

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Кафедра полоністики і перекладу

На правах рукопису

ЛЯШКО ВЛАДИСЛАВА ВАДИМІВНА

**БЕРЛІНСЬКО-СКАНДИНАВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ
СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО**

Спеціальність: 035 Філологія

Освітньо-професійна програма: Мова та література (польська). Переклад

Робота на здобуття освітнього ступеня „Магістр”

Науковий керівник:
ЯРУЧИК ОЛЬГА БОРИСІВНА,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри полоністики і перекладу

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ
Протокол № _____
засідання кафедри полоністики і перекладу
від _____ 2025 р.
Завідувач кафедри
проф. С.В.Сухарєва _____

ЛУЦЬК – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ТВОРЧІСТЬ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	7
1.1. Філософсько-естетичні засади модернізму у період Порубіжжя.....	7
1.2. Роль Станіслава Пшибишевського у розвитку польської модерної літератури.....	13
Висновки до I розділу.....	18
РОЗДІЛ II. ПРОБЛЕМАТИКА «БЕРЛІНСЬКО-СКАНДИНАВСЬКОЇ» ПРОЗИ І ДРАМАТУРГІЇ С. ПШИБИШЕВСЬКОГО.....	19
2.1. Дослідження внутрішнього світу людини: мотив «голої душі» та його художнє втілення.....	19
2.2. Конфлікт митця і суспільства: образ «генія» та «черні» в творчості С. Пшибишевського.....	24
2.3. Смерть як естетична категорія: танатологічні мотиви в прозі та драмах.....	29
Висновки до II розділу.....	36
РОЗДІЛ III. ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «БЕРЛІНСЬКО-СКАНДИНАВСЬКИХ» ТВОРІВ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО.....	37
3.1. Символізм та імпресіонізм як основні художні прийоми літературного доробку митця.....	37
3.2. Жанрово-композиційне новаторство творчого генія С.Пшибишевського.....	44
3.3. Мовно-стильова палітра епічних і драматичних творів письменник.....	51
Висновки до III розділу.....	59
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	63
ДОДАТКИ.....	70

ВСТУП

Рубіж XIX–XX століть у європейському культурному просторі ознаменувався глибокою аксіологічною та естетичною кризою, відомою як доба *fin de siècle*, що спричинила кардинальну переоцінку місця людини у світі та мистецтві. Крах позитивістського раціоналізму та неспроможність традиційної науки пояснити ірраціональні імпульси людської природи зумовили пошук нових художніх форм, здатних відобразити складну архітектоніку людської свідомості. У цьому контексті творчість Станіслава Пшибишевського постає як унікальний феномен, що синтезував ніцшеанський індивідуалізм, шопенгауерівський песимізм та новітні відкриття у сфері психопатології. Особливе значення для формування його естетичної системи мав саме берлінсько-скандинавський період (1889–1898), коли письменник, перебуваючи в епіцентрі європейського мистецького життя та тісно спілкуючись із такими постатями, як Едвард Мунк та Август Стріндберг, викристалізував концепцію «голої душі» (*naga dusza*).

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу берлінсько-скандинавського періоду творчості Станіслава Пшибишевського як «лабораторії» польського модернізму, де зароджувалися ідеї, що згодом змінили вектор розвитку національної літератури. Окрім того, сучасний інтерес до психоаналітичних аспектів творчості та естетики експресіонізму робить спадщину Пшибишевського, зокрема його спроби вербалізації підсвідомого та естетизації танатологічних мотивів, важливою для розуміння генези європейського авангарду.

Методологічна база дослідження. Методологічну основу магістерської роботи становить комплексна сукупність підходів, що дозволила здійснити реконструкцію та цілісний аналіз філософсько-естетичної системи Станіслава Пшибишевського. Ключовими методами, застосованими у дослідженні, стали

описовий, типологічний та зіставний, які дозволили проаналізувати жанрово-стильові домінанти та специфіку конфлікту у творах письменника. Важливу роль відіграли принципи цілісності та об'єктивності, а також рецептивний аналіз творчості митця на загальному тлі літературного процесу європейського модернізму. Окрім того, специфіка дослідження біографічного контексту та його впливу на тексти зумовила використання моделюючого методу задля реконструкції трансформації життєвого матеріалу в художню дійсність, а також методу системного аналізу для узагальнення художньої специфіки берлінсько-скандинавського періоду творчості автора. Варто зазначити, що вивченням творчості митця займалось чимало науковців, зокрема Т. Ткачук [7], Т. Агапкіна [8], К. Бадовська [9, 10], В. Болецький [11], Е. Бонецький [12], С. Божим [13], М. Брацька [14], Й. Лавський [14], Р. Радишевський [14], С. Ейле [21] та інші.

Метою кваліфікаційної роботи є реконструкція та цілісний аналіз філософсько-естетичної системи та художньої специфіки творів Станіслава Пшибишевського, написаних у період його перебування в Берліні та контактів зі скандинавським мистецьким середовищем.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких **завдань**:

- з'ясувати філософсько-естетичні передумови формування модерністського світогляду Станіслава Пшибишевського в контексті європейської культури кінця XIX століття;
- дослідити концепцію «голої душі» як центральну антропологічну та художню категорію, що визначає специфіку зображення внутрішнього світу героя;
- проаналізувати специфіку конфлікту між «генієм» та «черню» у творчості письменника та його еволюцію від соціального протистояння до метафізичного антагонізму;
- розкрити особливості танатологічних мотивів та естетизації смерті у прозі й драматургії досліджуваного періоду;
- визначити жанрово-стильові домінанти «берлінсько-скандинавських» творів, зокрема взаємодію символізму та імпресіонізму в мовній палітрі автора.

Об'єктом дослідження є творчість Станіслава Пшибишевського берлінсько-скандинавського періоду, зокрема програмні маніфести (есеї «Confiteor»), романи «Homo Sapiens», «Dzieci Szatana», «Krzyk», драми «Śnieg», «Złote runo», поеми в прозі «Vigils» та «De Profundis», а також теоретичні праці, що стосуються «метафізики статі» та психології творчості.

Предметом дослідження виступають ідейно-тематичні, жанрові та мовно-стилістичні особливості прози та драматургії письменника берлінсько-скандинавського періоду.

Методами, застосованими у магістерській роботі, стали: описовий, типологічний, зіставний, цілісності та об'єктивності, а також рецептивний аналіз творчості митця на загальному тлі літературного процесу. Реконструкція трансформації життєвого матеріалу у його перетворенні в художню дійсність спонукала нас до застосування моделюючого методу.

Наукова новизна роботи полягає у системному переосмисленні берлінсько-скандинавського періоду творчості Станіслава Пшибишевського не лише як біографічного етапу, а як ключової фази формування протоекспресіоністичної поетики. У роботі здійснено спробу вийти за межі традиційного сприйняття письменника виключно як провокатора та скандаліста, акцентуючи увагу на його новаторстві у сфері наративних стратегій, зокрема у використанні «рваного синтаксису» та музикалізації прози для передачі межових психофізіологічних станів.

Теоретичне значення полягає в тому, що матеріали та висновки проведеного наукового дослідження мають важливе значення для подальшого дослідження творчості С. Пшибишевського в контексті польського літературного процесу.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані у літературознавчих дослідженнях, під час проведення занять з польської літератури в школах та ЗВО.

Апробація результатів дослідження. Матеріали проведеного нами дослідження апробовані у доповіді під час Фестивалю науки Волинського

національного університету імені Лесі Українки (травень 2025 р.) та наукових тезах „Філософсько-естетичні засади творчості Станіслава Пшибишевського в контексті європейського модернізму”. Стан і перспективи методики вивчення польської мови у закладах середньої та вищої освіти: зб. тез доповідей ; Київ – Луцьк – Варшава, 06–10 жовт. 2025 р. Луцьк : Вежа-Друк, 2025. С. 186-196.

Структура й обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ I. ТВОРЧІСТЬ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ.

1.1. Філософсько-естетичні засади модернізму у період Порубіжжя

Період на межі ХІХ та ХХ століть, відомий як Порубіжжя або *Fin de siècle*, був не просто хронологічною межею, а глибоким, багатшаровим культурним і суспільним феноменом. Ця епоха характеризувалася екзистенційним відчуттям «кінця цивілізації» та неминучого занепаду, що співіснувало з прагненням до радикальних інновацій та творчого оновлення [33].

Замість очікуваної стабільності та цілісності світ постає як глибоко фрагментований і внутрішньо суперечливий простір, «роздроблений та атомізований», у якому традиційні, усталені форми соціального й екзистенційного буття втрачають свою нормативну силу, тоді як нові моделі ще не набули чітких контурів і залишаються лише в стані потенційності. Повсякденна реальність за таких умов характеризується підвищеним рівнем екзистенційної тривоги, відчуттям несталості та крихкості будь-яких соціальних зв'язків, що зумовлює поширення недовіри, підозрілості та взаємного відчуження між індивідами [43]. Цей тип світовідчуття переконливо художньо репрезентовано в польському романі «Lalka» Болеслава Пруса, який, попри хронологічну віддаленість від доби *fin de siècle*, демонструє напрочуд суголосні їй ментальні й культурні симптоми. Твір виразно фіксує процес руйнації ідеалістичних проєкцій і раціональних сподівань героїв, зокрема Станіслава Вокульського та Ігнація Ржецького, чиї уявлення про закономірний, морально впорядкований світ вступають у нездоланий конфлікт із новою соціальною реальністю, позначеною випадковістю, економічним прагматизмом і відсутністю трансцендентного сенсу. У такій художній візії історія перестає бути сферою провидіння чи реалізації етичного ідеалу й постає як простір

хаотичних зіткнень інтересів, у якому індивід опиняється сам на сам із нестабільністю світу та неможливістю віднайти опору в традиційних ціннісних системах [38].

Головним показником цієї епохи була глибока криза традиційних цінностей, що виникла як пряма реакція на інтелектуальну поразку позитивізму. Позитивістський світогляд, з його непохитною вірою в розум, прогрес та можливість пізнання об'єктивної реальності через емпіричні науки, виявився неспроможним пояснити зростаючу соціальну атомізацію та політичну нестабільність [59]. Це призвело до методологічної кризи позитивістської історіографії та кризи уявлень про стабільність політичних систем, сенс політичної лояльності, національної та станової ідентичності. На тлі цього розпаду ідеалів, відмова від конвенційної буржуазної моралі стала не лише протестом, але й логічним наслідком втрати старих орієнтирів [1].

Наслідком цього розчарування стало творче переосмислення основоположних засад буття, що зрештою призвело до появи нових духовних та мистецьких шляхів. Це був не просто пасивний відчай, а активний пошук нових, часто ірраціональних, відповідей на виклики часу. Атмосфера Порубіжжя не обмежувалася лише літературою; вона була всеохопним культурним феноменом, що поширився на всі сфери мистецтва та суспільного життя. Так, у Відні цей імпульс вилився в рух Сецесіону, який відкрито відкинув традиційні академічні норми, демонструючи прагнення до нового, незвичного вираження [6].

Формування естетики європейського модернізму неможливо зрозуміти без аналізу ідей двох головних мислителів: Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше. Їхні філософські системи заклали основу для відмови від раціоналізму та пошуку істини у внутрішньому, ірраціональному світі людини [21].

Філософія Артура Шопенгауера (1788-1860) стала важливим джерелом песимізму та волюнтаризму. Основним поняттям його вчення є ірраціональна егоїстична світова воля, яка є абсолютним початком будь-якого буття. За Шопенгауером, світ існує лише як «уявлення» цієї волі, а людське життя – це

безкінечний, приречений на страждання цикл між бажанням і нудьгою [22]. Бажання, за своєю суттю, є стражданням, а його задоволення лише призводить до перенасичення та нудьги, залишаючи відбиток відчаю навіть на найзабезпеченіших. На тлі цього песимістичного світогляду, Шопенгауер висунув концепцію, що мистецтво є єдиним шляхом до тимчасового звільнення від панування Волі. Естетичне споглядання твору мистецтва дозволяє людині стати «вільним від волі глядачем», піднятися до рівня «чистого сприйняття» і отримати тимчасову насолоду, що є порятунком від страждання. Таким чином, Шопенгауер перетворив мистецтво на квазірелігію, а художника – на «священика або пророка» [15].

Учення Фрідріха Ніцше (1844–1900), попри подальше дистанціювання від шопенгауерівського песимізму, зберігає спільну з ним ірраціоналістичну основу та постає радикальним інтелектуальним бунтом проти усталених моральних, релігійних і культурних цінностей європейської цивілізації XIX століття. Центральним поняттям ніцшеанської філософії є «воля до влади», яку мислитель трактує не лише як психологічний імпульс чи соціальний інстинкт, а як універсальний онтологічний принцип, що визначає динаміку життя, творчості та самоствердження людини [14]. У цьому контексті Ніцше послідовно критикує християнську мораль, розглядаючи її як «етику рабів», сформовану слабкістю, страхом і ресентиментом, що пригнічує життєві інстинкти та творчий потенціал особистості. Заклик до «переоцінки всіх цінностей» означає не хаотичне заперечення моралі як такої, а необхідність створення нових ціннісних орієнтирів, заснованих на життєствердному імпульсі, силі та свободі духу. У цьому ідейному полі формується образ «Надлюдини» як ідеального типу особистості, здатної вийти за межі традиційних уявлень про добро і зло, самотійно встановлювати власні моральні критерії та брати на себе відповідальність за творення смислів і форм буття [27].

Надлюдина у Ніцше не є біологічно вищою істотою, а радше символом духовного самоперевершення, максимальної концентрації волі, індивідуальної

свободи та творчої енергії. Саме в цьому аспекті філософія Ніцше заклала підвалини культу сильної особистості та нового бачення митця як обраного генія, наділеного здатністю інтуїтивно проникати в глибинні структури буття й творити нові духовні світи, що протистоять раціоналістичним схемам пізнання та нормативним моделям мислення [32].

Вплив цих двох мислителів був не лише прямим, а й складним, часто суперечливим. Шопенгауер запропонував пасивний шлях – втечу від страждання через мистецтво, тоді як Ніцше – активний, бунтарський шлях, проголошуючи мистецтво і особистість джерелом нового творіння. Ці два підходи співіснували, формуючи внутрішній конфлікт модерністської свідомості. Цікаво, що в польському середовищі концепція Ніцше була не просто перейнята, а творчо переосмислена. Вона злилася з романтичним ідеалом «Król-Duch» Юліуша Словацького, що надало «Надлюдині» духовного виміру та місії морального оновлення нації [30].

На тлі філософської кризи та соціальних потрясінь зароджуються нові художні рухи, що відходять від реалістичного зображення світу та відображають нову, ірраціональну естетику. Період *Fin de siècle* став «парасольковим терміном», що об'єднав ці течії [23].

Однією з перших і найбільш впливових течій був символізм, що зародився у Франції завдяки поетам, як-от Шарль Бодлер, Поль Верлен та Стефан Малларме. Його основний принцип полягав у відмові від реалізму на користь зображення внутрішнього, ірраціонального світу через непрямі, сугестивні образи та символи. Митці-символісти прагнули передати ідеї та емоції, що лежать за межами об'єктивної реальності, використовуючи містичні образи та інтуїцію [19].

Декаданс вважається екстремальним проявом символізму, що акцентував увагу на духовному, хворобливому та еротичному. Цей напрямок характеризувався песимізмом, гедонізмом та естетичним неприйняттям реальності. Головною ідеєю декадансу була гонитва за красою, яка існувала заради себе, що втілювало принцип «мистецтва для мистецтва». При цьому

краса часто була невід'ємно пов'язана з розкладом і швидкоплинністю задоволення, а в бельгійському символізмі проявлялася «хвороблива привабливість між Танатосом та Еросом» [47].

На початку XX століття, як опозиція до імпресіонізму та натуралізму, сформувався експресіонізм. Його ключовим принципом було вираження, виразність (від фр. *expression*). На відміну від реалістичного чи імпресіоністичного зображення, експресіоніст передавав не об'єктивну дійсність, а власне суб'єктивне, емоційне бачення світу, часто вдаючись до деформації. Цей напрямок успадкував від символізму та декадансу фокус на внутрішньому досвіді та відмову від зовнішньої правдоподібності. У польському середовищі, елементи експресіонізму присутні у творчості багатьох митців, а Станіслав Пшибишевський був одним із тих, хто теоретично обґрунтував цей напрямок у своїх маніфестах, зокрема, в «Confiteor» [5].

Ці течії, хоч і мали власні особливості, не були ізольованими, а взаємодіяли, формуючи складну систему модерністського мистецтва. Їх об'єднувало головне: відкидання класичної ідеї гармонії та спроби замінити її на новий, часто ірраціональний, художній принцип. Символізм пропонував сугестивну асоціативність, декаданс – хворобливу красу занепаду, а експресіонізм – емоційну деформацію [1].

Філософські ідеї та художні рухи Порубіжжя матеріалізувалися в низці характерних тем, що стали лейтмотивами модерністського мистецтва. Вони були не просто стилістичними прийомами, а відображенням глибокого відчаю та пошуку нових джерел сенсу в світі, що втратив старі орієнтири [10]. Суб'єктивізм та індивідуалізм стали прямою реакцією на позитивістський акцент на колективізмі та утилітарності суспільства. Фокус змістився на внутрішній світ людини, її почуття та переживання. Декаданс, зокрема, поєднував «естетичне неприйняття реальності з глибоким індивідуалізмом. Цей поворот до інтроспекції був обґрунтований філософськими ідеями, що надавали пріоритет інтуїції та внутрішньому досвіду над логікою [4].

Еротизм і Танатос – подвійна одержимість життєдайною сексуальністю та смертю – відображала головну суперечність модернізму. Еротизм сприймався як первісний елемент, що дозволяє відчувати інтенсивність буття та протиставляється монотонній буденності. Однак ця темна еротика була водночас ірраціональною та небезпечною» силою. Краса в декадентському мистецтві часто асоціювалася з розкладом і швидкоплинністю задоволення. Бельгійський символізм демонстрував хворобливу привабливість між Танатосом та Еросом, а фігура *femme fatale* ставала центральним образом, що втілював цю руйнівну, але непереборну силу [16].

Образ митця як «обраного» був ще однією визначальною темою. Митці, особливо в русі «Молода Польща», відчували себе особливими і відмінними від решти суспільства. Вони зневажливо називали звичайних людей філістерами, що відображало їхнє переконання у власній духовній вищості. У світі, де «Провидіння» вже не керувало дійсністю, мистецтво ставало єдиною розрадою. За Шопенгауєрівською естетикою, митець брав на себе роль священика або пророка, здатного осмислити хаос і запропонувати тимчасовий порятунок від нього [13].

Нарешті, відмова від буржуазної моралі була невід'ємною частиною модерністського бунту. Цей протест виявлявся у способі життя «богеми» (*bohema, syganeria*) – зневазі до соціальних норм і проведенні часу в кав'ярнях, з алкоголем та стимуляторами. Модернізм виник як заперечення залежності таланту від утилітарних потреб суспільства, відкидаючи ідею, що мистецтво має бути повчальним або служити суспільним цілям [2].

Аналіз літератури показує, що *Fin de siècle* був не просто хронологічним відрізком, а складним, багатшаровим культурним феноменом, де розпад старого світу позитивізму породив глибоку потребу в нових світоглядах. Це призвело до звернення до філософських систем Шопенгауєра та Ніцше, які, незважаючи на свої відмінності, об'єдналися у запереченні раціоналізму і утвердженні ірраціонального як нового джерела істини. Ці філософські ідеї знайшли своє вираження у взаємопов'язаних художніх течіях, що зосередились

на ірраціональному (Символізм), декадентському (Декаданс) та суб'єктивному (Експресіонізм) [11].

Провідні теми цього періоду – суб'єктивізм, одержимість еротизмом і Танатосом, утвердження митця-генія та відверта відмова від буржуазної моралі – були не просто естетичними мотивами, а наслідком глибокої культурної та екзистенційної кризи. Вони є проявом пошуку нового сенсу в світі, що втратив старі орієнтири. Творчість Станіслава Пшибишевського, який приїхав до Кракова з модерністського середовища Берліна і став «людиною-легендою» та ідеологом «нового мистецтва» в Польщі, органічно вписується в цей контекст. Його програмні маніфести, як-от «Confiteor», що проголошували індивідуалізм та незалежність мистецтва від суспільних зобов'язань, стають ідеальною точкою для аналізу всіх вищезгаданих теоретичних засад.

1.2. Роль Станіслава Пшибишевського у розвитку польської модерної літератури

Станіслав Пшибишевський є однією з найвизначніших і водночас найконтroversійніших постатей у польському модернізмі. Його вплив на рух «Молода Польща» був настільки глибоким і всеосяжним, що його можна порівняти з дією могутнього каталізатора, який прискорив модернізацію польської літератури та її інтеграцію у ширший європейський контекст. Ця роль була зумовлена не лише його літературними творами, а й радикальними естетичними теоріями та харизматичним, скандальним чином життя, що став для багатьох уособленням нового типу митця [9].

Станіслав Пшибишевський був унікальним явищем у польській літературі кінця XIX століття. Він був одним із небагатьох польських письменників, якому вдалося досягти визнання в європейських літературних колах ще до того, як він став ідейним лідером у своїй рідній країні. Він був двомовним і двокультурним письменником, що створював свої ранні твори німецькою мовою, проживаючи в мультикультурному Берліні дев'яностих років XIX століття. Його таланти були

помічений у 1892 році, коли вісімнадцятирічний Гуго фон Гофмансталь уже запитував про дебютний есей молодого поляка. Це свідчить про те, що Пшибишевський не був ізольованою фігурою, яка лише запозичувала ідеї, а був справжнім учасником європейських художніх процесів, що відбувалися на зламі століть [45].

Його перебування в Берліні та Мюнхені (1889-1898) стало вирішальним для формування його світогляду. У цей період він занурився в атмосферу божественних кіл, де панував дух експерименту, індивідуалізму та декадентської чуттєвості. Це середовище було плавильним казаном для ідей *fin de siècle* і стало ідеальним ґрунтом для його радикальних концепцій. Фактично, він сформувався як європейський модерніст у німецькомовному просторі, а потім приніс ці ідеї до Польщі, що надало йому статусу пророка та авторитету [1].

Творчість Пшибишевського була особливо тісно пов'язана зі скандинавським та німецьким експресіонізмом, що особливо помітно в його зв'язках з художником Едвардом Мунком. Його роман «Krzyk» (*Крик*), написаний у 1917 році, вважається яскравим прикладом експресіоністської прози. В основу роману лягли мотиви, запозичені з відомих картин Мунка – «Krzyk» та «Ulica Karl Johann w posu» (*Вулиці Карла Йогана*). У цьому творі Пшибишевський прагне схопити «крик душі», розкриваючи світ деформований, сповнений злиднів, хаосу та розкладу [37]. Такий підхід, що зосереджувався на внутрішніх, ірраціональних станах і психічних патологіях, був абсолютно новим для польської літератури. Це не просто запозичення, а свідоме засвоєння європейських тенденцій, що підкреслювало його роль як справжнього європейця, який інтегрував польську літературу в широкий міжнародний контекст. Таким чином, його європейський досвід став не просто етапом біографії, а ключовою передумовою для його подальшої ролі в Польщі, надавши йому не тільки ідейну, а й символічну вагу [46].

Найбільш відомим програмним текстом Пшибишевського, що став маніфестом руху «Молода Польща», є есей «Confiteor» (1899) [17]. Опублікований у першому номері краківського часопису «Życie», цей текст був

не просто заявою, а справжнім визнанням художньої віри. Заголовок, що з латинської означає «визнаю», символізував щире розкриття нових естетичних принципів. У «Confiteor» Пшибишевський виступив з різкою критикою утилітарної, дидактичної та патріотичної літератури, що домінувала в польському позитивізмі, стверджуючи, що мистецтво повинно бути звільнене від будь-яких зовнішніх зобов'язань [57].

Центральною ідеєю маніфесту був принцип «мистецтва для мистецтва» (*sztuka dla sztuki*), згідно з яким мистецтво не має жодної мети, крім самої себе. Пшибишевський стверджував, що мистецтво є абсолютом, бо воно є відображенням абсолюту – душі. Він проголошував митця «паном панів», повністю вільним від будь-яких законів і людських сил. Ця концепція, що перегукувалася з філософією Фрідріха Ніцше про надлюдину, перетворювала художника на «священнослужителя мистецтва», чия творчість є найвищим актом буття [45].

Наріжним каменем естетики Пшибишевського стала його концепція «Naga Dusza» (*Гола душа*). Згідно з цією ідеєю, справжнє мистецтво має занурюватися в найглибші, первинні, інстинктивні стани людини, звільнені від моральних і соціальних обмежень. «Naga Dusza» – це вічна сутність, непідвладна раціоналізму і чуттєвості, і її можна пізнати лише через аналіз патологічних станів, таких як напади істерії, або через спостереження за сексуальними реакціями. Цей зв'язок з еротикою та психічними розладами був навмисно провокативним, оскільки він кидав виклик традиційному уявленню про мистецтво як про щось піднесене та моральне. Замість того, щоб уникати тем, що вважалися табу, Пшибишевський зробив їх центральним предметом художнього дослідження. Ця позиція стала прямим запереченням раціонального, просвітницького підходу, що панував у позитивізмі, і запропонувала нове, психологічне бачення реальності [42].

Повернення Станіслава Пшибишевського до Кракова у 1898 році та його співпраця з редакцією журналу «*Życie*» стали переломними для польського модернізму. Його ім'я було вже відоме в Європі, що надавало йому ореолу генія

і скандаліста. Він став не просто одним із письменників, а аніматором модернізму і, як зазначалося, метеором «*Młoda Polska*». Його головна заслуга полягала в тому, що він надав розрізненим декадентським настроям покоління послідовну теоретичну основу, що була відсутня до появи «*Confiteor*». Він був провідником радикальних європейських ідей до Польщі, ставши виразником ідейних тенденцій нових поколінь [58].

Вплив Пшибишевського на інших авторів був беззаперечним. Він надихав і направляв нове покоління митців, які прагнули відійти від застарілих канонів. Хоча його прямий вплив на Тадеуша Мічинського та Станіслава Виспянського не розкритий у доступних джерелах, його тісний, хоча і суперечливий, зв'язок з Яном Каспровичем добре задокументований. Їхня дружба, що переросла в скандальний роман Пшибишевського з дружиною Каспровича Ядвігою, стала своєрідною ілюстрацією його філософії «надлюдини», що живе поза рамками традиційної моралі. Такий спосіб життя, де мистецтво і особистість були нерозривно пов'язані, став прикладом для багатьох молодих митців, які прагнули порвати з буржуазними нормами. Пшибишевський не тільки виклав нові ідеї в теорії, а й сам став їхнім живим втіленням, що зробило його ідеологічним лідером і джерелом натхнення для всього руху [56].

Публікація «*Confiteor*» спровокувала одну з найгарячіших полемік в історії польської літературної критики. Це була не просто літературна дискусія, а зіткнення двох епох: позитивістської, орієнтованої на раціоналізм і суспільну користь, і модерністської, що проголошувала індивідуалізм та автономію мистецтва. Опоненти Пшибишевського, серед яких були такі відомі позитивістські та консервативні критики, як Пйотр Хмельовський, Ян Павельський та Теодор Єське-Хоїнський, були обурені його тезою про аморальну природу мистецтва. Вони звинувачували його в «хворобливому, нестримному сексуалізмі» та в тому, що гасло «мистецтво для мистецтва» веде до «проституції мистецтва» [54].

Однак, незважаючи на жорстку критику, у Пшибишевського були й прихильники серед молодого покоління модерністських критиків, таких як Єжи

Жулавський та Ігнаці Матушевський. Вони сприйняли «Confiteor» як одкровення і сповідь віри, що організувала уявлення нового покоління. Навіть деякі опоненти, як Теодор Єське-Хоїнський, не могли не визнати його таланту і того, що з його психіки «виринається воістину голий крик душі». Ця полеміка підкреслює вирішальну роль Пшибишевського в модернізації польської літератури. Його фокус на психологічній глибині, патологіях та відвертій еротичі кинув виклик традиційним, націоналістичним та історичним темам, які тривалий час домінували. Він примусив польську літературну спільноту переосмислити саму мету мистецтва, перенісши її фокус із зовнішніх, суспільних проблем на внутрішні, ірраціональні аспекти людської психіки [44].

Він не просто приніс нові теми, а й дав їм філософське обґрунтування. Навіть якщо його власні твори були нерівномірними, його ідеї та особистий приклад мали величезний вплив. Парадокс його спадщини полягає в тому, що він був і провокатором, і візіонером. Хоча його критикували за провокаційний стиль та аморалізм, він відіграв вирішальну роль у модернізації польської літератури та її інтеграції в європейський контекст. Полеміка, що розгорілася навколо його маніфесту, стала публічним обговоренням основних принципів модернізму, що, по суті, сприяло їх утвердженню в польській культурі [4].

Отже, можна зробити висновок, що роль Станіслава Пшибишевського в розвитку польської модерної літератури була вирішальною. Він був не просто талановитим письменником, а ідейним провідником, який переніс радикальні європейські ідеї *fin de siècle* на польський ґрунт. Його маніфест «Confiteor» та концепція «Naga Dusza» стали теоретичною основою для руху «Молода Польща», звільнивши мистецтво від обов'язку служити національним чи моральним цілям. Замість цього, він запропонував мистецтво, яке занурюється в глибини ірраціональної психіки, патології та еротичі, що стало радикальним викликом для домінуючих літературних традицій.

Висновок до I розділу

Проведений аналіз засвідчує, що становлення європейського модернізму на межі XIX–XX століть було зумовлене глибокою кризою позитивістського світогляду, яка спричинила відмову від раціоналістичних схем пояснення світу та спрямувала увагу митців до внутрішнього, ірраціонального виміру буття. Порубіжжя постає як епоха загостреної екзистенційної чутливості, коли відчуття розпаду традиційних цінностей поєднувалося з інтенсивним пошуком нових форм духовного й художнього висловлення. Філософські концепції Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше стали одним із ключових інтелектуальних джерел цього зламу, оскільки надали модерністській свідомості як пасивно-споглядальні моделі втечі в мистецтво, так і активні, бунтарські стратегії переоцінки цінностей. Саме поєднання цих суперечливих ідей створило складне тло, на якому формувалися нові художні напрями.

Символізм, декаданс і експресіонізм поставали як реакція на нездатність традиційного реалізму відобразити кризовий стан епохи. Їхня орієнтація на суб'єктивний досвід, емоційну деформацію, містичну чи патологічну глибину людської психіки була не випадковою: вона відповідала загальному зсуву від зовнішніх соціальних проблем до внутрішнього світу індивіда.

У цьому інтелектуально-естетичному середовищі творчість Станіслава Пшибишевського постає як закономірне й органічне явище. Як митець, що сформувався в німецькомовному модерністському просторі, він увібрав ключові тенденції європейського *fin de siècle* і приніс їх до польської культури, надавши їм цілісного теоретичного обґрунтування. Його естетична доктрина, сформульована у «Confiteor», і концепція «Naga Dusza» не лише інтегрували польську літературу в ширший контекст модернізму, а й визначили нові підходи до розуміння мистецтва як автономної, духовно виняткової сфери. Пшибишевський став тією фігурою, яка забезпечила перехід від інтуїтивних декадентських настроїв до усвідомленої модерністської програми, що поєднала європейські філософські імпульси з локальними художніми пошуками.

РОЗДІЛ II. ПРОБЛЕМАТИКА «БЕРЛІНСЬКО-СКАНДИНАВСЬКОЇ» ПРОЗИ І ДРАМАТУРГІЇ С. ПШИБИШЕВСЬКОГО

2.1. Дослідження внутрішнього світу людини: мотив «голої душі» та його художнє втілення

Злам XIX і XX століть у європейському культурному просторі позначився не просто зміною естетичних віх, а глибокою антропологічною катастрофою, яка призвела до тотальної переоцінки місця людини у всесвіті. Криза позитивістського раціоналізму, що панував у попередні десятиліття, оголила неспроможність науки та логіки пояснити глибинні, ірраціональні імпульси людської природи. У польському літературному дискурсі доби «*Młoda Polska*» (*Молода Польща*) ключовим речником цього метафізичного бунту став Станіслав Пшибишевський – фігура, яка синтезувала у своїй творчості ніцшеанський індивідуалізм, шопенгауерівський песимізм та новітні відкриття у сфері психопатології. Його концепція «*naga dusza*» (*гола душа*) стала не лише центральною метафорою епохи, а й цілісною філософською системою, що пропонувала радикально новий погляд на архітектоніку людської свідомості. Дослідження цього феномену вимагає виходу за межі традиційного літературознавства у площину філософської антропології, адже для Пшибишевського література була лише медіумом для фіксації станів, що перебувають по той бік добра і зла.

Теоретичне обґрунтування концепції «*naga dusza*» спирається на жорсткий дуалізм, який Пшибишевський постулює у своїх програмних есе, насамперед у знаменитому *Confiteor* та праці *Teorja sztuki «nagiej duszy»*. Письменник проводить чітку демаркаційну лінію між двома складовими людської істоти: «*mózg*» (*розум*) та «*dusza*» (*душа*). Розум у його інтерпретації постає продуктом довготривалої соціальної еволюції, утилітарним механізмом, що сформувався під тиском боротьби за існування та необхідності адаптації до суспільних норм і колективних очікувань. Він виконує функцію регулятора

поведінки, але водночас є джерелом фальші, оскільки накладає на хаотичну, органічну реальність сітку логічних категорій та раціональних схем, яких у природі не існує. Саме ця раціональна «маска» плодить ілюзії про порядок, приховуючи глибинні імпульси людського єства [55].

Натомість душа, за Пшибишевським, постає первинною, абсолютною субстанцією, що передує свідомості та будь-яким формам раціонального пізнання, стаючи тим глибинним осердям, у якому зароджується імпульс усіх внутрішніх переживань і екзистенційних пошуків людини. Вона існує поза просторово-часовими вимірами, не підкоряється жодній логіці й законам матеріального світу, зберігаючи в собі метафізичну пам'ять про прадавню єдність усього живого та про стихійний ритм космічного буття, що відлунує у найпотемніших порухах людського єства. Саме душа, на думку митця, є справжнім джерелом творчої сили, чистої емоційності та нестримної енергетики, яку розум намагається приборкати й нормувати, проте ніколи не здатен цілком підпорядкувати, адже будь-яка спроба раціонального контролю лише частково впорядковує її хаотичні глибинні потоки, не знищуючи їхньої первісної магічної сили [55].

Тому завдання нового мистецтва, згідно з Пшибишевським, полягає у деструкції інтелектуальних нашарувань, у знятті всіх раціональних фільтрів, що спотворюють автентичність внутрішнього життя. Мистецтво має стати поверненням до «життя душі» у всіх його проявах – диких, суперечливих, інстинктивних, нерідко аморальних з погляду соціальних табу. Воно покликане відтворити чисту інтенсивність душевного досвіду, не зважаючи на етичні чи естетичні обмеження, адже, як наголошує Пшибишевський: «*Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy*» [55, с. 12].

Центральним елементом структури «голої душі» є категорія *chuić* (хтивість, статевий потяг), яку Пшибишевський підносить до рангу космогонічної сили, перетворюючи її на першооснову існування та ключ до розуміння внутрішньої драматургії людської психіки. У його художньому світі

сексуальність не обмежується біологічною функцією розмноження; це потужна метафізична енергія, *vis vitalis*, що пронизує все буття, стає законом руху, ритмом становлення світу й одночасно джерелом творчості та руйнування. Е.Бонецький у своєму дослідженні переконливо доводить, що пансексуалізм Пшибишевського має релігійне забарвлення: статевий акт трактується як момент містичного єднання з Абсолютом, як єдина можливість для індивіда подолати межі власного «Я», вийти за рамки емпіричного досвіду і розчинитися у вічності, ніби повернувшись до прапочатку всього сущого. Однак ця сила є амбівалентною, адже, даруючи найвищу насолоду, вона водночас несе у собі потенціал руйнації, штовхаючи людину до злочину, безумства, самозречення та внутрішнього спустошення, бо спонукає діяти всупереч логіці, моралі та соціальним нормам. Герої Пшибишевського постають бранцями власної фізіології, котра диктує їм імпульси й рішення, занурює їх у глибини темних інстинктів, змушує балансувати між екстазом і загибеллю. У цьому контексті «гола душа» постає як арена вічної боротьби між духом і плоттю, сферою, де неможливо встановити тривку гармонію, а перемога плоті часто означає катастрофу особистості, її розпад, втрату цілісності й остаточне підкорення стихійним силам людської природи [11].

Художня реалізація цієї концепції призвела до повної дезінтеграції традиційного романного героя, оскільки, як слушно зауважує К.Бадовська, персонаж Пшибишевського постає як «ентропійне я», що перебуває у стані безперервного розпаду й внутрішнього вислизання від будь-яких форм означення. У його романах, зокрема «Homo Sapiens» чи «Dzieci Szatana», читач не зустріне цілісних характерів із чіткою мотивацією, соціальною біографією чи послідовною логікою дій, адже замість усталених індивідуальностей постають мінливі психофізіологічні стани, які накочуються й зникають із калейдоскопічною швидкістю, створюючи ефект постійної плинності й розмитості. Герой у такій структурі перестає бути автономним суб'єктом і перетворюється на своєрідного медіума, крізь якого промовляє безодня підсвідомого, а його ідентичність, позбавлена стабільного ядра, розчиняється у

внутрішніх вибухах імпульсів та суперечливих емоційних хвиль. Це формує специфічну модель конфлікту: не зовнішнє протистояння особистості й соціального середовища, як у реалістичній традиції, а внутрішнє зіткнення різноспрямованих порухів «*naga dusza*», що розривають свідомість зсередини, створюючи атмосферу суб'єктивної розпорошеності та екзистенційної тривоги. Така фрагментарність, неврівноваженість і нестабільність відчуттів відображає загальне переживання кризи суб'єкта, характерне для модерністської епохи, яка поставила під сумнів саму можливість неподільного й гармонійного «я» в умовах духовного й культурного зламу [8].

Специфіка зображення внутрішнього світу у Пшибишевського вимагала революційних змін у наративній техніці, що детально проаналізовано в працях С. Ейле. «Роман голої душі» відмовляється від епічної дистанції та об'єктивного всезнаючого автора. Оповідь гранично суб'єктивізується, перетворюючись на потік свідомості або внутрішній монолог, що імітує безпосередній процес відчущування. Фабула редукується до мінімуму; зовнішні події втрачають своє значення і стають лише тлом або каталізатором для внутрішніх переживань. Час у творах Пшибишевського втрачає лінійність: він стискається до миттєвості екстазу або розтягується у нескінченність страждання. Письменник намагається зафіксувати нюанси психічних станів, які раніше вважалися невимовними, використовуючи для цього специфічну мову нервів. Текст насичується фізіологічними метафорами, повторами, окличними реченнями, створюючи ефект гарячкового марення або сповіді на межі зриву: «*Ból, straszny, bezimienny ból, co nie w mózgu siedzi, ale w duszę się wpł i szarpie i gryzie, i szarpie...*» [20, с. 70].

Окремої уваги заслуговує релігійно-містичний вимір «голої душі», який тісно переплітається з демонологією та сатанізмом. Як зазначає А. Йоч, пошук «*sacrum*» (сакральне) у Пшибишевського відбувається через занурення у «*profanum*» (сфера буденного, світського, звичайного), через гріх і падіння. Його герої одержимі прагненням пізнати Бога, але шлях до нього лежить через безодню зла. Це парадоксальне «богошукання через богоборство» є

характерною рисою модерністської духовності, яка відкидає догматичну релігійність на користь безпосереднього містичного досвіду. М. Кунцевич у своєму дослідженні феномену польського сатанізму підкреслює, що Сатана для Пшибишевського є не втіленням абсолютного зла, а символом бунтівного духу, носієм пізнання та свободи. «Naga dusza» прагне вирватися з кайданів матерії та суспільної моралі, і сатанізм стає формою протесту проти недосконалості Творіння. У цьому контексті душа героя перетворюється на поле битви метафізичних сил, де людина є лише іграшкою фатуму: «*Kto chce być wolnym, ten musi się wyrzec swego ja, ten musi to swoje ja w sobie zabić, by stać się częścią wielkiej siły*» [31, с. 8].

Таблиця 2.1

Системний аналіз трансформації зображення внутрішнього світу людини: від позитивізму до модернізму С. Пшибишевського

Критерій порівняння	Реалістично-позитивістська модель (XIX ст.)	Концепція «голої душі» С. Пшибишевського (Fin de siècle)
Антропологічний центр	Особистість як соціальний конструкт, продукт виховання та середовища.	«Гола душа» як метафізична сутність, вільна від соціальних детермінант.
Русійна сила поведінки	Раціоналізм, воля, свідомий вибір, етичні імперативи.	Біологічний детермінізм (<i>chuci</i>), влада підсвідомого, ірраціональні імпульси.
Природа конфлікту	Зовнішній: індивід проти суспільства, обставин, природи.	Внутрішній та онтологічний: душа проти інтелекту, індивід проти Абсолюту.
Наративна стратегія	Епічна дистанція, об'єктивізм, всезнаючий наратор, лінійний час.	Суб'єктивний експресіонізм, потік свідомості, фрагментарність, психологічний час.
Функція деталі	Опис матеріального світу, побуту, зовнішньої зовнішності (мімезис).	Символізація психічних станів, ігнорування матеріального світу на користь візій.
Етичний вимір	Чітка дихотомія добра і зла, дидактична або соціально-критична функція.	Імморалізм, сакралізація гріха, естетизація зла («мистецтво для мистецтва»).

Мова творів Пшибишевського стає інструментом прямої трансляції психічної енергії, і цей ефект він досягає через свідоме руйнування традиційного синтаксису, аби відтворити неконтрольований рух внутрішніх

імпульсів та хаотичних душевних потоків. Його стиль, позначений надмірною екзальтацією, розгортається як вибух емоцій, де слова-символи – безодня, море, кров, крик – не просто повторюються, а функціонують як своєрідні лейтмотиви, що задають ритм усьому тексту й створюють гіпнотичну сугестію, схожу на ритуальне заклинання. У таких творах логічна структурованість майже повністю поступається місцем музичності: фрази ніби тремтять від внутрішньої напруги, а звучання окремого слова стає важливішим за його смислове навантаження. Завдяки цьому художній простір перетворюється на своєрідну партитуру людської свідомості, де письменник може проникнути у найпотаємніші й темні шари психіки, недоступні для класичної реалістичної оповіді. Яскравим прикладом такої стилістичної манери є фрагмент із поеми прозою *Vigils*, у якому опис стану душі досягає космічної масштабності й метафізичної напруги: «*Jestem otchłanią, w której rodzą się światy i w której światy giną... Jestem ciszą przed burzą i jestem samą burzą*» [20, с. 78].

Отже, концепція «*Naga dusza*» Станіслава Пшибишевського стала переломним моментом в історії польської та європейської літератури. Вона ознаменувала перехід від опису соціальної людини до дослідження людини метафізичної та біологічної. Відкинувши раціоналізм, Пшибишевський відкрив шляхи для потоку ірраціонального, легітимізувавши в мистецтві теми божевілля, сексуальності та смерті. Попри те, що його художня манера з часом втратила свою актуальність і стала об'єктом критики за манірність, теоретичний прорив, здійснений письменником, мав далекосяжні наслідки. Він підготував ґрунт для експресіонізму, сюрреалізму та психоаналітичної прози ХХ століття, довівши, що найцікавіші та найстрашніші драми розігруються не на сцені історії, а в темних лабіринтах людської душі. «*Naga dusza*» залишилася вічним пам'ятником епохи, яка наважилася зазирнути у власну безодню.

2.2. Конфлікт митця і суспільства: образ «генія» та «черні» в творчості С. Пшибишевського

Епоха модернізму, зокрема її польський варіант «Młoda Polska», принесла кардинальну зміну в аксіологічній парадигмі стосунків між творцем та соціумом. Якщо позитивізм XIX століття інтегрував письменника у суспільну структуру як учителя, пророка чи лікаря соціальних виразок, то кінець століття, знаковим представником якого став Станіслав Пшибишевський, проголосив тотальну сегрегацію цих двох світів. Конфлікт «geniuszem» та «tłumem» у творчості та світогляді Пшибишевського перестає бути суто соціальною чи побутовою колізією; він трансформується у метафізичну війну, де митець виступає носієм вищої, абсолютної істини, а суспільство — втіленням інертної матерії, що прагне цю істину нівелювати. Аналіз цього протистояння вимагає комплексного розгляду через призму філософської антропології, соціології культури та психології творчості, адже для Пшибишевського цей розрив був необхідною умовою самого існування мистецтва.

Ідеологічним ядром, з якого розростається конфлікт, є програмний маніфест *Confiteor*. У цьому тексті Пшибишевський не просто декларує нові естетичні принципи, а встановлює нову ієрархію буття, вибудовуючи цілісну систему, у якій мистецтво постає передусім як вияв чистої, ніким не обмеженої внутрішньої сили. Він постулює абсолютну автономність митця, виводячи його за межі юрисдикції будь-яких суспільних інституцій і, по суті, протиставляючи творчий акт усім соціальним очікуванням та нормам. Згідно з його доктриною, мистецтво не має і не може мати жодної зовнішньої мети — ні моральної, ні патріотичної, ні дидактичної, — адже кожна спроба нав'язати йому будь-який утилітарний сенс руйнує його справжню сутність. Будь-яка вимога підпорядкувати творчість служінню суспільству трактується як акт святотатства, як насильницьке поневолення вільного духу, який прагне самовираження у формах, що походять лише з глибин психіки. У цій системі координат митець стає «паном панів», суб'єктом, який стоїть над життям і світом, не підпорядковуючись жодним законам, окрім внутрішнього імперативу

власної психічної енергії, що визначає і його творчий метод, і його духовну траєкторію. Радикалізм такої позиції неминуче робив суспільство ворожим елементом, адже саме суспільство завжди вимагає від індивіда корисності, зрозумілості та прагматизму, що для Пшибишевського було синонімом вульгарності, духовної убогості й відмови від високої місії мистецтва як найчистішої форми буттєвої свободи [48].

Глибинні корені цього антагонізму лежать у специфічній філософській концепції людини, яку розробив письменник, і саме вона визначає траєкторію його роздумів про природу творчості та духовної ієрархії. С. Божим у своєму ґрунтовному аналізі філософських поглядів Пшибишевського наголошує на жорсткому дуалізмі між «mózg» і «dusza», підкреслюючи, що це розмежування є вирішальним для розуміння істотної відмінності між «geniuszem» і «tłumem». Натовп, або філістери, живуть «mózg» – органом, який формувався впродовж еволюції як інструмент боротьби за існування, адаптації до середовища й забезпечення матеріальної стабільності; він керується логікою, циркулює в межах усталених етичних кодексів, підтримує соціальні договори, тобто оперує конструкціями, створеними людською раціональністю для самозбереження. Натомість «geniuszem» живе «dusza» – первинною, майже космічною субстанцією, що є прямим виявом Абсолюту, не знає часових чи просторових обмежень і відкриває людині доступ до досвіду, який не піддається жодній раціоналізації. Через це конфлікт між натовпом і генієм стає не просто глибоким, а принципово нерозв'язним: вони не здатні зрозуміти один одного, бо належать до різних модусів буття, розмовляють різними мовами і мислять у несумірних координатах. Геній, зосереджений на спогляданні «naga dusza» та прагненні досягнути її внутрішній рух, виглядає для більшості або божевільним, або аморальним, адже його поведінка виходить за межі звичного соціального порядку, тоді як сам натовп у сприйнятті генія перетворюється на аморфну біологічну масу, позбавлену здатності до метафізичного відчуття й відкриття на вищій рівні існування [12].

Соціокультурний вимір цього конфлікту істотно ускладнювався тим, що Пшибишевський приніс на польський ґрунт суто європейську, космополітичну модель митця, яка різко дисонувала з укоріненою національною традицією та з системою очікувань, що формувалися впродовж десятиліть бездержавності. Як слушно зауважує Г. Матушек-Стець, у польській культурі письменник мав не просто творити, а виконувати роль морального авторитета, духовного провідника народу, постаючи своєрідним «Wieszczem», покликаним утверджувати національні цінності та підтримувати надію на відродження. Пшибишевський же зухвало й демонстративно порушив цей негласний суспільний договір: він відмовився від патріотичних зобов'язань, піднісши на щит ідеали загальнолюдського, європейського, універсального, поставивши індивідуалістичний творчий пошук вище за будь-які національні пріоритети. У його концепції «геній» не має батьківщини у географічному сенсі, адже справжня його територія – це простір духу, внутрішня свобода, непідвладна кордонам чи колективним очікуванням. Така позиція неминуче провокувала шалений опір консервативної критики та частини суспільства, що таврували автора як декадента, руйнівника усталених норм і культурних традицій, котрий свідомо підриває засади національної ідентичності. Водночас саме цей його статус «європейського аутсайдера», що існує ніби на межі культур, дозволив Пшибишевському стати справжнім предтечею нових модерністських тенденцій, розширити горизонти польського літературного процесу й поступово звільнити його від провінційної замкнутості, відкривши шлях до інтенсивнішого діалогу з європейською культурою [35].

Парадоксальним, але надзвичайно цікавим аспектом цього протистояння є механізм функціонування образу «проклятого поета» в публічному просторі, адже, як слушно зауважує К. Голавська-Стаховяк, тут проявляється явище своєрідної «комерціалізації бунту». Попри декларовану ненависть до натовпу та показову відстороненість від масовості, Пшибишевський фактично став однією з перших «зірок» поп-культури у сучасному розумінні цього слова, перетворивши власну постать на символ і водночас продукт доби. Його

епатажний стиль життя, гучні скандали, залежності, демонічна аура та культ руйнування усталених норм притягували до нього саме ту «чернь», яку він зневажав, створюючи навколо себе атмосферу напруженого очікування й постійної уваги. У цьому простежується складна діалектика: геній, який у теорії прагне самотності й винятковості, на практиці потребує натовпу як тла, на якому яскравіше вимальовується його унікальність, тоді як натовп, захоплений видимістю бунту та «життям поза межею», потребує постаті такого митця як постійного джерела пліток, обурення чи захвату. Пшибишевський перебував водночас «усередині» й «зовні» масової культури: він дистанціювався від неї у деклараціях, але майстерно маніпулював суспільною увагою, перетворюючи кожен жест на перформанс, а кожен скандал – на елемент власного міфу. Усе це вказує на те, що конфлікт митця і суспільства на зламі століть дедалі більше набував рис театралізованого дійства, у якому кожна зі сторін – і творець, і публіка – грала свою роль, посилюючи й підтримуючи міфологію одна одної [24].

На рівні міжособистісних стосунків концепція винятковості генія часто призводила до деструктивних наслідків, перетворюючи творчу дружбу на своєрідне духовне рабство, і цей механізм виразно простежується у дослідженні Т. Ткачука, присвяченому взаєминам Пшибишевського з Василем Стефаником. Харизматичний і водночас владний Пшибишевський вимагав від близького оточення не просто підтримки чи прихильності, а повного прийняття своєї естетичної програми, вибудованої на культі інстинктів, фатуму та песимістичного погляду на людину і світ. Для Стефаника, чия творчість була глибоко вкорінена у народну етику та моральну відповідальність перед життям, цей тиск ставав особливо болючим, адже вступав у внутрішній конфлікт із його ціннісними переконаннями й творчим темпераментом. «Geniuszem» у трактуванні Пшибишевського не визнавав рівності, а прагнув поглинути іншу індивідуальність, підпорядкувати її власному світогляду, що неминуче руйнувало тонкий баланс творчого діалогу. У такому середовищі конфлікт зміщувався зі сфери зовнішніх суперечностей у психологічну площину:

зіткнення двох несумісних творчих «Я» призводило до внутрішніх надломів, сумнівів, болісних трансформацій і навіть до тимчасових творчих криз. Цей приклад переконливо демонструє, що елітарний індивідуалізм Пшибишевського за своєю природою тяжів до тоталітарності, адже його ідея винятковості митця передбачала цілковите підпорядкування інших його духовній владі [6].

Історична перевірка цієї концепції відбулася з початком Першої світової війни, яка стала межею, за якою старі модерністські міфи втратили свою силу. М. Ольшевська у своєму дослідженні зазначає, що зіткнення з реальністю тотальної війни виявило обмеженість естетського бунту. Війна, як явище масове, безособове і невимовне у своєму жаху, зрівняла «*geniuszem*» і «*tlumem*» перед обличчям смерті. Концепція «*naga dusza*», зосереджена на індивідуальних неврозах та еротичних переживаннях, виявилася неспроможною адекватно відобразити колективну трагедію такого масштабу. Пшибишевський змушений був шукати нові форми вираження (образ Тиртея), що частково суперечило його раннім деклараціям про повну відстороненість від справ світу. Це свідчить про те, що конфлікт митця і суспільства не є статичним; він еволюціонує під тиском історії, змушуючи навіть найрадикальніших індивідуалістів переглядати свої позиції, коли суспільство опиняється на межі знищення [44].

Отже, аналіз показує, що образ «генія» та «черні» у творчості С. Пшибишевського – це не просто літературна маска, а складна соціокультурна конструкція, що відображала кризу європейської свідомості *fin de siècle*. Цей конфлікт мав тотальний характер, охоплюючи філософію, естетику, побутову поведінку та політику. Пшибишевський створив міф про митця-деміурга, який черпає силу у власній самотності та протистоянні світу. І хоча історія внесла корективи у цю романтичну візію, сама постановка питання про право митця на абсолютну свободу та його складні, часто ворожі стосунки з масовим суспільством, залишається одним із найважливіших спадків епохи «*Młoda Polska*», що продовжує резонувати і в сучасному культурному дискурсі.

2.3. Смерть як естетична категорія: танатологічні мотиви в прозі та драмах

Культурна та інтелектуальна парадигма європейського *fin de siècle* сформувала унікальний простір для радикального переосмислення категорії смерті, виводячи її за межі релігійної догматики чи біологічного детермінізму в площину рафінованої естетики. У польському літературному процесі доби модернізму саме Станіслав Пшибишевський здійснив найбільш послідовну та провокативну деконструкцію традиційного страху перед кінцем існування. У його художній антропології смерть втрачає ознаки трагедії у класичному, аристотелівському розумінні і набуває рис вишуканого, манірного ритуалу, необхідного для остаточного визволення «*naga dusza*». Якщо романтизм героїзував смерть як акт жертвності заради ідеї чи нації, то Пшибишевський естетизує сам процес вмирання, психофізіологічний розпад свідомості та агонію, вбачаючи в них єдину можливість доторкнутися до Абсолюту. Цей підхід базувався на гностичному переконанні, що земне існування є лише «блуканням у лабіринті оман» і страждань, тоді як небуття відкриває браму до істинної сутності всесвіту. Такий погляд корелював із загальноєвропейськими настроями «втоми від культури» та апокаліптичними передчуттями, перетворюючи літературу на своєрідний підручник з «*ars moriendi*» (*мистецтва вмирання*) нової доби, де краса і жах зливаються в єдиному екстазі [18].

Центральним елементом танатологічної естетики Пшибишевського є концепція «метафізичної спокуси», яка найбільш яскраво реалізується в його прозових творах, зокрема в експериментальному романі «*Krzyk*» (*Крик*). Ганна Бжеська-Ратушна у своєму ґрунтовному дослідженні підкреслює, що для головного героя, художника Гаштовта, смерть стає не просто бажаним фіналом, а нав'язливою ідеєю, яка структурує весь його внутрішній космос. Тут ми спостерігаємо не банальне бажання припинити фізичне існування через життєві негаразди, а складний інтелектуальний та духовний бунт проти абсурдності

буття як такого. Життя в романі зображується через акустичну метафору «крику» – дисгармонійного, болісного вереску матерії, що порушує вічну, сакральну тишу космосу. Відповідно, смерть сприймається як відновлення первинної гармонії, як повернення до лона «Святої Нірвани». Пшибишевський майстерно використовує натуралістичні деталі для опису деградації психіки, проте ці фізіологічні подробиці слугують вищій, символічній меті: показати, як дух розриває кайдани тіла. Самогубство героя – це не поразка слабкої людини, а акт суверенної волі, остаточне ствердження свого «Я» через його тотальне заперечення. У тексті це відображено через експресивні внутрішні монологи, сповнені екзистенційного жаху і водночас хворобливого захоплення безоднею: *«Śmierć to jedyna prawda, jedyna rzeczywistość w tym świecie uludy... To czarna otchłań, która wzywa mnie słodkim głosem, bym rzucił się w jej objęcia i przestał być»* [36, с. 236].

Специфіка підходу Пшибишевського полягає також у тому, що він надає смерті атрибутів вишуканості та елітарності, протиставляючи «смерть генія» банальній смерті натовпу, підкреслюючи різницю між буденністю фізичного згасання та духовною величчю митця. Для «tłumem» смерть постає лише завершенням біологічного циклу, жахливим переходом у невідоме, актом, що позбавлений будь-якого метафізичного сенсу, тоді як для «обраного» це момент істини, кульмінація внутрішнього горіння та найвища форма творчої реалізації, у якій розкривається справжня сутність індивіда. У цьому контексті смерть набуває ознак естетичної категорії, стає своєрідним оптичним інструментом, який очищує сприйняття, дозволяючи побачити світ без ретуші, без тих соціальних і моральних умовностей, що зазвичай затуляють глибинні імпульси існування. Саме тому в художньому всесвіті Пшибишевського вона рідко називається прямо, натомість постає крізь мереживо складних алегорій, багатопланових символів і містичних натяків, що підсилюють її присутність і занурюють читача у сферу прихованих сенсів; і для систематизації цієї багатогранності танатологічних образів, через які смерть маніфестується в текстах митця, доцільним є аналіз їхньої семантичної структури, що відкриває

можливість з'ясувати, як саме автор вибудовує смисловий простір навколо одного з ключових мотивів своєї естетичної концепції.

Таблиця 2.2

Семантико-естетична структура танатологічних символів у прозі та драматургії

С. Пшибишевського

Символічний образ	Естетичне навантаження та метафізичне значення	Художня реалізація (приклад з тексту)
Білий сніг / Лід	Смерть як застигання часу, анестезія почуттів, стерильна чистота небуття, що вкриває бруд життя; символ ентропії всесвіту.	Драма <i>Śnieg</i> : безперервний снігопад відрізає героїв від світу, створюючи герметичний простір для вмирання; холод проникає в душі.
Море / Океан	Смерть як розчинення індивідуальності в безмежному Абсолюті, повернення до аморфного стану, материнське лоно природи.	Роман <i>Homo Sapiens</i> : вода як стихія, що поглинає і очищує від гріха свідомості; мотив утоплення як злиття з вічністю (<i>unio mystica</i>).
Гість / Незнайомець	Смерть як персоніфікована сила, фатум, що приходить незваним, але підсвідомо очікуваним; вісник з іншого виміру.	Драма <i>Goście</i> : прихід таємничих постатей, які не говорять, але їхня присутність знаменує неминучий фінал; страх змішується з цікавістю.
Тиша / Мовчання	Смерть як антитеза «крику» життя, вища форма комунікації душ, що звільнилися від недосконалості слова; сакральний спокій.	<i>Krzyk</i> : прагнення абсолютної тиші, яка можлива лише після зупинки серця; мовчання як знак присутності Танатоса.

Драматургічний доробок письменника, детально проаналізований Ганною Ратушною у праці «W cieniu Tanatosa», демонструє еволюцію мотиву смерті від натуралістичного жаху до витонченого символізму, наближеного до естетики Моріса Метерлінка, і саме ця поступова зміна художньої оптики дозволяє побачити, як смерть із конкретного драматичного факту перетворюється на всепроникний елемент сценічного буття. У п'єсах «Złote runo» (*Золоте руно*) та «Goście» (*Гості*) смерть уже не функціонує як завершальна точка чи фінальна катастрофа; навпаки — вона стає своєрідною атмосферою, невидимою субстанцією, у якій герої існують від першої репліки, немов дихаючи нею. Пшибишевський вибудовує специфічний «театр тіней», де персонажі нагадують сомнамбул, приречених рухатися крізь напівтемряву до власної

загибелі з фатальною, майже ритуальною покірністю, ніби сам механізм їхнього існування вмонтований у траєкторію повернення до небуття. Визначальною тут є категорія «obecność śmierci» (*присутності смерті*) у повсякденні, яка постає не в дії, а в підтекстах, у паузах, у недомовленостях, у поглядах, спрямованих у порожнечу, – у всіх цих мікросигналах, що творять атмосферу повільного згасання. Смерть у драмах Пшибишевського нерозривно пов'язана з поняттям провини, але провини не моральної, а онтологічної: *culpa essendi*, «вини існування», яка народжується з відчуття, що саме народження є первинним гріхопадінням, втратою первісної єдності з Абсолютом, і що єдиною формою спокутування виступає повернення до первісної тиші небуття. Цей настрій меланхолійного очікування кінця передається через музичну, майже інтонаційно-хвильову мову діалогів, де слова вже не виконують інформативної функції, а радше стають носіями настрою й передчуття: «*Czuje, jak ona krąży wokół domu... Śmierć nie jest wrogiem, ona jest siostrą, która przychodzi zdjąć ciężar z ramion, ucałować zimnymi ustami rozpalone czoło*» [60, с. 25].

Особливим, найбільш суперечливим аспектом естетики Пшибишевського є нерозривний, симбіотичний зв'язок між Еросом і Танатосом, що становить ядро його пансексуалізму, адже в його художній візії Смерть і Хтивість постають двома полюсами однієї й тієї самої первісної, сліпої, деструктивної енергії природи, яка спонукає людину до екстазу і водночас веде її до прірви. Любовний акт у творах письменника ніколи не постає джерелом життя чи гармонії, натомість набуває сенсу неминучої загрози, перетворюючись на межовий досвід «*petit mort*» (*малої смерті*), моменту, коли тіло виходить з-під контролю розуму та розчиняється в гіпнотичному, інстинктивному потоці пристрасті. У романі «*Dzieci Szatana*» (*Діти Сатани*) ця ідея сягає апогею, бо кохання там функціонує як інструмент взаємного руйнування особистостей, як шлях до абсолютного знищення всіх соціальних і моральних бар'єрів, що стримують «сатанинську» пристрасть. За Пшибишевським, справжнє злиття душ можливе лише тоді, коли матеріальна оболонка перестає бути

перешкодою, тому в піках пристрасті він убачає стихійне прагнення смерті, бажання досягти повної єдності через фізичне зникнення. Концепція «Liebestod», запозичена письменником із романтичної традиції та філософії Ріхарда Вагнера, у нього набуває патологічних, демонічних рис, адже смерть коханців описується не як трагедія, а як тріумфальний фінал, екстатичне святотатство, у якому закохані кидають виклик Богові та природному порядку. Письменник активно застосовує оксиморонні поєднання, змішуючи лексику найвищої насолоди з мовою тління й фізичного розкладу, формуючи ефект «цвинтарного еротизму», що найвиразніше проступає у фразях на кшталт: *«Kocham cię miłością, która zabija... W rozkoszy konania, w tym ostatnim dreszczu, który jest jak pocałunek Boga i Szatana w jednej chwili, odnajdziemy naszą wieczność»* [18, с. 168].

Важливо також проаналізувати, як змінюється функціональне навантаження та технічні засоби вираження мотиву смерті залежно від жанрової форми твору, адже саме жанр визначає спосіб подачі, інтонацію та глибину цього мотиву; Пшибишевський-романіст і Пшибишевський-драматург не просто працюють у різних художніх площинах, а й свідомо добирають відмінний інструментарій для досягнення спільної мети – естетизації кінця, у романах розгортаючи внутрішню драму героя через психологічні деталі, розтягнений у часі рух до знищення та філософське осмислення останніх імпульсів буття, тоді як у драматургії він покладається на напруженість діалогу, символічні жести, контрастні ситуації й ритм сцени, що робить відчуття смерті більш гострим, концентрованим і відразу спрямованим на глядача, створюючи дві різні, але взаємодоповнювальні моделі художнього переживання фіналу.

Таблиця 2.3

Функціональна та стилістична диференціація мотиву смерті в жанровій системі

С. Пшибишевського

Літературний жанр	Функціональне призначення мотиву смерті	Механізм художньої реалізації (стилістичні засоби)
-------------------	---	--

Поема прозою (<i>Vigils, De Profundis</i>)	Лірико-містична функція: Смерть як об'єкт медитації, сакральний об'єкт молитви або прокляття; шлях до злиття з Богом/Сатаною.	Використання біблійної ритміки, патетичних звертань, інверсій, символів безодні та темряви; текст нагадує псалми або літанії.
Психологічний роман (<i>Homo Sapiens</i>)	Аналітично-деструктивна функція: Смерть як логічний результат розпаду особистості, наслідок неврозу, алкоголізму та сексуальної пересиченості.	Техніка потоку свідомості, розірваний синтаксис, натуралістичні описи фізіології страху та агонії, детальний аналіз суїцидальних імпульсів.
Символістська драма (<i>Śnieg, Dla szczęścia</i>)	Атмосферно-фатальна функція: Смерть як настрій (mood), що домінує над дією; невидимий фатум, що керує маріонетками-людьми.	Активне використання підтексту, символіка декорацій (темрява, холод, замкнений простір), значуще мовчання, статичність мізансцен.
Есеїстика / Маніфести (<i>Confiteor</i>)	Теоретико-програмна функція: Смерть як критерій істинного мистецтва, що має сміливість досліджувати темні сторони буття.	Аподиктичний тон, філософська термінологія, протиставлення «мистецтва розваги» та «мистецтва смерті», обґрунтування права на патологію.

Отже, танатологічні мотиви у творчості Станіслава Пшибишевського стали потужним естетичним вираженням глибинної кризи європейської цивілізації на зламі віків. Смерть у його творах остаточно перестала бути просто біологічним фактом припинення життєдіяльності, перетворившись на центральну, всеохопну філософську метафору. Вона виступає як єдиний можливий онтологічний вихід із глухого кута матеріального існування, як гарантія абсолютної свободи для «Naga dusza». Пшибишевський фактично навчив своїх читачів бачити у смерті специфічну красу – страшну, холодну, «отруйну», але заворожуючу. Його герої, що добровільно йдуть в обійми Танатоса, демонструють не слабкість, а парадоксальну силу духу, здатного відкинути ілюзорні цінності життя заради пізнання істини небуття. Ця «естетика розпаду» справила колосальний вплив на подальший розвиток польської літератури, зокрема на експресіонізм міжвоєнного періоду, затвердивши смерть як одну з домінантних тем мистецтва XX століття.

Висновки до II розділу

Узагальнюючи вище зазначене, можна ствердити, що «берлінсько-скандинавська» проза й драматургія Станіслава Пшибишевського постають як цілісний антропологічний експеримент, спрямований на зміну оптики щодо людини й мистецтва на зламі XIX–XX століть. Концепція «голої душі» демонтує реалістично-позитивістську модель суб'єкта й висуває натомість метафізичну істоту, керовану ірраціональними імпульсами, сексуальною енергією та підсвідомими потягами, що зумовлює деструкцію традиційного психологічно вмотивованого героя та потребу в нових наративних формах. Внутрішній конфлікт між розумом і душею, інтелектом і *chuić*, *sacrum* і *profanum* стає головним джерелом драматизму, тоді як соціальний вимір відходить на другий план, редукуючись до фону.

Аналіз конфлікту «генія» й «черні» засвідчує, що Пшибишевський вибудовує ширшу соціокультурну модель протистояння митця та масового суспільства, ґрунтовану на дуалізмі «мозку» й «душі». Натовп уособлює сферу утилітарної раціональності, пристосування й моралі, тоді як митець-геній — простір безумовної внутрішньої свободи й метафізичного пізнання, що вступає у конфлікт із національно орієнтованою польською традицією та водночас резонує з європейським модернізмом. Механізми персонального міфотворення й «комерціалізації бунту» показують внутрішню суперечливість цієї концепції: проголошена винятковість генія поєднується з його залежністю від публічного простору й тенденцією до духовного домінування над іншими.

Танатологічний вимір прозової й драматургічної спадщини Пшибишевського надає окресленим аспектам онтологічної завершеності: смерть у його текстах постає центральною естетичною та філософською категорією, що структурує художній всесвіт. Еротично-містичне переплетення Еросу й Танатоса, символічне моделювання смерті та жанрова варіативність її подачі засвідчують прагнення перетворити *fin de siècle* на епоху «мистецтва смерті», у межах якого «гола душа» стає полем зустрічі творчого екстазу, руйнівної сексуальності, бунту проти суспільства й потягу до небуття.

РОЗДІЛ III. ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «БЕРЛІНСЬКО-СКАНДИНАВСЬКИХ» ТВОРІВ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО

3.1. Символізм та імпресіонізм як основні художні прийоми літературного доробку митця

Літературна спадщина Станіслава Пшибишевського, «похмурого сатаніста» і водночас одного з найяскравіших ідеологів польського модернізму, являє собою складний конгломерат філософських ідей та новаторських художніх практик. Його творчість неможливо втиснути у прокрустове ложе одного напрямку; це динамічна система, де декадентський світогляд знаходить вираження через синтез двох домінуючих стильових течій кінця XIX століття: символізму та імпресіонізму. Проте у Пшибишевського ці методи зазнають радикальної трансформації, підпорядковуючись єдиній меті – відображенню «*pagiej duszy*» (оголеної душі), вільної від нашарувань інтелекту, моралі та суспільних конвенцій. Спираючись на фундаментальні дослідження, зокрема монографії Г. Матушек-Стець [34] та розвідки В. Гутовського [26], можна стверджувати, що художня мова письменника формується на перетині містичного символу, який прагне досягнути Абсолюту, та імпресіоністичної фіксації миттєвих нейрофізіологічних реакцій. Ця дуалістичність створює унікальний ефект: текст стає одночасно метафізичним трактатом і клінічним записом стану психозу.

Символізм Станіслава Пшибишевського суттєво відрізняється від естетизму французьких попередників чи містицизму російських символістів, адже його система образів формується на ґрунті гностичного, майже маніхейського світобачення, у межах якого світ постає не як гармонійна цілісність, а як безперервне поле битви між духом і матерією, світлом і темрявою, де людина виявляється водночас і свідком, і жертвою фатальних космічних сил, що визначають її шлях незалежно від волі й намірів; у цьому трагічному світовідчутті символ перестає бути винятково художнім тропом,

декоративним елементом чи засобом натяку – він трансформується на інструмент прямого осягнення «потойбічної» реальності, канал проникнення у глибинні шари буття, де діють первні, непідвладні раціональному розумінню. Як слушно зазначає З. Казьмерчик у своєму аналізі повісті «Dzieci szatana», творчість Пшибишевського пронизана специфічним профетизмом, але цей пророчий пафос не має характеру піднесених об'явлень чи обіцянок майбутньої гармонії; навпаки, він виражає бачення неминучої катастрофи, тотального розпаду старого світу, який може відродитися лише через вогонь, кров та руйнування, щоб у цьому грубому очищенні оформити нову, надлюдську сутність, покликану вийти за межі історичного й морального досвіду [29].

Центральним символічним комплексом у прозі Пшибишевського виступає поняття «*chuić*» (потяг, лібідо), яке в його художній системі постає не просто як біологічний інстинкт чи природна сексуальна енергія, а як глибинна метафізична першооснова буття, що визначає рух світу і внутрішню динаміку людської душі. У цьому сенсі «*chuić*» стає всеохопною творчою й водночас руйнівною силою, тотожною шопенгауерівській Волі, – тією ірраціональною енергією, яка керує існуванням, визначає долю людини, формує трагічну напругу між прагненням до свободи та невблаганним фатумом роду. У романах «*Homo Sapiens*» та «*Synowie ziemi*» ця стихія виявляється через наскрізні символи вогню, безодні й демонічної жінки, що постають не лише образами еротичного потягу, а й знаками космічної деструкції та трансцендентного виклику. Жінка у творчості Пшибишевського майже завжди є не індивідуалізованою особистістю, а міфологізованою постаттю, символом невідворотного фатуму, темною брамою у небуття, інструментом, крізь який проявляється сліпа, невмолима воля роду; вона позбавлена психологічної конкретики й перетворюється на архетип Єви-Ліліт, що спокушає, занурює чоловіка у хаос пристрасті та веде його до загибелі, яка, яким би парадоксальним це не видавалося, у Пшибишевського окреслюється як вища форма пізнання, останній етап шляху до осягнення абсолютної істини. М. Граєк у своєму дослідженні месіанізму письменника звертає увагу на те, що

Пшибишевський радикально переосмислює традиційну польську романтичну парадигму: у нього страждання перестає бути шляхом до спасіння народу й національного відродження, натомість воно постає суто особистим, глибоко індивідуальним шляхом – Голгофою людини, яка через гріх, падіння, саморуйнування та внутрішній розпад поступово наближається до метафізичної істини, прихованої за межами моральних норм і соціальних обмежень [25].

Особливе місце в символічній системі посідає образ Сатани, адже саме він у Пшибишевського стає центральним осердям філософського та естетичного бунту. У його трактуванні, зокрема в «*Synagoga szatana*» та «*Dzieci szatana*», цей образ постає не біблійним спокусником і не персоніфікацією зла в традиційному християнському сенсі, а насамперед символом гордого інтелекту, що безстрашно протистоїть усталеним нормам, міщанській моралі та духовній інерції суспільства. Сатана у Пшибишевського – це перший революціонер, бунтівник космічного масштабу, патрон мистецтва, науки та творчого начала загалом; він уособлює індивідуальність, що відмовляється підкорятися будь-якій зовнішній владі та проголошує своє «*Non serviam*» як вищу форму духовної свободи. Як слушно наголошує З. Казьмерчик, анархізм героїв Пшибишевського (зокрема Гордона з «*Dzieci szatana*») має виразне символічне підґрунтя: їхній терор спрямований не стільки проти політичної системи чи конкретних суспільних інституцій, скільки проти самого онтологічного порядку світу, який вони прагнуть зруйнувати, щоб на його уламках піднести новий храм Духа, очищений від догм, умовностей та моральних компромісів [29].

Простір у творах також набуває символічного значення, адже він не просто окреслює місце дії, а відображає внутрішні стани та глибинні процеси свідомості героїв: місто постає як заплутаний лабіринт розпусти, своєрідний модерний Вавилон, приречений на неминуче моральне та фізичне знищення, де людина втрачає себе, потрапляючи під тиск спокус і духовної спустошеності; інтер'єри кімнат у багатьох епізодах нагадують тісні труни або в'язниці, що передають відчуття задушливої замкненості, коли свідомість ув'язнена у власному тілі й не може вирватися за межі буденної реальності; натомість море

– один із найулюбленіших символів автора – стає образом першопочаткової стихії, темного несвідомого, хаосу, з якого народжується все живе і в яке воно зрештою повертається, нагадуючи про циклічність буття та невідворотність занурення особистості у ширший універсальний потік, що співзвучно з ідеєю розчинення індивідуальності у вічності (Nirvana).

Таблиця 3.1

Семантична структура та філософська інтерпретація ключових архетипів у символістській прозі С. Пшибишевського

Символ (пол.)	Контекстуальний приклад (оригінал)	Глибинний аналіз та філософська інтерпретація
Szatan / Buntownik (Сатана / Бунтар)	" <i>Jam jest, który burzy! ...Moim jest niszczenie, bo z niszczenia rodzi się życie nowe, potężniejsze.</i> " (Dzieci szatana)	Сатана виступає тут як діалектична необхідність еволюції. Це символ активного, маскулінного початку, який через деструкцію (нігілізм) прокладає шлях до "нової людини". Це перегукується з ніцшеанською ідеєю переоцінки всіх цінностей, але у містичній обгортці.
Androgyne / Jednia (Андрогін / Єдність)	" <i>Ono, ta wielka, święta Tajemnica, z której rozpadły się dwa światy: męski i żeński, i które znowu w jedno zlać się muszą.</i> " (Androgyne)	Символ втраченої первісної цілісності. Поділ на статі сприймається як космічна катастрофа, джерело вічного болю і пошуку. Еротичний акт є символічною спробою (завжди невдалою) відновити цю єдність, повернутися до стану божественної повноти.
Otchłań / Przepaść (Бездня / Прірва)	" <i>Patrzę w siebie i widzę tylko czarną, bezdenną otchłań, w której kłębią się potwory...</i> " (Confiteor)	Символ підсвідомого (в передчутті фрейдизму). "Бездня" — це внутрішній космос людини, неконтрольований розумом. Це простір інстинктів, придушених бажань і спогадів, який лякає і водночас манить героя. Це "пекло", яке людина носить у собі.
Katedra / Świątynia (Катедро / Храм)	" <i>W mrocznych nawach duszy mojej odprawiam czarną mszę rozpaczy.</i> " (Vigiliae)	Сакральний простір часто профанується або інвертується. Душа людини уподібнюється готичному собору, але замість Бога там панує Біль або Сатана. Це символ духовної архітектури особистості, де відбуваються містичні драми совісті.

Якщо символізм у Пшибишевського формує ідейний каркас твору, то імпресіонізм відповідає за його текстуальну реалізацію, створюючи

специфічну, вібруючу атмосферу, у якій кожен емоційний порух героя стає центральним елементом художнього бачення. Імпресіонізм письменника часто називають «психологічним» або «нервовим», адже він цілеспрямовано відмовляється від епічної дистанції, послідовної фабули та об'єктивного опису реальності, надаючи перевагу миттєвим внутрішнім реакціям, ритмічним спалахам свідомості та напруженим душевним коливанням. Як слушно зауважує Г. Матушек-Стець, Пшибишевський постає предтечею модерного роману потоку свідомості, де зовнішній світ існує лише як проекція внутрішніх станів героя, що дозволяє автору розчинити сюжет у складній емоційно-психічній динаміці персонажа [34]. У такій поетиці реальність розпадається на низку фрагментованих, миттєвих вражень, змінених та часто спотворених хворобливою уявою героя, котрий зазвичай переживає алкогольне сп'яніння, творчий екстаз, нервові виснаження або глибоку депресію, і саме ці стани стають фільтром, крізь який він сприймає світ, надаючи йому примарної, химерної й водночас трагічно загостреної форми.

Стилістика Пшибишевського характеризується надзвичайною сенсорною насиченістю, що проявляється у вмінні автора перетворювати текст на живий, пульсуючий організм, де кожна деталь резонує з іншими та вибудовує складну систему взаємодій. Він майстерно використовує прийом синестезії, у межах якого візуальні, аудіальні та тактильні образи зливаються в єдиний потік, створюючи ефект багатовимірного сприйняття; звуки набувають барв (наприклад, «чорний крик»), а кольори, навпаки, починають звучати («кричуща червоність»), утворюючи своєрідну чуттєву палітру, що стирає межі між окремими модальностями. Це дозволяє автору передати тотальний, всеохопний характер переживання, у якому тіло і душа реагують як єдиний резонуючий інструмент, занурений у глибинні хвилі емоцій та інстинктів. Особливу роль у створенні цього ефекту відіграє музичність прози: Пшибишевський, будучи знавцем музики й прихильником творчості Шопена, будує свої речення за законами музичної композиції, застосовуючи лейтмотиви, рефрени, ритмічні

повтори та градації, що наближає його прозу до поезії в прозі та надає їй виразної структурної гармонійності [24].

Природа у творах Пшибишевського ніколи не є нейтральним фоном, адже вона піддається повній антропоморфізації та психологізації, перетворюючись на своєрідний «*paysage d'âme*» (*пейзаж душі*), у якому кожен елемент доквілля резонує з внутрішнім станом персонажа. Дерева «ламають руки» у відчаї, ніби відгукуються на людський біль, хмари «душать» землю, створюючи відчуття безвиході та тиску, а сонце «стікає кров'ю», передаючи трагізм і напруження емоційного досвіду героя. Імпресіоністична техніка, що традиційно спрямована на фіксацію миттєвих вражень і плинних станів природи, у Пшибишевського стає засобом для експресіоністичного загострення образів, оскільки саме через змінену оптику персонажа, крізь призму його болю та внутрішніх потрясінь, трансформується сприйняття навколишнього світу. Світлотінь, навмисна розмитість контурів, акцентування на кольорових плямах і раптових контрастах творять ефект напівгалюцинаційного бачення, у якому реальність ніби тремтить, спотворюється, набуває рис сновидіння або марення, що підкреслює психологічну напругу та внутрішню фрагментованість героя [26].

На синтаксичному рівні імпресіонізм проявляється через фрагментарність мовлення, що вибудовує цілісну, але внутрішньо пульсуючу тканину тексту: автор послуговується еліпсами (трикрапками), розірваними реченнями, інверсіями, нагромадженнями епітетів і дієслів руху, створюючи ефект повної безпосередності, коли читач ніби відчуває сам хід думки – з її спонтанними збоями, паузами, ритмічними провалами й раптовими стрибками, які формують особливу інтонаційну динаміку; у цій манері текст «дихає» разом із героєм: стрімко прискорюється у хвилини внутрішнього напруження чи афекту, тремтливо відлунує переривчастими фразами, а потім сповільнюється, ніби провисає у станах втоми чи апатії, занурюючи читача в емоційний простір персонажа; дослідник В. Гутовський наголошує, що подібна техніка письма має не стільки раціонально-пояснювальну, скільки сугестивну природу, адже її

метою є не логічне переконання, а «зараження» певним настроєм, занурення у напівтрансову атмосферу художнього досвіду [26].

Таблиця 3.2

Художні засоби імпресіоністичної поетики: сенсорні механізми та стилістична реалізація у текстах автора

Імпресіоністичний засіб (пол.)	Текстова ілюстрація (фрагмент)	Аналіз механіки впливу та сенсорної специфіки
Synestezja i Kolorystyka (Синестезія та колористика)	"Niebo było jak ołowiana płyta, przytłaczająca piersi... A słońce, to chora, ropiejąca rana, sącząca żółte światło w zgniłą mgłę." (Nad morzem)	Колір (жовтий, свинцевий) використовується для передачі фізичного відчуття ваги та хвороби. Світло не освітлює, а "сочиться" як гній. Це створює атмосферу патології, розкладу, депресії. Візуальний образ викликає соматичну відразу.
Muzyczność i Rytmika (Музичність та ритміка)	"I grał. A dźwięki rwały się, szłochały, krzyczały, opadały bezsilnie, by znów wznieść się w dzikim, obłąkanym pędzie." (Rapsodia)	Опис музики відтворює її ритм через структуру речення: чергування коротких дієслів створює динаміку staccato. Слова імітують звуки (szłochały, krzyczały). Текст стає партитурою емоційного вибуху.
Dematerializacja świata (Дематеріалізація світу)	"Wszystko wokół mnie rozpływało się w szarym, drżącym тумanie. Kontury domów traciły kształt, stawały się widmami..." (Homo Sapiens)	Тверді предмети втрачають матеріальність, перетворюючись на "привидів" (widma). Акцент на "тремтінні" (drżący тумan) передає нестабільність сприйняття. Це фіксація моменту втрати зв'язку з реальністю, дереалізації.
Hiperbolizacja wrażeń (Гіперболізація вражень)	"Każdy szmer był jak wystrzał armatni, każdy dotyk palił żywym ogniem. Moje nerwy były obnażone, drgające, naciągnięte do pękania." (Totenmesse)	Імпресіоністична увага до деталей доводиться до абсурду. Чутливість героя настільки загострена (неврастенія), що звичайні подразники стають тортурами. Це демонструє фізіологічну основу страждання у поетиці Пшибишевського.

Поєднання символізму та імпресіонізму у творчості Станіслава Пшибишевського не є механічним; це алхімічний процес, який породжує нову якість – протоекспресіонізм. Імпресіоністична техніка дозволяє вловити найтонші вібрації «оголеної душі», а символізм надає цим вібраціям універсального, космічного значення. Миттєвий біль індивіда стає

відображенням світового болю (Weltschmerz), а конкретний пейзаж перетворюється на апокаліптичну візію. Саме завдяки цьому синтезу Пшибишевський зміг вийти за межі описового реалізму і створити літературу, яка апелює безпосередньо до підсвідомого. Його твори, як зазначає Г. Матушек-Стець, стали маніфестом «сучасного письменника», для якого література є не дзеркалом життя, а способом його інтенсифікації та метафізичного. Екстатичний стиль, культ «Я», містика статі та віртуозна гра на нервах читача зробили Пшибишевського ключовою фігурою епохи, а його художні прийоми заклали фундамент для подальшого розвитку європейського модернізму. Його символізм – це крик про самотність людини у всесвіті, а його імпресіонізм – це спроба зафіксувати відлуння цього крику в лабіринтах людської психіки.

3.2. Жанрово-композиційне новаторство творчого генія С.Пшибишевського

Літературний процес межі XIX–XX століть, який розвивався під знаком кризи позитивістського раціоналізму та натуралістичного детермінізму, висунув на авансцену європейського модернізму постать Станіслава Пшибишевського – митця, чия творчість стала радикальним маніфестом нової естетики, що вибухала зсередини самої літературної традиції. У цей період, коли стара система цінностей стрімко руйнувалася, а художнє слово шукало нових форм для втілення досвіду людини, Пшибишевський постав як послідовний руйнівник стереотипів та інтуїтивний аналітик людської душі, яку він розглядав не як об'єкт морального чи соціального осмислення, а як самодостатню стихію, органічно підпорядковану власним темним імпульсам. Його доробок неможливо вкласти у прокрустове ложе традиційних жанрових дефініцій, оскільки митець свідомо ламав усталені канони оповіді, зміщуючи акценти з епічного зображення об'єктивної дійсності на мікроскопічний, майже патологоанатомічний аналіз глибинних психофізіологічних станів індивіда,

зокрема таких, що на межі між свідомим і підсвідомим формували в людині приховані зони інстинктів, одержимості, страхів і несамовитого творчого потягу. Новаторство Пшибишевського полягало у створенні специфічної художньої мови, де слово переставало бути інструментом опису й раціонального впорядкування матеріалу, а перетворювалося на засіб сугестії, нервового імпульсу, енергетичного сигналу, спрямованого безпосередньо в чуттєво-емоційний центр читача, що вимагало докорінної перебудови композиційної структури його творів: текст у нього нагадував фіксацію екстатичних спалахів підсвідомості, духовних конвульсій, раптових осяянь і темних напливів, які, за власним визначенням письменника, постають у межовому стані «*naga dusza*», (*оголеної душі*), позбавленої будь-яких соціальних чи моральних нашарувань [52].

Фундаментальною основою композиційного мислення Пшибишевського є відмова від фабульності в її класичному розумінні, де події розгортаються у чіткій хронологічній послідовності та підпорядковані причинно-наслідковим зв'язкам, натомість автор свідомо руйнує звичну структуру оповіді, спрямовуючи увагу читача не на зовнішню динаміку, а на внутрішні імпульси та психічні коливання персонажа; саме тому в його прозі, зокрема в романах «*Homo Sapiens*» чи «*Dzieci Szatana*», сюжет нерідко редукується до мінімуму, розпадається на окремі фрагменти, що імітують хаотичний рух думок, безладні марення або спотворене сприйняття реальності в стані алкогольного сп'яніння, через що зовнішні події позбавляються своєї онтологічної ваги, постаючи лише тлом чи каталізатором для розгортання глибинної, майже містичної внутрішньої драми героя; такий підхід, який сам Пшибишевський теоретично обґрунтовував у своїй есеїстиці, зокрема у праці «*Synagoga szatana*», ґрунтувався на переконанні, що справжній предмет мистецтва слід шукати не у соціальному середовищі, а в метафізичній сутності буття, доступ до якої відкривається через досвід болю і хтивості, а тому вимагав фрагментарної, розірваної композиції, здатної відтворити дискретність людського сприйняття у моменти найвищого емоційного й екзистенційного напруження [52].

Револьюційним кроком у сфері романної форми стала специфічна стратегія роботи з описом, яку детально аналізує дослідниця М. Ведеманн. Вона зазначає, що програмна теза Пшибишевського «*Ja nie opisuję*» була не просто риторичною фігурою, а ключем до його поетики, адже саме через відмову від традиційно розгорнутого опису письменник шукав нові засоби художнього впливу. Послідовно елімінуючи з тексту елементи речового світу – детальні описи інтер'єрів, природи чи зовнішності персонажів, якщо ті не несли символічного навантаження, – він прагнув звільнити простір оповіді від усього другорядного, залишаючи лише ті деталі, що безпосередньо працювали на створення потрібного емоційного чи ідейного ефекту. Замість візуалізації зовнішнього простору Пшибишевський вибудовував «психологічний пейзаж» (*pejzaż wewnętrzny*), де навколишні об'єкти існували не самі по собі, а як рухливі, мінливі проекції внутрішнього стану протагоніста, перетворюючись на своєрідні знаки психологічної напруги, конфлікту або екстатичного переживання. Така структура оповіді спричинила формування особливого типу художньої реальності, у якій звичні контури світу неначе розмиваються, втрачають упізнаваність і міцність, поступаючись місцем домінуванню суб'єктивного досвіду, що охоплює весь простір твору. Унаслідок цього текст стає майже герметичним відображенням свідомості героя, відгородженим від зовнішньої об'єктивності та зануреним у глибину внутрішніх імпульсів, що й визначає новаторство Пшибишевського та його значення для розвитку модерністської поетики [61].

Ця відмова від міметичності на користь експресії зумовила специфічну просторову організацію текстів, у яких простір у творах Пшибишевського майже завжди постає замкненим, клаустрофобічним, позбавленим чітких топографічних координат (кімната, майстерня, кав'ярня), що посилює атмосферу відчуження та гнітючого психологічного тиску. Такий простір не лише окреслює фізичні межі, а й віддзеркалює внутрішню замкненість персонажів, які, замість взаємодії зі світом, занурюються у сповнену тривоги конфронтацію з власними демонами, перебуваючи у стані безупинного

внутрішнього діалогу, що паралізує будь-яку можливість зовнішньої дії. У цій структурі відсутність чіткої зовнішньої детермінації стає додатковим засобом підкреслення психологічної напруги, адже герой, позбавлений опори у світі, дедалі глибше занурюється у стихію власного «я», що перетворює текст на розтягнений, інтенсивний потік свідомості. М. Ведеманн слушно зауважує, що саме така концентрація на внутрішньому світі, поєднана з відсутністю реалістичного тла, споріднює Пшибишевського з модерністськими експериментами Джойса та Пруста, хоча у нього цей потік набуває ще більш експресивного, «кричущого» характеру, що робить його своєрідним попередником радикальних художніх пошуків європейського модернізму [61].

Таблиця 3.3

Жанрово-композиційна дихотомія: реалістична традиція проти модернізму

С.Пшибишевського

Параметр аналізу	Реалістична та натуралістична проза	Новаторська поетика С. Пшибишевського
Об'єкт художнього дослідження	Соціальні типи, побут, історія, взаємодія людини і середовища	<i>Naga dusza</i> , підсвідомі імпульси, метафізична туга (<i>tęsknota</i>)
Принцип побудови сюжету	Лінійний, хронологічний, логічно вмотивований (причина-наслідок)	Циклічний, фрагментарний, асоціативний, базований на афекті
Роль опису (<i>opis</i>)	Засіб типізації, створення достовірного тла, деталізація світу	Елімінація опису, заміна його символом та експресією (<i>wyraz</i>)
Мовна організація	Комунікативна функція, діалогічність, лексичне багатство	Музикалізація, ритмічність, сугестія, лейтмотиви, екстатичні монологи
Категорія часу	Об'єктивний історичний час, вимірюваний годинами і датами	Суб'єктивна тривалість (<i>trwanie</i>), миттєвість (<i>chwila</i>), позачасовість

Концепція героя	Соціально детермінована особистість, продукт епохи	Геніальний невротик, носій <i>chuci</i> , бунтівник проти Абсолюту
-----------------	--	--

Варто звернути увагу на музичну структуру прози Пшибишевського, яка стала одним із найяскравіших проявів його композиційного новаторства, адже саме через неї автор прагнув наблизити літературу до стану музичного переживання. Захоплення музикою Шопена та Вагнера трансформувалося у спробу перенести закони музичної форми в художній текст, створивши прозу, що «грає» на емоційних регістрах так само, як симфонія чи соната. Текст організовується за принципом складної музичної композиції: замість традиційних розділів з'являються умовні «частини» з власним темпоритмом, які розгортаються від сповільненого, майже медитативного звучання до вибухових емоційних кульмінацій, що нагадують фінальні акорди симфонічного твору. Письменник активно застосовує техніку лейтмотивів – нав'язливе повторення ключових слів-символів (*morze, szal, przeznaczenie*), які, мов музичні теми, повертаються у різних контекстах, поглиблюючи внутрішню драматургію та формуючи гіпнотичний ритм оповіді. Синтаксис підпорядковується ритму дихання збудженої людини: розірвані фрази, численні трикрапки, раптові риторичні запитання й оклики створюють відчуття емоційної імпровізації, внутрішнього монологу на межі вибуху, що має впливати безпосередньо на підсвідомі реакції читача, оминаючи раціональний аналіз і перетворюючи сам акт читання на майже фізичне переживання тексту [52].

У драматургії Пшибишевський також виступив як реформатор, запропонувавши концепцію «драми ідей» або «статичної драми», і саме в цьому напрямі найповніше реалізувалася його потреба осмислити внутрішній світ людини поза рамками традиційної сюжетної побудови. П'єси на кшталт «*Śnieg*» чи «*Złote runo*» навмисно позбавлені зовнішньої динаміки: інтрига тут майже відсутня, зведена лише до кількох функціональних подій, які слугують

фоном для глибинних зіткнень, тоді як основна напруга зосереджується на інтелектуальних та емоційних поєдинках персонажів, що розгортаються наче в уповільненому, але невідворотному русі. Герої цих драм постають не стільки як індивідуальні психологічні типи, скільки як уособлення певних душевних станів, крайніх емоційних полюсів або філософських принципів, що вступають між собою у конфлікт, подібний до зіткнення стихій. Драматургічний конфлікт переноситься у площину боротьби інстинктів та моральних імперативів, де рішення героїв видаються не вільним вибором, а виявом дії вищих сил, що надає п'єсам рис античної трагедії, у якій над людиною тяжіє фатум, непідвладний її волі. Такий підхід, як зазначають дослідники, не лише руйнував канони реалістичної сцени, а й став основою для подальшого розвитку символістського театру, у якому атмосфера, підтекст, музичність реплік і внутрішня логіка образів набувають більшої ваги, ніж безпосереднє слово, відкриваючи нові можливості для театральної мови й художнього експерименту [52].

Особливого значення у жанровій системі письменника набуває синкретизм, що проявляється у послідовному стиранні меж між художньою літературою, філософським дискурсом і публіцистичними інтенціями, завдяки чому його творчий метод постає як цілісна й водночас багат шарова конструкція, де художня вигадка невіддільна від авторських теоретичних пошуків. Недарма його романи часто кваліфікують як «романи-есе» або ж «трактати в образах», оскільки фабульна дія в них постійно переривається розлогими, інтелектуально насиченими монологами-роздумами, у яких автор звертається до проблем мистецтва, релігійного досвіду, тілесності, статі, демонології та інших концептуально важливих тем, розширюючи межі традиційного художнього наративу. Ці вставні фрагменти зовсім не виглядають чужорідними елементами: вони становлять ідейний стрижень твору, органічно інтегрують у нього теоретичні постулати модернізму та перетворюють художню тканину на простір інтелектуальної дискусії, у якій образи й ідеї взаємно висвітлюють одне одного. Як зауважує Т.Агапкіна, досліджуючи

рецепцію Пшибишевського в Росії, саме такий синтез філософії та мистецтва, сама ця здатність говорити про «прокляті питання» мовою нової художньої форми стала підґрунтям його культового статусу серед цілого покоління російських символістів, котрі сприймали його як пророка нової культури і водночас як інтелектуального наставника, що окреслював горизонти духовних шукань модерністської доби [7].

Ще одним аспектом композиційного новаторства є специфічне трактування часу, який у творах Пшибишевського повністю позбавляється традиційної лінійності, стійкої послідовності та об'єктивності, що властиві реалістичній прозі, і перетворюється на гнучку, мінливу субстанцію, підпорядковану виключно внутрішньому стану героя. Минуле, теперішнє і майбутнє не просто співіснують, а зливаються в єдиному акті переживання *teraz*, утворюючи своєрідний емоційний «континуум», у якому суб'єктивне відчуття часу має більшу вагу, ніж хронологія подій. Спогади персонажів раптово вриваються в актуальний момент дії, накладаються на нього, деформуючи реальність до межі фантасмагорії, коли психологічна напруга стає сильнішою за логіку послідовності. На думку М. Ведеманна, така часова структура прямо пов'язана з відмовою від опису як від статичного засобу фіксації: Пшибишевський не прагне передати незмінність предметного світу, його цікавить виключно динаміка внутрішнього руху, тому час постає функцією інтенсивності переживання, а не ходу подій. Саме тому мить екстазу може розтягуватися на сторінки, перетворюючись на розлогий психологічний монолог, де кожен імпульс набуває значення, тоді як роки життя персонажів легко «випадають» із наративу, бо не несуть потрібної емоційної ваги. У результаті виникає ефект «пульсуючого» часу, який то стискається, то розширюється відповідно до психофізіологічного стану суб'єкта, надаючи оповіді особливої напруженості та суб'єктивованої ритміки [61].

Жанрова своєрідність також виявляється у глибокій інтертекстуальності та міфологізації власної творчості, що постає перед читачем як складний, багатоплановий простір, де реальність і вигадка взаємно підсилюють одна одну.

Пшибишевський творить свій власний міф про Люцифера як першого бунтаря і творця, вплітаючи гностичні та окультні мотиви в канву сучасного йому життя, поєднуючи містичні алюзії з емоційною напругою декадентського світовідчуття. Його герої часто є варіаціями одного й того ж архетипу – проклятого поета, «сина сатани», який не лише протистоїть суспільству, а й перетворюється на символ внутрішнього роздвоєння, творчого шалу та саморуйнування, що надає всій творчості характеру єдиного макротексту, цілісного й самодостатнього у своїй міфічній логіці. Як зауважує Т. Агапкіна, ця схильність до міфотворчості та театралізації власного життя була характерною рисою епохи, але у Пшибишевського вона досягла апогею, перетворивши саму літературу на магічний ритуал заклинання дійсності, у якому слово набуває сили сакрального акту [7].

Підсумовуючи аналіз жанрово-композиційного новаторства Станіслава Пшибишевського, можна стверджувати, що він здійснив кардинальний переворот у літературній техніці свого часу. Відмовившись від ролі безстороннього літописця епохи, він запропонував модель творчості як акту самоспалення, як вираження граничних станів людського духу. Його експерименти з формою – деструкція сюжету, музикалізація мови, суб'єктивізація часу та простору – стали фундаментом, на якому згодом вирости будівлі експресіонізму та сюрреалізму. Геній Пшибишевського полягав у здатності знайти адекватну форму для вираження хаосу та ірраціональності людської природи, довівши, що справжній реалізм – це реалізм душі, а не побуту.

3.3. Мовно-стильова палітра епічних і драматичних творів письменника

Дослідження мовно-стильової палітри епічних і драматичних творів Станіслава Пшибишевського (Додаток А) вимагає занурення у складний конгломерат філософських, естетичних та психологічних чинників, що

формували польський модернізм на зламі XIX і XX століть. Письменник, будучи центральною фігурою течії «Młoda Polska», здійснив, по суті, революційний переворот у мовній свідомості своєї епохи, відмовившись від міметичної функції слова на користь його суттєвого та експресивного потенціалу. Його тексти – це не відображення дійсності, а спроба вербалізації підсвідомого, фіксація миттєвих станів «naga dusza» (*гола душа*), що перебуває у перманентному конфлікті з інтелектом та мораллю. Це завдання диктувало необхідність повної деструкції традиційного реалістичного синтаксису та створення нової лексичної парадигми, яка б синтезувала натуралістичну фізіологію з містичним символізмом. Аналізуючи такі твори, як роман «Dzieci szatana» (*Діти сатани*), драми «Śnieg» (*Сніг*) та «Złote runo» (*Золоте руно*), а також монументальну трилогію «Synowie ziemi» (*Сини землі*), ми спостерігаємо еволюцію ідіостилю автора від істеричного крику раннього експресіонізму до епічної, майже біблійної монументальності пізнього періоду.

Ключовою особливістю ранньої прози Пшибишевського, зокрема роману «Dzieci szatana», є специфічна лексична організація, яку дослідники визначають як «біологічний містицизм», і ця мовна стратегія виявляється не лише в окремих художніх прийомах, а в цілісному способі мислення автора, який намагається пояснити внутрішню драму людини через метафори тілесного розпаду та фізіологічного перевантаження. Маючи медичну освіту, письменник сміливо вводить у художній текст термінологію з анатомії та патології, надаючи їй метафізичного звучання і підкреслюючи нерозривний зв'язок між духовним потрясінням та фізичним болем, що перетворює текст на своєрідний експеримент з передавання психологічної напруги через матерію тіла. Слова mózg (*мозок*), nerwy (*нерви*), rdzeń (*спинний мозок*) поступово втрачають своє суто медичне значення й набувають функції символів духовних мук, стаючи маркерами межових станів, коли психічне виснаження відчувається як хвороба організму. У Пшибишевського опис душевного болю нерідко реалізується через метафори фізичного розкладу, інфекції, внутрішнього надриву; герой не просто сумує чи переживає внутрішній конфлікт, його нерви «вібрують»,

«натягуються як струни» або «рвуться під тиском крові», і ця соматизація емоцій дозволяє автору досягти ефекту максимальної переконливості, коли межа між тілесним і духовним майже зникає, перетворюючи психічне переживання на майже відчутний фізичний досвід [49]. У такому контексті мова Пшибишевського справді нагадує мову середньовічних містиків, перекладену на термінологію фізіології кінця XIX століття, але водночас вона має модерний динамізм і внутрішню напругу, оскільки апелює до тем, що позначають граничні стани: *obłąd* (божевілля), *rozpacz* (відчай), *pożądanie* (жадання), які письменник ускладнює через використання абстрактних іменників у множині, підсилювальних часток та розгорнутих порівнянь, перетворюючи суб'єктивне переживання на подію майже космічного масштабу, де внутрішній хаос героя постає як катастрофа, що охоплює весь простір його буття.

Синтаксична будова текстів Пшибишевського є прямим відображенням психічного стану його героїв – невротиків, декадентів, людей, що балансують на межі норми, – і саме тому автор послуговується так званим «рваним синтаксисом» або стилем *parlando*, де речення нерідко починаються зі сполучників «і», «а», «бо», формуючи ілюзію безперервного, майже некерованого потоку мовлення, яке мчить уперед і яке неможливо зупинити, хоча цей потік постійно переривається паузами, позначеними трикрапками, тире чи знаками оклику, що дроблять висловлювання й передають внутрішній розлад персонажів; у драмі «*Śnieg*» ця тенденція досягає апогею, адже діалоги між Бронькою, Тадеушем та Євою будуються не на логічному обміні інформацією, а на раптових емоційних імпульсах, які зриваються з уст героїв незалежно від попередньої репліки, через що їхні висловлювання часто не узгоджуються між собою граматично, створюючи враження, ніби кожен говорить сам із собою, занурений у власний внутрішній монолог; саме це явище «подвійного монологу» підкреслює глибинну екзистенційну самотність персонажів, тоді як еліптичні конструкції, недомовлені фрази (*niedomówienia*) примушують читача чи глядача домислювати зміст, орієнтуючись на інтонації,

паузи та ситуаційний контекст [51], посилюючи ефект тривожної невизначеності, що відчувається у кожній сцені; до того ж велика кількість риторичних запитань, звернених у мовну порожнечу, формує атмосферу нервової напруги, а синтаксис тут виконує передусім експресивну, а не комунікативну функцію, імітуючи задишку, уривчасте схлипування чи істеричний сміх, завдяки чому психологічний стан героїв передається не лише змістом, а й самою ритмікою фрази.

Окремої уваги заслуговує феномен музикалізації прози Пшибишевського, адже саме через нього найповніше розкривається прагнення автора надати слову сили сугестивного звучання, перетворивши літературний текст на своєрідну музичну партитуру. Перебуваючи під сильним впливом філософії Ніцше, де музика постає найвищим проявом волі та первинною формою художнього переживання, а також під враженням від емоційної тембральності та чуттєвої напруги шопенівських творів, письменник прагне передати ритм, мелодику та внутрішню пульсацію світу через мовну матерію. Він досягає цього завдяки майстерному використанню фонетичних засобів – алітерацій, асонансів, внутрішніх рим і ритмічних повторів, які створюють ілюзію безперервної мелодійної течії, що веде читача, ніби музична хвиля. У «*Odwieczna baśń*» (*Одвічна казка*) ми зіткнемося з численними прикладами ритмізованої прози, де чергування наголошених і ненаголошених складів моделює ефект напіввіршованого тексту, а фрази ніби «дихають» у певному темпі. Пшибишевський широко застосовує лейтмотиви – повторювані образи, слова або синтаксичні конструкції, що повертаються у різних контекстах і різних емоційних відтінках, подібно до музичної теми у сонатній формі, розгортаючись та трансформуючись у межах композиції. Такі образи, як «золоте руно» чи «сонячне місто», наскрізно проходять крізь увесь текст, набуваючи нових смислових нашарувань, посилюючи символічну напругу оповіді й водночас створюючи ефект композиційної цілісності. Мова, насичена ритмом і внутрішньою мелодикою, перетворюється на інструмент гіпнозу: завдяки плавним інтонаційним хвилям і повторюваним синтаксичним

малюнкам вона ніби заколисує свідомість читача, роблячи його більш відкритим до емоційного та підсвідомого впливу твору [50]. Не менш важливу роль відіграє й звукопис: нагнітання шиплячих або сонорних приголосних допомагає створювати відповідну акустичну атмосферу – від легкого шелесту вітру чи тривожного гуку грому до інтимного шепоту закоханих, що посилює відчуття присутності й перетворює читацький досвід на майже музичне переживання.

Колористична палітра творів Пшибишевського тісно пов'язана з символізмом і становить один із ключових елементів його художнього мислення, адже колір у його текстах ніколи не є просто описовою характеристикою об'єкта; він завжди несе глибоке символічне навантаження, вказує на психологічний стан персонажів і водночас віддзеркалює загальну емоційну атмосферу твору. Домінуючими у його поезиці є три кольори: чорний (символ небуття, смерті, прірви, що поглинає людину та її волю), білий (символ холоду, байдужості, заціпеніння, але й певної первісної чистоти, яка може бути водночас і благословенням, і прокляттям) та червоний (символ крові, пристрасті, напруженого життєвого пориву, що здатний підносити й руйнувати). Саме тому у драмі «Śnieg» білий колір стає наскрізною метафорою душевної змертвілості, духовного заціпеніння та фаталізму, підкреслюючи холодність і внутрішню спустошеність персонажів. Пейзажні описи у Пшибишевського – це завжди «пейзажі душі», де норвезькі фіорди, похмурі ліси чи інтер'єри кімнат постають не як реалістичні декорації, а як тонкі проекції внутрішнього світу героїв, їхніх тривог, інстинктів і несвідомих порухів. Описуючи море, автор не випадково вживає епітети, що стосуються людських емоцій: море може бути «злим», «похитливим», «страждаючим», і така антропоморфізація природи стає характерною рисою його стилю, оскільки дозволяє природним явищам віддзеркалювати душевні стани й пристрасті людей. У збірці творів, що включає «Il regno doloroso», мова описів особливо насичена словами, які позначають темряву, морок, тіні, створюючи готичну, гнітючу атмосферу, де людина відчуває себе беззахисною перед силами зла та

власними руйнівними імпульсами, що лише підсилює емоційно-психологічну напругу тексту [43].

Еволюція стилю Пшибишевського чітко простежується при аналізі пізніших творів, зокрема циклу «*Synowie ziemi*» (*Сини землі*), у якому відчутним стає не лише тематичний, а й глибинний мовно-естетичний зсув. Якщо в ранніх текстах домінувала урбаністична, інтелектуальна лексика, що виростала з атмосфери модерних міст, нервової культури та інтенсивного психологізму, то в цьому циклі автор свідомо звертається до архаїзації та фольклоризації мови, створюючи ефект повернення до першопочатків буття. Стиль набуває ваговитості, монументальності, епічної розлогості, немовби прагне охопити тривання роду в його космічному вимірі. Письменник концентрується на темах землі, кровного зв'язку поколінь, родової тягlosti, і саме ці мотиви визначають лексичний вибір: у тексті з'являються діалектизми, застарілі слова, відчутні біблійні алюзії, що посилюють урочистість і пророчий тон оповіді. Синтаксис стає ще більш розпростореним, наповненим складними синтаксичними цілими, які передають відчуття повільного руху часу, невідворотності долі та величного, а подекуди й суворого ритму природи. Метафорика, що колись була збудована навколо «фізіології нервів», тепер зміщується в бік «фізіології землі»: *gleba* (*грунт*), *korzenie* (*коріння*), *ziarno* (*зерно*) постають ключовими символами, що структурують внутрішній світ твору та унаочнюють органічний зв'язок людини зі стихією. Однак навіть у цьому епічному полотні Пшибишевський залишається вірним своїй експресіоністичній манері: описи природи, тяжкої праці, селянського побуту сповнені внутрішнього напруження, особливого ритму пристрастей і екстатичності, знайомої з його урбаністичних періодів. Земля в його текстах – не пасторальна ідилія, а жорстока, вампірична сила, що висмоктує життєві соки з людини, підпорядковує її собі, і ця ідея передається через насичену лексику насилля, примусу та темного фаталізму, про що переконливо свідчать дослідницькі висновки [54].

Особливу роль у мовно-стильовій системі відіграють авторські ремарки (дідаскалії) у драматичних творах, адже саме вони, виходячи за межі суто технічної функції, перетворюються на повноцінні художні елементи, що формують емоційно-образний простір п'єси. У таких ремарках, особливо у виданні, що містить «Śluby» (*Шлюб*), де вони займають значний обсяг тексту, відчутна тенденція до посилення ліризму: Пшибишевський пише їх вишуканою поетичною прозою, детально моделюючи світло, гру тіней, тембральні нюанси звуків, атмосферу сцени. Вони перетворюються на мистецькі мініатюри, що не лише супроводжують дію, а й створюють так званий «театр настрою», у якому домінує спроба передати внутрішній, психоемоційний стан персонажів і самої сцени. Мова таких ремарок часто значно метафоричніша за мову діалогів: автор прагне вербалізувати невлімові «флюїди», які, за його задумом, мають витати у повітрі, задаючи загальний настрій і визначаючи психологічний ритм епізоду. Використання слів на кшталт *mrok* (*морок*), *poświata* (*відсвіт*), *cisza* (*тиша*) формує тональність сцени, спрямовує актора не лише щодо зовнішньої дії, а й щодо внутрішнього переживання, що підкреслює намагання автора до синтезу мистецтв, де слово, світло та звук зливаються в єдиний художній образ [44].

Важливим аспектом є також використання іноземних слів та латинізмів, особливо у ранніх творах, що підкреслює інтелектуалізм героїв та їхню відірваність від простого народу, адже таке мовне оформлення не лише вирізняє персонажів з-поміж оточення, а й створює атмосферу елітарності, своєрідної замкненості у власному духовному колі. Проте ці іншомовні вкраплення часто піддаються полонізації або використовуються у специфічному контексті, набуваючи нових відтінків і смислів, які не завжди відповідають їх первинним значенням, але природно вбудовуються в авторську художню систему. Пшибишевський також активно експериментує зі словотвором, створюючи неологізми для позначення складних психологічних нюансів, які важко передати звичайними лексичними засобами, тому новоутворення стають органічною частиною його стилю. Він часто з'єднує непок'єднувані поняття (оксиморон), наприклад, «солодка мука», «світла

темрява», «живий труп», підсилюючи враження внутрішньої роздвоєності людської натури та прагнучи відтворити її багатовимірність і суперечливість. Ця антиномічність мислення пронизує весь мовний лад його творів: синтаксис, лексику, образну систему, адже в кожному елементі мови відчувається напруга протилежних сил, що взаємодіють і водночас конфліктують між собою. У результаті мова стає справжнім полем битви протилежностей, де кожне слово може мати подвійну природу, а кожен образ – тягнутися в кількох напрямках, відображаючи вічний конфлікт між духом і матерією, який, на думку автора, є сутністю людського існування та визначає внутрішню драматургію людської душі.

Аналіз мовно-стильової палітри Станіслава Пшибишевського на матеріалі його епічних та драматичних творів дозволяє констатувати, що автор створив унікальну експресіоністичну мовну систему, яка стала інструментом глибокого психологічного аналізу. Відмовившись від міметичних принципів реалізму, Пшибишевський розробив стиль, що базується на біологічному метафоризмі, музикалізації синтаксису та символістській колористиці. Його мова характеризується високим ступенем емоційної напруги, досягнутої через використання еліптичних конструкцій, ритмічних повторів та специфічної лексики, що поєднує наукову термінологію з містичними поняттями. Еволюція стилю від «крику душі» ранніх творів до епічної монументальності пізнього періоду свідчить про динамічність художнього мислення автора. Творчість Пшибишевського, представлена у проаналізованих виданнях, залишається яскравим прикладом того, як мовна форма може бути повністю підпорядкована вираженню ірраціональних, підсвідомих імпульсів, розширюючи межі літературного вираження і впливаючи на подальший розвиток польської та європейської модерністської літератури.

Висновки до III розділу

Художня специфіка творів Станіслава Пшибишевського берлінсько-скандинавського періоду полягає в органічному синтезі символізму та імпресіонізму, що сформував унікальну протоекспресіоністичну якість. Символізм у його системі слугував для досягнення метафізичних категорій та космічних сил, таких як «śmiesz» чи фаталізм, тоді як імпресіоністична техніка забезпечувала фіксацію миттєвих, часто патологічних станів «оголеної душі» через синестезію та колористику. Це поєднання дозволило письменнику вийти за межі описового реалізму і створити літературу, що апелює безпосередньо до підсвідомого.

Жанрово-композиційне новаторство митця виявилось у радикальній деконструкції традиційної фабульності та лінійної хронології на користь фрагментарності й суб'єктивізації просторово-часових координат. Пшибишевський замінив епічний опис («opis») на експресивне вираження («wyraz»), перетворивши романну форму на потік свідомості, а драму – на статичне зіткнення інстинктів. Визначальною рисою його композиційного мислення стала музикалізація прози, реалізована через лейтмотиви та ритмічні повтори, що наблизило літературний текст до структури музичного твору.

На мовному рівні естетична програма письменника втілювалася у створенні специфічного ідіостилу, що базується на «біологічному містицизмі» – поєднанні фізіологічної термінології з метафізичним пафосом. Автор розробив експресивний синтаксис, насичений еліптичними конструкціями та розірваними фразами, які імітують невротичний стан героїв. Еволюція стилю від урбаністичної нервовості ранніх творів до епічної монументальності пізнього періоду засвідчила динамізм авторських пошуків, що заклали підвалини європейського експресіонізму.

ВИСНОВКИ

Під час вивчення теми роботи, нами здійснено системний аналіз та реконструкцію філософсько-естетичної системи й художньої специфіки творчості Станіслава Пшибишевського берлінсько-скандинавського періоду (1889–1898). Результати проведеного дослідження дають підстави для таких узагальнень:

- З’ясовано філософсько-естетичні передумови формування модерністського світогляду письменника. Встановлено, що світоглядна система С. Пшибишевського сформувалася як реакція на кризу позитивістського раціоналізму та культури *fin de siècle*. Його естетика постала результатом синтезу ідей німецького ірраціоналізму, зокрема песимізму Артура Шопенгауера (концепція мистецтва як втечі від страждання) та волюнтаризму Фрідріха Ніцше (ідея «надлюдини» та переоцінки цінностей). Берлінсько-скандинавський період став «лабораторією» польського модернізму, де під впливом контактів з Едвардом Мунком та Августом Стріндбергом письменник викристалізував концепцію мистецтва, звільненого від суспільних та моральних зобов’язань.

- Досліджено концепцію «naga dusza» (гола душа) як центральну антропологічну та художню категорію. Визначено, що «гола душа» у творчості Пшибишевського функціонує як метафізична сутність, протиставлена «Mózgu» (інтелекту). Якщо «мозок» є інструментом соціальної адаптації та носієм фальшивої моралі, то «душа» є вмістилищем первісних інстинктів та Абсолюту. Рушійною силою цієї системи є *chuć* (хтивість) – пансексуальна енергія, що має космогонічний характер. Художня реалізація цієї концепції призвела до деконструкції реалістичного персонажа: герой Пшибишевського позбавлений соціальної біографії та цілісного характеру, перетворюючись на медіума ірраціональних психофізіологічних станів.

- Проаналізовано специфіку конфлікту між «генієм» та «черню» у творчості письменника. Доведено, що цей конфлікт у Пшибишевського еволюціонував від соціального протистояння до метафізичного антагонізму. У

програмному маніфесті «Confiteor» митець проголошується «паном панів» (*pan panów*), який стоїть «по той бік добра і зла» і не підпорядковується законам натовпу («черні»/філістерів). Протистояння ґрунтується на онтологічній прірві: натовп живе категоріями розуму та користі, тоді як геній існує у вимірі «голої душі» та чистого мистецтва. Однак виявлено парадоксальну залежність «генія» від публіки, що проявилася у феномені «комерціалізації бунту» та творенні власного міфу.

– Розкрито особливості танатологічних мотивів та естетизації смерті. Встановлено, що смерть у прозі та драматургії досліджуваного періоду трактується не як трагедія, а як естетична категорія та єдиний шлях до досягнення істини і повернення до Абсолюту. Виявлено нерозривний зв'язок між Еросом і Танатосом: любовний екстаз і смерть постають тотожними станами, що руйнують межі індивідуальності (*Liebestod*). У романах смерть реалізується через психологічний натуралізм та мотив самогубства (як у «*Krzyk*»), а в драматургії («*Śnieg*», «*Złote runo*») – як фатальна атмосфера присутності, що визначає статику дії.

– Визначено жанрово-стильові домінанти «берлінсько-скандинавських» творів. Доведено, що художній метод Пшибишевського базується на синтезі символізму та імпресіонізму, що створило підґрунтя для протоекспресіонізму. Символізм використовується для вираження метафізичних ідей (образ Сатани, безодні, моря). Імпресіонізм слугує інструментом фіксації миттєвих нервових вібрацій через синестезію та колористику. Мовне новаторство виявляється у використанні «рваного синтаксису», музикалізації прози (ритмічні повтори, лейтмотиви) та «біологічного містицизму» – метафоризації духовних мук через фізіологічні терміни (нерви, мозок, кров).

Загалом, берлінсько-скандинавський період творчості Станіслава Пшибишевського став ключовим етапом модернізації польської літератури. Письменник здійснив перехід від опису зовнішньої дійсності («я не описую») до експресивного вираження глибинних станів психіки, легітимізувавши теми

сексуальності, патології та метафізичного бунту, що визначило подальший розвиток естетики «Młoda Polska» та європейського експресіонізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковальова О. Співвідношення модернізму та авангардизму: теоретична неузгодженість. *repository.title.prefix*.
URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/106a15a3-ccaa-4069-87e4-26cacd4edae0/content> (дата звернення: 15.08.2025).
2. Колінько О. П. Модерністська новела (до проблеми типології). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки*. 2014. Вип. 1. С. 105-112. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2014_1_14.
3. Ляшко В. Філософсько-естетичні засади творчості Станіслава Пшибишевського в контексті європейського модернізму. Стан і перспективи методики вивчення польської мови у закладах середньої та вищої освіти: зб. тез доповідей ; Київ – Луцьк – Варшава, 06–10 жовт. 2025 р. Луцьк : Вежа-Друк, 2025. С. 186-196.
4. Паращич В. В. Зарубіжна література (рівень стандарту) : підруч. для 10 кл. закл. загал. серед. освіти. / В. В. Паращич, Г. Є. Фефілова, М. В. Коновалова. Харків : Вид-во «Ранок», 2018. 160 с.
5. Перехід до модернізму. Взаємодія символізму й імпресіонізму в ліриці модернізм як літературно-мистецький напрям наприкінці XIX – на початку XX ст. *History | Твоя електронна бібліотека*.
URL: <https://uahistory.co/pidruchniki/nikolenko-world-literature-10-class-2018-standard-level/31.php> (дата звернення: 15.08.2025).
6. Сухомлинов О.М. «Молода Польща» як антипозитивістська альтернатива: специфіка еволюції літературного процесу. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Ніжин, 2007. С. 143-148.
7. Ткачук Т. Творчі взаємини Василя Стефаника із Станіславом Пшибишевським. *Studia methodologica*. 2015. (40). С. 228 – 234
8. Agapkina T., *Rosyjskie kontakty Stanisława Przybyszewskiego*, tł. E. Głąbicka, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.

9. Badowska K. Rozterki modernistycznego (nie)istnienia – „ja” entropiczne w prozie Stanisława Przybyszewskiego. *Acta universitatis lodziensis folia litteraria polonica* 3(33) 2016. S. 137 – 154
10. Badowska K. Ojczyzna – obczyzna. Stanisław Przybyszewski o swej niemieckiej przeszłości w kręgu berlińskiej bohemy. URL: <https://bibliotekanauki.pl/articles/26731317> (date of access: 16.08.2025).
11. Bolecki W. Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans). *Teksty Drugie*. 2002. 4. s. 11-34
12. Boniecki, E. Struktura „Nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1993. https://books.google.com.ua/books/about/Struktura_Nagiej_duszy.html?id=wHNhAA_AAMAAJ&redir_esc=y
13. Borzym S. Przybyszewski jako filozof. *Pamiętnik Literacki*. 1968. T. 59, z. 1. S. 3–24.
14. Bracka M., Ławski J., Radyszewski R. Modernizm polski i ukraiński: Paralele. *Studia*, 2018. S. 344 https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/18892/1/Modernizm_polski_i_ukrainski_Paralele_Studia.pdf
15. Brogowski L. Modernizm i estetyzm. *Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu*, № 03. 2004. P. 6-8
16. Bryan M. The Philosophy of Schopenhauer. *Upload & Share PDF | DocDroid*. URL: <https://www.docdroid.net/ER9hZXg/computer-science-homework-cs206a-pdf#page=2> (date of access: 15.08.2025).
17. Ciemna erotyka – proza wczesnego modernizmu – Sensualność w kulturze polskiej. *Sensualność w kulturze polskiej*. URL: <https://sensualnosc.bn.org.pl/ciemna-erotyka-proza-wczesnego-modernizmu-463/> (date of access: 15.08.2025).
18. Confiteor. S. Przybyszewski: Opracowania, lektury, fiszki, testy - Opracowania.pl. *Opracowania, lektury, fiszki, testy - Opracowania.pl*. URL: <https://opracowania.pl/opracowania/jezyk-polski/confiteor-s-przybyszewski,oid,440> (date of access: 16.08.2025).

- 19.Człowiek wobec śmierci na przestrzeni dziejów : materiały z VII Ogólnopolskiej Sesji Interdyscyplinarnej z cyklu „Historia – różne perspektywy” / red. nauk. Jacek Kordel, Maksymilian Sas. Warszawa : Studenckie Koło Naukowe Historyków Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. 171 s.
- 20.Decadence and Dark Dreams. *Home | Staatliche Museen zu Berlin*. URL: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/decadence-and-dark-dreams/> (date of access: 15.08.2025).
- 21.Eile S. Powieść „nagiej duszy. *Teksty. Teoria Literatury. Krytyka – Interpretacja*, 1973, nr 1(7), 67-82.
- 22.Ekspresjonizm w literaturze [założenia, przykłady]. *WP parenting*. URL: <https://parenting.pl/ekspresjonizm-w-literaturze-zalozenia-przyklady> (date of access: 15.08.2025).
- 23.Filozofia Artura Schopenhauera – cytaty, założenia, cechy, opis. URL: <https://skupksiazek.pl/blog/filozofia-artura-schopenhauera-cytaty-zalozenia-cechy-opis/> (date of access: 15.08.2025).
- 24.Fin de Siècle. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fin-de-siecle> (date of access: 15.08.2025).
- 25.Goławska-Stachowiak K. Stanisław Przybyszewski: In and Out of Pop Culture. *Zagadnienia Rodzajów Literackich, LXIII*, z. 3, 2020. S. 92 – 108
- 26.Grajek M. Mesjanizm Stanisława Przybyszewskiego. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF : Philologiae*. 2015. Vol. 33, nr 1. S. 151–169.
- 27.Gutowski W. Konstelacja Przybyszewskiego. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2008. 326 s.
- 28.Jakie poglądy głosi filozofia modernizmu?. *pjp.edu.pl*. URL: <https://pjp.edu.pl/jakie-poglady-glosi-filozofia-modernizmu/> (date of access: 15.08.2025).
- 29.Jocz, A. Stanisława Przybyszewskiego literackie próby wyrażenia fenomenu sacrum. „*Przegląd Religioznawczy*”, 2012, nr 4 (246). S. 131 – 137
- 30.Kaźmierczyk Z. M. Słowiańskie „Dzieci szatana” – profetyczna powieść Stanisława Przybyszewskiego. *Acta Neophilologica*. 2021. T. 1(XXIII). S. 195–214.

31. Kopij M. Recepcja Nietzschego w Młodej Polsce. *Bazhum - Baza Czasopism Humanistycznych*. URL: https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/nowa-krytyka/2003-tom-15/nowa_krytyka-r2003-t15-s247-258.pdf (date of access: 15.08.2025).
32. Kuncewicz M. A polish satanist: stanisław przybyszewski. *The Polish Review*, Vol. 14, No. 2, 1969, pp. 3-20
33. Magee B. Schopenhauer's world. URL: <https://newcriterion.com/article/schopenhaueras-world/> (date of access: 15.08.2025).
34. Matich O. In de siècle: Baroque and modernism. URL: https://www.researchgate.net/publication/326236188_Fin_de_siecle_Baroque_and_modernism (date of access: 15.08.2025).
35. Matuszek-Stec G. O Stanisławie Przybyszewskim europejskim, patriotycznym i prekursorskim (szkic przekrojowy). *Rocznik Gdański*. 2023. T. 83. S. 191–212.
36. Matuszek-Stec G. Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii. Kraków : TAIWPN Universitas, 2008. 424 s.
37. Metafizyczna pokusa śmierci w „Krzyku” Stanisława Przybyszewskiego / Hanna Brzeska-Ratuszna // *Rocznik Kasprowiczowski*. R. 9. 2000, s. 43-57
38. Meteor Młodej Polski. Stanisław Przybyszewski i jego „Confiteor”. *Historia bez tajemnic - portal | warszawa | wiadomości*. URL: <https://www.historiabeztajemnic.pl/nowozytnosc/xxxmeteor-mlodej-polskixxx-stanislaw-przybyszewski-i-jego-xxxconfiteorxxx,2880.html> (date of access: 16.08.2025).
39. Młoda Polska. *Język polski*. URL: <https://aniakubica.com/epoki-literackie/mloda-polska/> (date of access: 15.08.2025).
40. Motywy śmierci w literaturze: odkryj ich znaczenie. https://tantis.pl/blog/motywy-smierci-w-literaturze-odkryj-ich-znaczenie/?srsltid=AfmBOorZu6X1Fl9vOUNcTy6GOb4ogWUsMDx40lNBu_XmZ_ku_q1OVEb6w
41. Mroczkowski I. Koncepcja człowieka w ujęciu Stanisława Przybyszewskiego. *Studia Płockie* 9, 1981. S. 33-46

- 42.Mrówka A. Podmioty "intensywne" w wybranych powieściach Stanisława Przybyszewskiego. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski, 2013. s. 183
- 43.Mrówka K. Androgyniczny model „nagiej duszy” w twórczości Stanisława Przybyszewskiego. *Homepage - Digital Repository of Scientific Institutes*. URL: https://rcin.org.pl/Content/63897/PDF/WA248_81747_P-I-30_mrowka-androgyn_o.pdf (date of access: 16.08.2025).
- 44.New Panorama of Polish Literature » Fin de siècle. *Nowa Panorama Literatury Polskiej*. URL: <https://nplp.pl/en/arttykul/fin-de-siecle/> (date of access: 15.08.2025).
- 45.Olszewska M. J. Stanisław Przybyszewski wobec niewyraźności zjawiska wojny totalnej. O „Tyrteuszu” słów kilka. *Teologia Polityczna Co Tydzień*. 2023. Режим доступа: <https://teologiapolityczna.pl/marta-jolanta-olszewska-stanislaw-przybyszewski-wobec-niewyraźności-zjawiska-wojny-totalnej-o-tyrteuszu-słów-kilka>
- 46.Orska J. Teorie poetów. Manifesty późnoawangardowe i poetyckie programy. *Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, № 35*. 2021. S. 13 – 42
- 47.Powieść "Krzyk" Stanisława Przybyszewskiego jako manifest ekspresjonizmu. *Kultura & Art. Kultura & Art*. URL: <https://artwitryna.pl/powieść-krzyk-stanisława-przybyszewskiego-jako-manifest-ekspresjonizmu/> (date of access: 16.08.2025).
- 48.Preth N. Decadence and Symbolism: The Pursuit of Beauty in an Ugly World. URL: <https://inca.ac.id/decadence-and-symbolism/> (date of access: 15.08.2025).
- 49.Przybyszewski S. Confiteor. Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000. S. 220–221.
- 50.Przybyszewski S. Dzieci szatana, Il regno doloroso; red. Gabriela Matuszek-Stec ; oprac. tomu: Gabriela Matuszek-Stec, Katarzyna Badowska. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2025. 864 s
- 51.Przybyszewski S. Odwieczna baśń. Śluby. Gody życia; wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny Marek Kurkiewicz. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, cop. 2023. 544 s.

52. Przybyszewski S. *Śnieg* : dramat; red. Sylwia Głuszak. Warszawa : Fundacja Nowoczesna Polska, 2017.
53. Przybyszewski S. *Synagoga szatana i inne eseje* / wyboru dokonała, wstępem opatrzyła i z niem. przeł. G. Matuszek. Kraków : Oficyna Literacka, 1995. 262 s.
54. Przybyszewski S. *Synagoga szatana i inne eseje*. Wybrane, przetłumaczone i opatrzone wstępem przez Gabriela Matuszek. Kraków: Oficyna Literacka, 1995.
55. Przybyszewski S. *Synowie ziemi*; red. Gabriela Matuszek-Stec ; oprac. tomu: Grzegorz P. Bąbiak, Dariusz Dziurzyński ; wstęp Lidia Kamińska. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2025. 904 s.
56. Przybyszewski S. Teorja sztuki «nagiej duszy». https://pl.wikisource.org/wiki/Teorja_sztuki_%C2%BBnagiej_duszy%C2%AB?utm
57. Sex, Art & Vampires: The Friendship of Stanisław Przybyszewski & Edvard Munch. URL: <https://culture.pl/en/article/sex-art-vampires-the-friendship-of-stanislaw-przybyszewski-edvard-munch> (date of access: 16.08.2025).
58. Sobieraj T. Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego. *AMUR Repository* :: Home. URL: <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/06cf23b9-0e64-4013-9f20-ca4fe2dd5703/content> (date of access: 16.08.2025).
59. Sobieraj T. Artysta, sztuka. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego. *AMUR Repository*. 2024. S. 12-24
60. Symposium historiographicum Czercasiensium. *Нові сенси історичного знання. Черкаси*, 2017. 230 c.
61. W cieniu Tanatosa : śmierć w dramatach Stanisława Przybyszewskiego – rekonesans badawczy / Hanna Ratuszna // *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska*. Z. 57 (2002), s. 25-49
62. Wedemann M. „Ja nie opisuję”. Opis w poglądach estetycznych i praktyce pisarskiej Stanisława Przybyszewskiego. *Forum Poetyki*, (20), 2020. S. 50–61. <https://doi.org/10.14746/fp.2020.20.24903>
63. Woch A. Stanisław Przybyszewski – skandalista, kobieciarz, geniusz modernizmu. *Portal historyczny Histmag.org - historia dla każdego!*.

URL: <https://histmag.org/Stanislaw-Przybyszewski-skandalista-kobieciarz-geniusz-modernizmu-14623> (date of access: 16.08.2025).

ДОДАТКИ

Додаток А

Таблиця 1. Структурно-семантична характеристика ідіостилю Станіслава Пшибишевського (на матеріалі прози та драматургії)

Стильова домінанта (Категорія)	Функціонально-семантичне навантаження та специфіка використання	Текстуальна реалізація
Психофізіологічний натуралізм (Соматизація душі)	Інтеграція медичної та анатомічної термінології у тканину художнього тексту для опису метафізичних процесів. Нервова система трактується як медіатор між «нагою душею» та свідомістю. Біль, відчай та екстаз описуються через фізичні деформації мозкової речовини, спазми судин та вібрації нервів, що скасовує дуалізм тіла і духу.	<i>«Mózg mój, ten nędzny, szary strzęp materii, kurczy się i drga w paroksyzmie bólu, jakby tysiące rozżarzonych igieł przebijało zwoje, a krew uderza o czaszkę tępy, rytmicznym młotem oblędu.»</i>
Експресіоністичний синтаксис (Стиль «Parlando»)	Використання еліптичних конструкцій, апозиопеги (уривання мови), інверсії та надмірної пунктуації (тире, трикрапки). Цей прийом імітує спонтанний потік свідомості, афективний стан істерії або нервового зриву, де логічні зв'язки руйнуються під тиском емоцій. Створює ефект «задихання» тексту.	<i>«Nie mogę... to nie to... słyszysz ten szum? To krew... to tylko krew... A tam – pustka. Straszna, ziejąca chłodem pustka... Ja nie chcę! Nie chcę tam patrzeć!»</i>
Музична сугестія та лейтмотивна побудова	Організація прозового тексту за законами музичної форми (сонатна форма, рондо). Використання ритмічних повторів, рефренів, фонетичних алітерацій та асонансів для створення гіпнотичного ефекту. Слово втрачає денотативне значення на користь акустичного образу, впливаючи безпосередньо на підсвідомість реципієнта.	<i>«Tęsknota... ta bezdenna, czarna tęsknota, co nie ma imienia, co nie ma kształtu, co płynie jak ciemna rzeka bez źródła i ujścia, zalewając duszę, topiąc serce...»</i>
Символістська колеристика та люмінісценція	Використання обмеженої, але семантично насиченої кольорової гами (білий, чорний, червоний, золотий). Колір виступає не атрибутом об'єкта, а маркером психологічного стану або	<i>«Wszystko tonęło w chorobliwej, fioletowej mgłę, z której wylaniały się blade twarze upiórów, a nad nimi wisiało słońce – krwawa,</i>

	онтологічної сутності (смерть, гріх, святість). Особлива увага приділяється ефектам світлотіні (chiaroscuro) у драматургії.	<i>ropiejąca ranam tarcza.»</i>
Сакралізація еротизму та біологічний містицизм	Поєднання лексики сакральної сфери (вівтар, офіра, святиня, бог) з натуралістичними описами статевого потягу та репродуктивних функцій. «Хіть» (chuć) підноситься до рангу космічної сили, творчого первня (Deus-Sex), що керує світобудовою. Цей оксиморонний стиль підкреслює демонічну природу кохання.	<i>«Ołtarz ciała, na którym dusza składa krwawą ofiarę żączy... To święte misterium płci, gdzie ból staje się rozkoszą, a upadek – wniebowstąpieniem.»</i>
Телуричний детермінізм та архаїзація (Пізній період)	Стильовий зсув у бік епічної ваговитості, використання лексики, пов'язаної із землею, ґрунтом, корінням, родом. Введення діалектизмів та стилізація під біблійний або легендарний наратив. Мова стає повільною, циклічною, відображаючи фатальний зв'язок людини з природою.	<i>«Ziemia-matka, ziemia-wampir, co wysysa soki z naszych żył, by nakarmić swoje nienasycone łono... Jesteśmy tylko nawozem dla przyszłych pokoleń, ziarnem rzuconym w czarną glebę przeznaczenia.»</i>
Синестезія (Інтерсенсорні метафори)	Змішування відчуттів різних модальностей (зорових, слухових, тактильних, нюхових) в одному тропі. Звуки набувають кольору, кольори звучать, емоції мають тактильні характеристики (липкий страх, гострий крик). Це дозволяє відтворити цілісність сприйняття світу у стані зміненої свідомості.	<i>«Słyszałem ten krzyk... był czerwony jak świeża krew i lepki, miał metaliczny posmak żelaza, wżerał się w mózg jak rdzawa plama.»</i>
Гіперболізована абстракція	Активне використання абстрактних іменників (Душа, Доля, Сатана, Нескінченність) часто з великої літери, що надає їм субстанціональності. Персоніфікація абстрактних понять перетворює їх на дійових осіб драми, де людина стає лише пасивним об'єктом їхнього впливу.	<i>«Szatan Nudy przechadzał się po pustych korytarzach mojej duszy, a za nim kroczyła Rozpacz w żałobnym welonie, trzymając za rękę Szaleństwo.»</i>