній структурі української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Н. В. Науменко // Автореф. дис. на

здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 2002. – 20 с.

221. Наш Ювілей // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 18. – С. 1–2.

222. Нечиталюк І. В. Художні особливості малої прози письменників другого плану кінця ХІХ – початку ХХ століття / І. В. Нечиталюк // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – Одеса, 2011. – 16 с.

223. Нижанківська М. Серед нових книжок. Ірина Вільде: «Метелики на шпильках» / М. Нижанківська. // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 4. – С. 11–12.

224. Новинки. Арешти українців на В. Україні // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 17. – С. 11.

225. Новинки // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 3. – С. 16.

226. Нові книжки // Жіноча доля. – Коломия, 1935, рік 11. – Ч. 22. – С. 16.

227. Нові книжки, Райська яблінка // Жіноча доля. – Коломия, 1931, рік 7. – Ч. 40. – С. 7.

228. Кисілевська О. Памятай про свій обов'язок, українська жінко! / О. К. // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 15. – С. 3–4.

229. Павличко Д. Нанашка / Д. Павличко // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 79–84. – (Особистості).

230. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; [передм. Марії Зубрицької]. – К. : Основи, вид-во Соломії Павличко, 2002. – 679 с.

231. Пахомов В. Її «людолюбна душа» / В. Пахомов // Ольга Дучимінська. Чую молитву Землі...; [передм., вступна стаття, примітки Володимир Пахомов]. – Івано-Франківськ, 1996. – 110 с.

232. Пахомов В. М. Творча спадщина Ольги Дучимінської / В. М. Пахомов // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – Івано-Франківськ, 1998. – 22 с.

233. Пахомов В. М. Творча спадщина Ольги Дучимінської / В. М. Пахомов. – Івано-Франківськ : Факел, 2001. – 248 с.
234. Перцева В. Психологізм ранньої прози Ірини Вільде / В. Перцева // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. – Випуск 69. – С. 281–285.
235. Подорога В. Філософія і література [Електронний ресурс] / В. Подорога. – Режим доступу до лекції : <http://polit.ru/article/2006/07/28/podoroga/>.
236. Попович Ж. Ірина Вільде не була дикою. «Нас звів Осип Маковей» / Ж. Попович // Спогади про Ірину Вільде; [Упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 91–94. – (Особистості).
237. Працьовитий В. Проблема національного самоусвідомлення в романі «Повнолітні діти» Ірини Вільде / В. Працьовитий // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. – Випуск 69. – С. 224–232.
238. Ренд А. Романтичний маніфест: Філософія літератури [Електронний ресурс] / А. Ренд. – Режим доступу до книги : <http://www.alpinabook.ru/catalogue/42117.html>.
239. Рибак О. З. Ідеологія і суспільна практика жіночого руху на західноукраїнських землях ХІХ – першої третини ХХ ст.: типологія та європейський культурно-історичний контекст / О. З. Рибак // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. історичн. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» – Львів, 2006. – 36 с.
240. Рисак О. О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. / О. О. Рисак // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 1999. – 40 с.
241. Різник Л. Фантом (Невигадана новела) / Л. Різник // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 95–98. – (Особистості).

242. Робочек В. Відрадження з Іриною Вільде / В. Робочек // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 99–100. – (Особистості).

243. Романовська Ю. Психологія жінок [Електронний ресурс] / Ю. Романовська – Режим доступу до статті : <http://sevpsiport.com/component/k2/item/129-romanovskaya-yu-a-psikhologiya-zhenshchin/>.

244. Рубльов О. С. Західноукраїнська інтелігенція у загальнонаціональних політичних та культурних процесах (1914–1939) / О. С. Рубльов // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. історичн. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» – К., 2005. – 35 с.

245. Рудницька М. Ріжне / М. Рудницька // Жіноча доля. – Коломия, 1933, рік 9. – Ч. 15. – С. 8.

246. Савка М. Українська мала проза міжвоєнної доби ХХ століття: історичні, теоретичні та методологічні аспекти екзистенційного світорозуміння / М. Савка // Spheres of Culture. – Люблін : Державний Університет ім. Марії Кюрі-Склодовської, 2012. – Частина 1. – С. 65–73.

247. Сенік Л. «Сестри Річинські» в контексті української романної традиції / Л. Сенік // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. – Випуск 69. – С. 216–223.

248. Серед нових видань // Жіноча доля. – Коломия, 1938, рік 14. – Ч. 22. – С. 11.

249. Скальська У. Моє недавнє знайомство з Іриною Вільде / У. Скальська // Дзвін. – 2010. – № 5/6. – С. 85–89.

250. Смирнов В. З історії трьох світлин і одного автографа / О. Дучимінська. Вибрані твори; [упор. Є. Баран, В. Смирнов]. – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2014. – С. 425–435. – (Бібліотека галицька).

251. Смирнов В. Переднє слово / О. Дучимінська. Вибрані твори; [упор. Є. Баран, В. Смирнов]. – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2014. – С. 419–424. – (Бібліотека галицька).

252. Старченко Т. Образність романів Ірини Вільде: особливості відтворення у художньому перекладі // Т. Старченко // Образ. – К. : Інститут журналістики КНУ ім. Т. Шевченка, 2008. – Випуск 8. – С. 68–73.

253. Стахів Л. Г. Навчальна книга як засіб родинного виховання молодших школярів у Західній Україні (1919–1939 рр.) / Л. Г. Стахів // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. педагогічн. наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» – Житомир, 2007. – 21 с.

254. Степанов О. М. Психологічна енциклопедія / О. М. Степанов; [авт.-упорядник О. М. Степанов]. – К. : Академвидав, 2007. – 424 с. – (Енциклопедія ерудита).

255. Табачин Л. Т. Мала проза письменниць Західної України 20–30-х років ХХ століття: особливості жанрово-стильових форм вираження / Л. Т. Табачин // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – Івано-Франківськ, 2000. – 18 с.

256. Таран Л. Гороскоп на вчора і на завтра / Л. Таран. – Київ : Рада, 1995. – 247 с.

257. Тарнавський О. Вистачало прикростей і без того / О. Тарнавський // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 101. – (Особистості).

258. Тарнашинська Л. Цілюща алхімія Ірини Вільде / Л. Тарнашинська // Дивослово. – 2010. – № 9. – С. 51–55.

259. Тесля О. Семантика й вербальне вираження усмішки та сміху в українській мові (на матеріалі творів Ірини Вільде) // О. Тесля // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. – Випуск 38. Частина 2. – С. 121–129.

260. Тимчишин О. І. Становлення і розвиток західноукраїнської молодіжної преси 1900–1939 рр. / О. І. Тимчишин // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.08 «Журналістика» – Львів, 2002. – 18 с.

261. Ткаченко Т. І. Фемінний дискурс другої половини ХХ – початку ХХІ століття / Т. І. Ткаченко // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 2007. – 18 с.

262. Ткаченко Т. І. Фемінний дискурс другої половини ХХ – початку ХХІ століття / Т. І. Ткаченко // Дисертація на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 2007. – 169 с.

263. Ткаченко Т. Флористична символіка у малій прозі Дарії Віконської та Уляни Кравченко/ Т. Ткаченко // Теоретична і дидактична філологія: Збірник наукових праць. – Випуск 19. – Переяслав-Хмельницький : ФОП Лукашевич, 2015. – С. 148–158.

264. Ткач Л. О. Мовна ситуація на Буковині в кінці ХІХ – на початку ХХ століття і розвиток української літературної мови / Л. О. Ткач // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» – К., 2008. – 37 с.

265. Тодорюк С. Творча постать Дмитра Макогона у літературному процесі на Буковині перших десятиріч ХХ століття / С. Тодорюк // Spheres of Culture. – Люблін : Державний Університет ім. Марії Кюрі-Склодовської, 2012. – Частина 2. – С. 75–82.

266. Трубіна О. Г. Філософія літератури [Електронний ресурс] / О. Г. Трубіна. – Режим доступу до статті: http://mirslovarei.com/content_fil/filosofija-literatury-5667.html.

267. Турбал Н. Незабутні зустрічі / Н. Турбал // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 102–104. – (Особистості).

268. Федунь М. Р. Поетика західноукраїнської мемуаристики першої половини ХХ століття / М. Р. Федунь // Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 2013. – 462 с.

269. Філоненко С. Тип мислячої жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття [Електронний ресурс] / С. Філоненко. – Режим доступу до статті : <http://ruh.znaimo.com.ua/index-17535.html>

270. Філософія і література: проблеми взаємовідносин (матеріали круглого столу) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті : http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=52.

271. Філософський енциклопедичний словник / [редактори-укладачі Є. Ф. Губський, Г. В. Корабльова, В. О. Лутченко]. – М. : ІНФРА–М, 1997. – 576 с.

272. Філософський енциклопедичний словник / [редакційна колегія В. І. Шинкарук та інш.]. – К. : Абрис, 2002. – 746 с.

273. Харлан О. Д. Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття / О. Д. Харлан // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» – К., 2008. – 37 с.

274. Харлан О. Д. Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття / О. Д. Харлан // Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» – К., 2008. – 422 с.

275. Харлан О. Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках» / О. Харлан // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 27–32.

276. Хетфілд Е. Любов (love) / Е. Хетфілд // Психологічна енциклопедія, 2-е видання. – [Під ред. Р. Корсіні, А. Ауербаха]. – СПб : Пітер, 2003. – 1096 с. : іл.

277. Цьох Й. Ірина Вільде / Й. Цьох // Ірина Вільде. На порозі. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1953. – С. III–XVI.

278. Шумило Н. М. Українська проза кінця ХІХ – початку ХХ ст.: проблема національної іманентності / Н. М. Шумило // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» – К., 2004. – 40 с.

279. Щоб туга за власним домом не розгублювалася // Жіноча доля. – Коломия, 1934, рік 10. – Ч. 21. – С. 2.

280. Що читати // Жіноча доля. – Коломия, 1936, рік 12. – Ч. 15–16. – С. 23.

281. Якубовська М. С. Ірина Вільде... Міфи і міфотворці... / М. С. Якубовська // Спогади про Ірину Вільде; [упоряд. М. Якубовська] – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. : іл. – С. 9–15. – (Особистості).

282. Янів Я. Порівняльний аспект романів виховання «Повнолітні діти» Ірини Вільде та «Браття-близнець» Олекси Стороженка / Я. Янів // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011. – Випуск 73. – С. 189–193.

283. Янів Я. Про один інтимний лейтмотив у творчості Ірини Вільде (Туга за резонатором душі) / Я. Янів // Українське літературознавство. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2010. – Випуск 69. – С. 254–258.

284. Янів Я. Тип героя у романі виховання «Повнолітні діти» Ірини Вільде / Я. Янів // Вісник Львівського університету. – Львів, 2007. – Випуск 39, частина 1. – С. 81–86.

285. Ярошовець. В. І. Історія філософії: від структуралізму до постмодернізму. / В. І. Ярошовець. – К. : Київський університет, 2008. – 263 с.