

5. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
6. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.
7. Левидова И. М. О. Генри и его новелла. – М., 1973. – 253 с.
8. Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 822 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
10. Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. – К.: Смолоскип, 2000. – 156 с.
11. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
12. Падучева Е. В. Семантические исследования (семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). – М.: Школа Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
13. Руденко М. Експліцитний наратор в наративі художньої прози М.Хвильового // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2003. – С. 180-194.
14. Самохвалова В. И. Творчество О. Генри. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1973. – 199 с.
15. Старцев А.И. О.Генри и реальность // Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя. М., 1981. – С.179-215.
16. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
17. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
18. Current-Garcia E. O. Henry (William S. Porter). – N. Y.: Twayne Publishers, 1965. – 192 p.

### SUMMARY

The article deals with the narrative peculiarities of modern short story at the beginning of XX century. Specifics of untraditional narrative forms as well as their possibilities in O.Henry's and Ukrainian writers' short stories are analyzed.

Key words: short story, modernism, untraditional narrative, game, double ending.

*Ольга ТИЩЕНКО, Ольга ГРИБОВА*

© 2009

## ПСИХОЛОГІЧНЕ МИСЛЕННЯ ТА ХУДОЖНЄ БАЧЕННЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТИПОЛОГІЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА

*Стаття присвячена проблемам сучасного літературного процесу, а саме проблемам літературознавства. Феномен художньої творчості розглядається в різноаспектних вимірах, головний з яких – художність.*

*Ключові слова: мистецтво, класицизм, реалізм, авангардизм, модернізм, індивідуалізм.*

Літературний процес, що не завше дорівнює літературному поступові, а якщо дорівнює, то саме тоді, коли загальний масив художніх традицій прирошується наступними новаціями окремих творчих особистостей і мистецьких поколінь. Це відбувається і в межах національних літератур, і в світовому масштабі, маючи в обох випадках має безліч нюансів. Проблемами типологізації видів мистецтв займалися такі видатні вчені, як Наливайко Д.С., Гете Й.-В., Кожинов В.В., Мишанич О., Наєнко М.К. та інші.

Так, прирощення іманентної традиції в нашій літературі надзвичайно утруднювалося зовнішніми причинами, які впродовж століть гальмували її розвиток, штовхали на шлях самоповторень, відроджень, поновлень зв'язків між мистецькими поколіннями та епохами тощо. З другого боку, спротив несприятливим обставинам дав у найвищих виявах низку постатей, котрими могла б пишатися будь-яка культура світу. Своєю чергою, світовий літпроцес не є механічною сумою національних здобутків, бо деякі з них не одразу стають його надбанням, а деякі й не можуть поки що ними стати – внаслідок природної нерівномірності розвитку духовної сфери в різних регіонах планети.

Є в цьому літературному процесі мистецькі феномени з їх неповторністю, непередбачуваністю, та зведених до "скутих норм" і канонів. А тим часом літературознавці намагаються їх класифікувати, систематизувати, та призвести до певних готових форм.

Тобто, маємо ще одну опозицію: мистецька неповторність літературних явищ, творчих індивідуальностей – і типологія психологічного мислення-відчуття, художнього бачення та його текстуальної реалізації. Інакше кажучи, за всієї своєрідності мистецьких явищ, вони все ж таки надаються до найзагальнішої типологізації, систематизації. З тими неодмінними застереженнями, що така типологізація вимагає свідомого абстрагування від багатьох індивідуальних особливостей (тоді як саме в духовній сфері вони – надзвичайно важливі), і що це лиш перше наближення до мистецьких феноменів.

Узагальнення, виведення певних закономірностей, типологізація – одна з основних функцій поетики, теорії літератури ще від часів зародження. Звідси – методологічна й термінологічна багатоваріантність і навіть плутанина у використанні таких понять і категорій, як стиль, метод, напрям, течія, школа, тип творчості (усі – з означеннями художній, мистецький, творчий або скорочено), тип художнього (мистецького) мислення, естетична свідомість тощо.

Наукові ж тлумачення стилю – різні у мистецтво-, мово- та літературознавців. Серед останніх також: "...одні більше тяжіють до мистецтвознавчого розуміння стилю як категорії естетичної, як системи принципів і закономірностей організації художньої структури творів і цілих напрямів та течій, інші ж більш схильні до філологічного розуміння стилю як категорії передусім мовної, як принципів і форм використання мови в художній літературі, організації її зображувально-виражальних засобів і можливостей" [Наливайко, 1987: 4].

Прагнучи поєднати крайні позиції, Д. Наливайко трактує стиль як "формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю складність "художньої мови" творів, котра, як відомо, не зводиться до мовностилістичних засобів, а включає й "надмовні" елементи. Проявляється він як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця і цілих течій та напрямів, – в останніх, зрозуміло, не з такою чіткістю і послідовністю" [Наливайко, 1987: 8]. На думку дослідника, стиль – "категорія насамперед художньо-естетична", напрям – онтологічна, а метод, як "головний нерв" напряму, – гносеологічна й аксіологічна" [Наливайко, 1987: 11–13].

Можна по-різному називати типологічні полюси. Наприклад, за типами світорозуміння і світовідчуття – позитивістський / інтуїтивістський (або ще загальніше – матеріалістичний / ідеалістичний), – але то було б відбиття лише мислительної функції мистецтва, тоді як щодо нього можлива й опозиція пізнавальність / розважальність. Очевидно, можна говорити і про дихотомію мім етичності / сенсуалістичності, – з тими застереженнями, що міметичний тип творчості обмежуємо життєподібністю, зображувальністю, а сенсуалістичний – чуттєвістю, виражальністю. Ще одна пара – реалістичний / романтичний типи творчості. До неї наша літературознавча думка найбільш призвичаєна, надто ж стосовно художніх явищ ХІХ і, певною мірою, ХХ ст.

Слід зазначити й те, що художня мова як один із найважливіших чинників стилю не завжди є, а власне, й не конче має бути якимось монолітом у тексті, надто ж прозовому. Особливо це стосується епічних полотен, мовне втілення яких здебільшого вирішується у вигляді мозаїчної картини. Якщо у ліриці, почасти малій прозі та ще менше у драмі цілісний твір або група творів можуть мати мовну завершеність (єдність, цілість) завдяки особистому стилю автора, то у великому епічному жанрі (роман, роман-епопея) до його структури входять і стилістичні компоненти, лише частково продиктовані авторською мовностильовою манерою. Вони потрібні швидше для передачі зображуваного матеріалу чи характеру або своєрідності особи оповідача. Великі епічні твори здебільшого поліфонічні, вони дістають свою стилістичну єдність переважно не завдяки наскрізному авторському мовному стилю, а завдяки авторському зведенню до контрапункту різних голосів (у тому числі й мовностильових) [Мишанич, 1996: 195 – 199].

І, навпаки, буває, що твір, написаний у співавторстві, становить собою стилістичний моноліт. Єдине мовностильове ціле роману "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" забезпечується образом оповідача, витвореним братами Рудченками при загальному редагуванні твору Іваном Біликом. А проте розділи, написані ним самим ("Новий вік", "Старе – та поновлене"), попри мовну й побутову спільність із розділами Панаса Мирного, вирізняються рівнем узагальнень.

Отже, якщо мати на увазі не методи і не напрями, а типи творчості як реалізацію певних типів психологічного мислення-відчуття та художнього бачення, то їх полярні вияви можна простежити від давнини до сучасності, не зрідка – у творчості одних і тих самих письменників, оскільки найбільші величини якраз і синтезують у своїй художній практиці обидва полюси, досягаючи "третього" (Шекспір, Гете, Шевченко). Окрім того, форма не була пасивною і теж по-своєму впливає на тяжіння того чи того твору до певного "полюсу": проза все ж таки частіше навіртає на реалістичні, поезія – на романтичні засади. Не як закономірність, а як тенденція.

Тенденції романтичного типу творчості почали з'являтися ще у сентименталізмі, художньому напрямі, що став предтечею романтизму як напрямом, а ліпше сказати — як естетичної системи, що утвердилася наприкінці XVIII та в першій половині XIX ст. Цьому передували (ще безпосередніше) преромантизм, а на початку XX ст. майже паралельно постали неоромантизм і неореалізм.

Найзагальніші стильові константи романтизму, за Д. Чижевським і Д. Наливайком, – вільна форма, розкута композиція, присутність автора і всеохопна стихія ліризму, уривчаста, підвладна емоційним імпульсам розповідь, змінний ритм, "кольоровий" епітет, що виносить на передній план малярський, а не оцінний момент, тяжіння не до гармонії, а до глибоких контрастів, підвищена емоційність вислову тощо [Наєнко, 1994: 12].

За другим полюсом (відображувальним) також зберігаємо і традиційну назву – реалістичний. Текстуальну реалізацію й цього типу творчості теж можна простежити від давнини до сучасності: цілковито відірватися від конкретних реалій поки що не вдавалося жодному визначному митцеві. Завдяки цьому типові творчості навіть у міфах, казках, легендах постають побутові, культові, географічні, психологічні, етнокультурні та інші прикмети епох. Ще античні автори надавали більш-менш конкретної часопросторової "прив'язки" як легендарним сюжетам, так і описам своїх повсякденних клопотів.

Д. Наливайко виділяє такі типологічні риси реалізму XIX ст.: втілення діалектичного зв'язку між закономірно-загальним та індивідуально-особливим, звільнення від канонічності, перевага індивідуальних стилів над "спільними", моністичність художнього мислення світу (і, відповідно, відмова од поділу стилю на "високий" і "низький" залежно від сфер зображення, а також від розмежування явищ на "естетичні" й "неестетичні"), пізнавальна настанова (зв'язки з природознавством, історією, соціологією, психологією), аналітичний підхід до дійсності, перенесення центру ваги на соціальну сферу, перевага епічного начала, "романізація" жанрів та драматизація роману, поява "синтетичних індивідуальних стилів, які поєднували реалістичні й романтичні елементи", психологізація "індуктивного" чи "індивідуалізуючого" типу, протилежна "типологізуючому" психологізму попередніх епох, а також психологізація всієї атмосфери твору, його предметно-емоційного світу {портрет, інтер'єр, пейзаж тощо), диференційованість словесно-художнього вираження [Наливайко, 1987: 4]. Ці константи художньої системи класичного реалізму існують не канонічно, не над індивідуальними стилями, а всередині їх, зумовлюючи віднесення індивідуальних стилів до певних течій у реалізмі – соціально-побутової (Марко Вовчок, А. Свидницький, І. Нечуй-Левицький), просвітницької (М. Драгоманов, М. Павлик, Б. Грінченко, Н. Кобринська), соціально-психологічної (Панас Мирний, І. Франко, І. Карпенко-Карий), філософсько-психологічної (І. Франко) [Скупейко, 1998:14-42.]

За недавніми схемами, найвищими виявами реалістичного типу творчості були у XIX ст. "критичний реалізм", а в XX – "соцреалізм". Але ще під кінець XIX ст. існував мало кому відомий з сьогодення натуралізм, раніше трактований як літературний напрям, що став плодом деградуючої буржуазної культури. Очевидно, це найортодоксальніше породження реалістичного типу творчості, один з крайніх виявів реалізму як естетичної системи. Її представники (зокрема теоретик і практик Е.Золя) виходили з філософії позитивізму, відкидали будь-яке вуалювання дійсності й доводили відтворення сюжетної лінії до рівня "фотознімків з природи", в тому числі біологічної природи людини та торкаючись у деякій мірі її психологічних аспектів.

На початку XX ст. реалістичний тип творчості існував у неореалізмі, зринав і в соцреалізмі (як усупереч, так і завдяки керівним ідеологічним настановам). Адже соціологія – одне, психологія творчості – інше, її стильова реалізація – ще інше. Усі ці площини перетинаються в людині мистецькій, але по-різному і з неоднаковими художніми наслідками.

У літературі світовій XX ст. проходить під знаком модернізму, однак модернізм не відмітає остаточно ознаки реалізму його типи мислення, відчуття дійсності та художнього світобачення, яке знаходить свій вияв в багатьох інших видатних прозаїків з досить відмінними ідіостіями.

Реалістичний тип творчості не вичерпав і навряд чи вичерпає всі свої можливості, оскільки в його підґрунті – один із полюсів психологічної типології людини мистецької.

Не вкладаються в жоден із полюсів класицизм та соцреалізм – за певної спорідненості між собою.

Нормативність класицизму (правило "трьох єдностей", неодмінність перемоги обов'язку над почуттям у головного героя, підпорядкування мистецтва зміцненню абсолютизму в соціальній сфері, поділ жанрів на "високі" й "низькі" тощо) спричинилася до його заперечень сентименталістами й романтиками та утворення відповідних напрямів і стилів.

Французький класицизм XVII ст. має своїм світоглядним підґрунтям картезіанство, себто ідеалістичний тип мислення, – і з цього погляду нібито більше мав би тяжіти до романтичного полюсу. А на стильовому рівні це – концентрична й замкнута форма, об'єктивація зображення, логічно мотивоване розгортання оповіді, перевага рації в образотворенні й усій художній структурі, риторичність інтонаційно-експресивного ладу, – і з цього погляду відчувається силоне поле реалістичного полюсу.

Отже, ще раз переконуємося, що світоглядні критерії, філософське підґрунтя в мистецтві не мають прямої та визначальної дії.

Український класицизм мав переважно класицистичну (здебільшого – наслідувальну) стилістику (у Котляревського – ще й бурклескова, що йде і від бароко, у Квітки-Основ'яненка – сентименталістська), а за змістом це вже був перед романтизм, хоча вважають, що письменником який об'єднав дві течії в одну (класичну, сентиментальну) був Гулак-Артемівський, який вперше в українській літературі використав жанр балади. Тобто, в нас теж у сфері змісту гору бере романтичне, а у сфері форми – реалістичне, що тяжіє до класицизму [Наєнко, 1994: 12].

Нормативність соцреалізму (намагання підпорядкувати мистецтво соціальній сфері, зміцненню тоталітаризму, внутрішньо суперечлива вимога "правдивого, конкретно-історичного відображення дійсності в її революційному розвитку") призвела до його занепаду. Якщо навіть не брати до уваги політичних, ідеологічних, волонтаристських та інших позалітературних настанов і впливів, соцреалізм, попри свою назву, більше тяжів до ідеального, утопічного, ніж до дійсного, отож – і до романтичного типу творчості. Знову ж таки – у сфері змісту, тоді як формально нібито сповідувався реалізм, поступово розвиваючись до "реалізму як відкритої системи" та "реалізму без берегів".

Цілковито повторюватися жоден стиль не може, однак найхарактерніші його риси все ж таки зринають у творчості нових поколінь. До барокових стильових рис відносять антиномічність, потяг до гіпербол, антитез, алегоричність, символізм, емблематичність, монументальність, поєднання фантастики з реальністю, мотиви швидкоплинності часу, марноти земного життя, світу-лабіринту і світу-театру, Хаосу, космізму і всеосяжності буття тощо.

Українське бароко ("високе" і "низове") найвиразніше окреслилось у XVII – XVIII ст. А в XIX воно знаходить вияв у залишках вертепної драми, у творчості І. Котляревського, В. Гоголя, П. Гулака-Артемівського; від середини 40-х років під його впливом перебуває М. Гоголь; у XX ст. воно певною мірою дотичне до творчості символістів, авангардистів, сюрреалістів та експресіоністів. Ціла течія в нашій літературі 20-х років дістала назву "необароко" (П. Тичина, М. Бажан, Є. Плужник, М. Хвильовий, О. Довженко). Щоправда, цей перелік, як і багато інших, може засвідчити й велику відмінність індивідуальних стильових манер та їх еволюцію. У 60-ті роки деякі барокові риси проступають у міфопоетиці І. Драча, гротесковості В. Стуса, "химерній" прозі О. Ільченка, В. Шевчука, П. Загребельного, Є. Гуцала, В. Дрозда; у 80-ті й пізніші – у відродженні фігурної поезії, традицій бурлеску, балагану, буфонади, травестії, пародіювання у творчості різних літературних гуртів тощо. Так через ланцюжок еволюційних видозмін бароко єднається і з модерном та постмодерном. [Ткаченко, 2003: 433]

Модернізм – складне естетико-художнє явище в літературі та загалом мистецтві XX ст., продиктоване постійним пошуком нових виражальних можливостей, запереченням попередніх набутків, надто ж їх епігонського повторювання у творчості сучасників.

Вважається, що, пройшовши стадії декадентства й авангардизму, модернізм як естетична система постає з 20-х років, маючи своїм філософським підґрунтям ідеї Ф. Ніцше, З. Фрейда, К. Юнга, згодом – екзистенціалізму М. Гайдеггера та ін. Видатні представники зарубіжного

модернізму – Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр. У змістовій сфері їх творчість об'єднує відчуття кризи гуманістичних цінностей, ізоляції людини, абсурдності кожного індивідуального існування, як і загалом дійсності, проблема вибору між добром і злом, життям і смертю, спрага нового гуманізму, пошуків за втраченим часом і гармонією тощо. У сфері хуложньої форми – внутрішній монолог, "потік свідомості", асоціативний монтаж, перетин пам'яті й миттєвого переживання в оповідному часі, тенденція до ускладненої метафоричності, переважання верлібру в поезії, різноманітні гібридні утворення [Коженев, 1974: 128].

У вітчизняному літературознавстві під терміном модернізм часто об'єднують майже всі "некласичні" течії, починаючи навіть з імпресіонізму, хоч він і постав ще у ХІХ ст., однак у нашій літературі розгорнувся пізніше; а також експресіонізм, символізм, сюрреалізм, футуризм, інші, в тому числі й можливі майбутні -ізми (з додачею нео- та пост-). У такому трактуванні модернізм асоціюється з кожною наступною більш-менш потужною хвилею новаторства, що опонує традиціоналізмові.

Дослідниця українського модернізму С. Павличко виділяє такі його риси: західництво, сучасність, інтелектуалізм, антинародництво, індивідуалізм, фемінізм, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізація формалізму в критиці й інтерес до формального "боку" твору, екзистенціалізм, ірраціоналізм. За всього маніфестованого інтересу до форми, це – змістом / параметри, до того ж не лише модерністські. Західництво, сучасність, інтелектуалізм так чи так виявлялися майже у всі попередні епохи, індивідуалізм можна спостерегти і в творчості Г. Сковороди чи романтиків, як і екзистенціалізм та ірраціоналізм; що ж до зняття культурних табу, то воно відоме ще з фольклорних часів (анекдоти, сороміцькі пісні тощо).

Зрештою, прямим опонентом модернізму є традиціоналізм, а народництва – антинародництво. Опозиція ж модернізм / народництво некоректна: відбулася змішування двох пар антиподів, унаслідок чого протиставляються поняття з різних сфер – естетичної і соціологічної. Адже можна бути митцем модерним і водночас народним, як і елітарним, рафінованим (Л. Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Г. Косинка, Ю. Яновський, І. Драч, Ліна Костенко, та ін.). Втім, пошуки модерності в нашій літературі, перейшовши кількома хвилями, співіснували і з традиціоналізмом. Зокрема, внаслідок несприятливих зовнішніх і внутрішніх обставин, ідеологічного пресингу, мобільності й неперемінливості пристосуванців та ін [Ткаченко, 2003: 434].

Проте навіть за умови повноцінної мистецької реалізації модерністські шукання підлягають одній з основних закономірностей літературного процесу – боротьбі/взаємодії традицій і новацій.

Є думка, що по найвищому піднесенні будь-який стиль зазнає, як мінімум, двох опозиційних реакцій: консервуючої (пост) і руйнівної, заперечної (авангард). У різні часи та в різних літературах це може давати неоднакові наслідки. Так, відзеркаленням стилю бароко став стиль рококо, що запозичив чимало рис попередника; авангардовою реакцією — класицизм, який принципово заперечив Хаос та ірраціоналізм бароко, "непрозорість" його форм.

Відповідно до цієї концепції постмодернізм немовби подовжує "вік" модернізмові а неоавангардизм – скорочує. Однак є й протилежне твердження, згідно з яким постмодернізм цілковито заперечує модернізм.

Перші з наведених (знову ж таки – змістових) домінант нібито належить модернізмові, другі – постмодернізмові. Здається, їх можна віднести й до самого лише модернізму, адже він не є таким однобоким, а полосується і всередині себе. Але на відміну від багатьох європейських, наш включив модерністські опозиції у власну матрицю, а своєю національною специфікою найбільше завдячує бароковому стилевідчуттю.

Так чи так, а кожне виразно окреслене мистецьке явище (автор, тип творчості, стиль, художня система, подія...) сягає самотності в інтертекстуальному полілозі з опонентами (і в синхронному, і в діахронному аспектах), водночас переймаючи співзвучні собі риси. Серед них найголовніша – художність. Попри історичну плінність уявлень про її критерії, рухома в часі згармонізована єдність формозмісту лишається однією з найтриваліших підвалів, що вирізняють мистецькі здобутки на тлі минутих фактів літературного процесу.

Нині митець має у своїй палітрі широкий спектр усіх апробованих раніше барв, невичерпні можливості їх поєднань, пошуку й „приміряння" різних стилів та вибору оптимальних вирішень відповідно до індивідуальних феноменологічних і типологічних особливостей, потреб самовираження,

дедалі гнучкішого володіння формою для означення, осягнення, переживання-творення новостарого змісту і світу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Драч І. Духовний меч: Літ.-критич. статті та есе. – К., 1983. – С. 310.
2. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986. – С. 114-166.
3. Коженев В.В. Введение // Смена литературных стилей: На материале русской литературы XIX – XX веков. – М., 1974.
4. Мишанич О. Кризь віки: Літ.-критич. та історіографіч. статті й дослідження. – К., 1996. – С. 195-199.
5. Наєнко М.К. Дмитро Чижевський і його “Історія української літератури” // Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, – 1994. С. 12.
6. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. // Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.: Зб. наук. праць. – К., 1987.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997. – С. 9-26.
8. Пригодій С.М. Імпресіонізм на рубежі XIX – XX сторіч: типологія та національні особливості (На матеріалі української та американської літератур) // Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. – К., 1995. – С. 16-22.
9. Скупейко Л.І. Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект) // Індивідуальні стилі. – С. 14 – 68.
10. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – С.416 – 436
11. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. – М., 1977. – С. 5.

#### SUMMARY

The article is devoted to the problems of the modern literary process, namely to the problems of literary study. The phenomena of art creation are considered in different aspects the major of which is artistic skill.

Key words: art, classicism, realism, avangardism, modernism, individualism.

Ілона ДОРОГАНЬ

© 2009

### ТВОРЧИСТЬ І ДОЛЯ М.БАШКІРЦЕВОЇ В ОЦІНЦІ ФРАНЦУЗЬКОЇ КРИТИКИ: МІФИ І РЕАЛЬНІСТЬ

*У статті аналізуються концепції сучасних французьких дослідників творчості і особистості М.Башкірцевої. Увага зосереджена на роботах К.Косньє і М. Шартьє, які вперше проаналізували повний текст «Щоденника», співвіднесли його з опублікованим і дійшли висновку про наявність «міфу Башкірцевої». У статті зроблена спроба висвітлити справжні причини міфологізації життя і долі Башкірцевої.*

*Ключові слова: Марія Башкірцева, французька література, літературна критика, міфологізація.*

Постать Марії Башкірцевої завжди була приваблива для дослідників. “Ось уже біля ста двадцяти років – пише П’єр Жан Ремі – як ми, тисячі читачів (а раніше нас були сотні тисяч), до безтями закохані в Марію, прекрасну і норовливу, котра заповнювала шпальти світської, а з часом і художньої хроніки восьмидесятих років минулого, XIX століття, поки не померла у двадцять шість років від сухот. Нас тисячі, якщо не мільйони, хто на одному диханні проковтнув її “Щоденник” і мрійливо розглядав ті сотні фотографічних портретів, які вона з хворобливою поспішністю замовляла, здогадуючись, що завтра буде вже пізно. І тепер нас все ще декілька сот, тих, хто час від часу відвідує цвинтар в Шайо...” [Ремі 2008: 76]. Навіть з огляду на піднесеність, емоційність стилю французького критика очевидним є те, що Марія Башкірцева залишила значний слід в історії європейської культури. Європейці переживали справжнє потрясіння, відкриваючи