

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Волинський національний університет імені Лесі Українки
Кафедра теорії літератури та зарубіжної літератури

На правах рукопису

КРАВЧУК ОЛЕКСАНДРА ОЛЕКСАНДРІВНА

**ПОЕТИКА МОДЕРНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ В. ВУЛФ ТА ЛЕСІ
УКРАЇНКИ. ПЕРСОНОСФЕРА**

Магістерська робота із зарубіжної літератури

Спеціальність 035 Філологія

Освітньо-професійна програма *Українська мова та література. Світова
література*

Науковий керівник:
РОМАНОВ СЕРГІЙ МИКОЛАЙОВИЧ,
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри теорії літератури та
зарубіжної літератури

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ
на засіданні кафедри теорії літератури
та зарубіжної літератури
(протокол № 5 від 18.11.2025 р.)

Завідувач кафедри _____ проф. С. М. Романов

АНОТАЦІЯ

Кравчук О. Поетика модернізму у творчості В. Вулф та Лесі Українки. ерсоносфера. – Магістерська робота на здобуття освітнього ступеня магістра. Спеціальність: 035 Філологія. Освітньо-професійна програма *Українська мова та література. Світова література*. – Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025. 71 с.

Магістерську роботу присвячено системному компаративному аналізу поетики модернізму в західноєвропейському та українському літературних контекстах на матеріалах роману «Місіс Деллоуей» Вірджинії Вулф, драми «Блакитна троянда» Лесі Українки, а також їхніх літературно-критичних праць та епістолярію. Метою дослідження є виявлення типологічних збігів і відмінностей у художньому моделюванні модерної свідомості, а також з'ясування ролі автобіографізму та гендерної проблематики у формуванні авторських естетик. У роботі застосовано інтердисциплінарну методику, що базується на засадах компаративістики, із залученням біографічного та культурно-історичного методів, а також сучасних стратегій герменевтичного прочитання, гендерного аналізу та феміністичної критики.

У дослідженні продемонстровано, як криза традиційного раціоналізму підштовхнула письменниць до використання нової модерністської оптики, де пріоритетом постала не сюжетна інтрига, а глибинна драма розщепленого «Я» в умовах суспільно-особистісної кризи. Доведено, що ключовим принципом побудови персоносфери є автопроекція, за якої герої, марковані автобіографічними рисами письменниць, діють у парі з власними психологічними двійниками. Ця художня структура дозволяє трактувати категорію хвороби авторок як екзистенційну оптику й інструмент поглибленого психологізму, а танатологічні мотиви – як спосіб авторської сублимації та вираження радикального протесту проти патріархальних моделей контролю.

Виявлено спільність авторських підходів до гендерних питань – критики патріархального шлюбу, родинного тиску та культурних приписів жіночої «нормальності», а також утвердження феномену «нової жінки» як інтелектуально самодостатньої особистості. У компаративному вимірі виявлено типологічну співмірність українського модернізму з провідними західноєвропейськими тенденціями. Наукова новизна полягає у системному зіставленні психопоетичних і гендерних доміант обох творів крізь призму автопроекційної моделі персональної організації. Практичне значення результатів полягає у можливості їх використання в курсах історії української та зарубіжної літератури, компаративістики, гендерних студій і теорії модернізму.

Ключові слова: модернізм, ерсоносфера, психологізм, автопроекція, психопоетика, жіноча суб'єктність, *fin de siècle*.

ANNOTATION

Kravchuk O. The Poetics of Modernism in the Works of V. Woolf and Lesia Ukrainka. Personosphere. – Master's thesis for obtaining the Master's degree. Specialty: 035 Philology. Educational and Professional Program: *Ukrainian Language and Literature. World Literature*. – Lesya Ukrainka Volyn National University. Lutsk, 2025. 71 p.

The Master's thesis is dedicated to a systemic comparative analysis of the poetics of modernism in Western European and Ukrainian literary contexts, based on Virginia Woolf's novel *Mrs. Dalloway*, Lesia Ukrainka's drama *The Blue Rose*, as well as their literary-critical works and epistolary heritage. The aim of the research is to identify typological parallels and divergences in the artistic modeling of modern consciousness, as well as to clarify the role of autobiographism and gender issues in the formation of the authors' aesthetics. The work applies an interdisciplinary methodology based on the principles of comparative literature, involving biographical and cultural-historical methods, as well as modern strategies of hermeneutic reading, gender analysis, and feminist criticism.

The research demonstrates how the crisis of traditional rationalism pushed the writers to use a new modernist perspective, where priority was given not to plot intrigue, but to the profound drama of the split "Self" under conditions of socio-personal crisis. It is proven that the key principle of constructing the personosphere is autoprojection, wherein characters marked by the writers' autobiographical traits act in tandem with their own psychological doubles. This artistic structure allows for interpreting the authors' category of illness as an existential lens and an instrument of deepened psychologism, and thanatological motifs as a means of authorial sublimation and expression of radical protest against patriarchal models of control.

The study reveals the commonality of the authors' approaches to gender issues – specifically the criticism of patriarchal marriage, family pressure, and cultural prescriptions of female "normality," as well as the affirmation of the "New Woman" phenomenon as an intellectually self-sufficient personality. In the comparative dimension, the typological commensurability of Ukrainian modernism with leading Western European trends is established. The scientific novelty lies in the systemic comparison of the psychopoetic and gender dominants of both works through the prism of the autoprojection model of character organization. The practical significance of the results lies in the possibility of their use in courses on the history of Ukrainian and foreign literature, comparative literature, gender studies, and the theory of modernism.

Key words: modernism, personosphere, psychologism, autoprojection, psychopoetics, female subjectivity, fin de siècle.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. МОДЕРНІЗМ ЯК ЕПОХА І ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ	8
1.1. Західноєвропейський і український модернізм: точки дотику	8
1.2. Жінка-письменниця в нових культурних координатах.....	16
Висновки до 1 розділу.	20
РОЗДІЛ 2. МИТЕЦЬ І ДІЙСНІСТЬ. БІОГРАФІЯ ЯК РЕСУРС І МАТЕРІАЛ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ.....	22
2.1. Трансформація життєвого досвіду в естетичну програму Вірджинії Вулф	22
2.2. Тілесний недуг як модерністська оптика: біографічні колізії та творча сублімація Лесі Українки	26
2.3. Теоретичні засади нового мистецтва у працях письменниць	32
Висновки до розділу 2.	37
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ СВІТ «МІСІС ДЕЛЛОВЕЙ» І «БЛАКИТНОЇ ТРОЯНДИ»: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ.....	39
3.1. Автопроекція як чинник формування персоносфери «Місис Делловей» і «Блакитної троянди».....	39
3.1.1. Родинний дискурс як простір травми та автопроекцій: конфігурація стосунків «батьки – діти».....	39
3.1.2. Феміністична оптика та світоглядні орієнтири «нової жінки» у творчості Вірджинії Вулф та Лесі Українки	43
3.2. Діалогічна природа авторської свідомості: специфіка втілення альтер-его в художніх образах.....	49
Висновки до розділу 3.	57
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64

ВСТУП

Актуальність магістерської роботи. Сучасне літературознавство дедалі частіше звертається до переосмислення канонічних текстів крізь призму компаративістики та інтердисциплінарних підходів. Епоха модернізму, що ознаменувала собою радикальний зсув від міметичного відтворення дійсності до фіксації плинних станів свідомості, потребує нових інструментів аналізу, особливо коли йдеться про жіноче письмо. Творчість Вірджинії Вулф та Лесі Українки, попри різну національну приналежність та історичні обставини, демонструє вражаючу типологічну спорідненість у способах художнього моделювання світу.

Мета дослідження – здійснити порівняльний аналіз поетики модернізму у творчості Вірджинії Вулф та Лесі Українки, виявити спільні та відмінні риси у формуванні персоносфери роману «Місіс Деллоуей» та драми «Блакитна троянда» крізь призму автобіографізму та гендерної проблематики.

Реалізація мети передбачає вирішення таких **завдань**:

1. З'ясувати історико-культурні та філософські передумови становлення модернізму в західноєвропейському та українському літературних контекстах.
2. Окреслити специфіку утвердження жіночої авторської суб'єктності та феномену «нової жінки» в культурі кінця XIX – початку XX століття.
3. Дослідити роль біографічного досвіду у формуванні світогляду та художньої оптики Вірджинії Вулф і Лесі Українки.
4. Проаналізувати теоретико-естетичні погляди письменниць щодо завдань «нового мистецтва» та відмови від реалістичного канону.
5. Визначити специфіку автопроєкції як ключового принципу побудови персоносфери в романі «Місіс Деллоуей» та драмі «Блакитна троянда».
6. Порівняти художню інтерпретацію родинного дискурсу та конфлікту поколінь у творах.
7. Розкрити гендерну проблематику творів через аналіз кризи традиційного шлюбу, репресованої тілесності та пошуку жіночої автономії.

8. Інтерпретувати екзистенційні та танатологічні мотиви як форми бунту героїв та засоби авторської сублімації.

Об'єктом дослідження є роман Вірджинії Вулф «Місіс Деллоуей», драма Лесі Українки «Блакитна троянда», літературно-критичні праці письменниць, епістолярій.

Предметом дослідження виступає поетика модернізму, зокрема специфіка формування персоносфери, способи художньої реалізації автобіографічних мотивів, категорії хвороби та жіночої суб'єктності у зазначених творах.

Новизна дослідження полягає в тому, що в роботі вперше здійснено системний компаративний аналіз персоносфери роману Вірджинії Вулф «Місіс Деллоуей» та драми Лесі Українки «Блакитна троянда» крізь призму категорії автопроєкції. Зокрема, доведено, що система персонажів в обох творах вибудовується не за принципом соціальної типізації, а як діалогічна структура двійників (Клариса – Септімус, Люба – її «тіньова» іпостась), які репрезентують розщеплену свідомість авторок та слугують інструментом об'єктивації їхнього травматичного досвіду. У роботі набуло подальшого розвитку вивчення психопоетики модернізму: категорію хвороби інтерпретовано не як патологію, а як специфічну екзистенційну оптику, що відкриває доступ до трансцендентного, а сам художній текст визначено як засіб автотерапії, де танатологічні мотиви та сценарна реалізація самогубства героїв виконують функцію вітального захисту для самих письменниць в умовах патріархального тиску.

У роботі використані такі **методи**: концептологія та методологія компаративного аналізу, біографічний метод, культурно-історичний, герменевтичний, психоаналітичний, гендерний аналіз та метод феміністичної критики.

Теоретичне значення роботи полягає у поглибленні уявлень про специфіку модернізму в українському та західноєвропейському просторі.

Результати дослідження сприяють розширенню методології аналізу психологічної прози та драми.

Практичне значення роботи. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані при підготовці лекційних курсів та семінарських занять з історії зарубіжної та української літератури кінця XIX – початку XX століття, спецкурсів із гендерних студій, а також при написанні кваліфікаційних робіт.

Апробація результатів. Проміжні результати та загальна концепція роботи були обговорені на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури ВНУ ім. Лесі Українки та на «Днях науки» (травень, 2025). За матеріалами дослідження здійснено публікації: 1) «Scripta manent» 12 випуск, 2025. «Автопроекції Вірджинії Вулф у романі «Місіс Деллоуей»» (с. 52-55); 2) IX Всеукраїнська студентська наукова конференція «Експериментальні та теоретичні дослідження в контексті сучасної науки» 19 вересня, 2025 р., м. Дніпро. Секція 21. Філологія та журналістика. «Травматичний досвід війни та його художнє втілення у романі Вірджинії Вулф «Місіс Деллоуей»» (с. 120-123).

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків та списку використаних джерел, який налічує 75 позицій. Загальний обсяг роботи – 71 с.

РОЗДІЛ 1. МОДЕРНІЗМ ЯК ЕПОХА І ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ

1.1. Західноєвропейський і український модернізм: точки дотику

Модернізм як художньо-естетичний феномен ХХ століття є однією з найглибших культурних революцій, що змінила не лише форми мистецтва, а й сам спосіб мислення про людину та її місце у світі. Його поява була закономірною відповіддю на глибинні кризи, які переживала європейська цивілізація на зламі ХІХ–ХХ століть. Індустріалізація, урбанізація, посилення соціальних контрастів, швидкий розвиток науки та техніки, філософські відкриття та світові війни – усе це поставило перед мистецтвом завдання адекватно відобразити новий досвід, який уже не вкладався в рамки традиційної естетики.

Література ХІХ століття, зорієнтована на реалістичне відтворення зовнішнього світу, дедалі більше видавалася неспроможною передати багатоманітність людського внутрішнього життя. Реалістичний канон, що базувався на принципі мімезису, соціального детермінізму, лінійної оповіді та претензії на об'єктивне «дзеркальне» відображення світу, вичерпав себе. Його зосередженість на соціумі, на зовнішніх обставинах та «типових характерах у типових обставинах» виявилася надто прямолінійною у порівнянні з хаотичною, розщепленою свідомістю модерної людини. Цю зміну окреслюють термінологією, що в науковій літературі набула низки взаємопов'язаних дефініцій: 1) «модернізм (франц. *moderne* – сучасний, найновіший) – загальна назва літературно-мистецьких тенденцій неміметичного гатунку на межі ХІХ – ХХ ст., що виникли як заперечення ілюзійно-натуралістичної практики в художній царині, обґрунтованої філософією позитивізму» [41, с. 457]; 2) «модернізм – панівний напрям, складний комплекс літературно-мистецьких тенденцій, що виникли наприкінці ХІХ ст. як заперечення ілюзійно-натуралістичної практики в художній дійсності, як спростування заангажованості митця; і проіснували до другої половини ХХ ст.» [40, с. 64-65].

Складність і багатовимірність цього явища зумовила появу різних

інтерпретацій у науковому дискурсі. Для теоретичного осмислення проблеми важливими є праці українських дослідників, зокрема С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агєєвої, М. Павлишина, М. Моклиці, І. Веретейченко, Н. Костенко, Я. Поліщука, Н. Головченко та інших.

Для визначення спільних точок дотику українського і західноєвропейського модернізму необхідно простежити його генезу. Як художньо-естетичну практику, модернізм уперше фіксують у 1890-х роках, зокрема в німецькій та центральноєвропейських літературах, але остаточного поширення та інституціоналізації він набув завдяки впливу французьких символістів та сформувався як цілісний філософсько-естетичний напрям на початку ХХ століття.

У західноєвропейському контексті модернізм зародився як рефлексія на епоху *fin de siècle* (фр. «кінець століття») – час, де есхатологічні настрої занепаду парадоксально поєдналися з жагою до кардинального естетичного оновлення. Для Англії цей перелом був особливо відчутним: тривалий час її культурний простір залишався у полоні вікторіанської моралі, підозрілої до всього «декадентського» та експериментального, а також узалежнювався від континентальної замкнутості країни, через що утвердження новітніх віянь тут відбувалося значно повільніше та мало сильний консервативний опір, аніж, скажімо, у Франції. Молодим митцям нової доби доводилося маніфестувати свою присутність через рішучий розрив з диктатом традиції, відкидаючи як закостенілі художні канони, так і табу у приватному житті. Літературознавці (І. Девдюк, Г. Батюк) сходяться в тому, що саме скандальні виставки постімпресіоністів, організовані Роджером Фраєм у Лондоні (1910, 1912), стали катализатором нової культурної парадигми. Цей злам був настільки відчутним, що Вірджинія Вулф пізніше датувала ним початок модерної доби у своєму есеї «Mr. Bennett and Mrs. Brown» («Містер Беннет і місіс Браун», 1924): «Десь у грудні 1910 року людська природа змінилася» (переклад Кравчук О.) [73]. Нові живописні форми продемонстрували, що мистецтво може відмовитися від правдоподібності та натомість фіксувати внутрішній ритм переживань,

деформацій, фрагментів, руху. Ці зрушення в малярстві були безпосередньо пов'язані з формуванням модерністської прози – передусім творчості Джойса, Пруста, Вулф.

В українській культурі модернізм також постав на тлі не лише загальноєвропейської кризи раціоналізму та позитивізму, а й специфічного процесу переоцінки цінностей та відходу від традицій народництва, що вилилося у відкриту дискусію 1900 року на сторінках журналу «Українська хата». Молоде покоління письменників та критиків – від Лесі Українки й Ольги Кобилянської до Миколи Вороного, Миколи Євшана, митців «Молодої Музи» – декларувало розрив із застарілою моделлю літератури як рупора суспільних ідей, а «кожен з чільних представників раннього вітчизняного модернізму відбував, сказати б, власну безкомпромісну світоглядну війну з літературними батьками й матерями» [3, с. 27]. Епоха ознаменувалася утвердженням гасел індивідуалізму та мистецької самодостатності, що зумовило перегляд самої парадигми письма та комунікації з читачем. У центрі авторської уваги опинилися глибинні механізми народження художнього образу та роль підсвідомих імпульсів у цьому процесі (Підмогильний, Коцюбинський, Винниченко). Література почала апелювати до синестезії – поєднання візуальних, аудіальних і дотикових вражень, що дозволяло через колір і рух моделювати психологічний настрій твору. Як зауважував І. Франко: *«Коли старші письменники завсіди клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого оточення, нові письменники кладуть собі іншу задачу. Для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна. (...) Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, а спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі»* [3, с. 21-22].

Ця переакцентація цінностей означала, що модерністський рух в Україні

поєднував два вектори. З одного боку, він прагнув синхронізуватися з європейськими культурними змінами – засвоїти нові форми, техніки, теми. З іншого – модернізм виконав функцію націєтворення: література перестала бути підпорядкована виключно громадським потребам (наприклад, С. Єфремов звинувачував модерністів «у споневаженні національних святощів і занедбанні народололюбних ідеалів» [3, с. 22]) і починала мислити українську спільноту як суб'єкта високої культури, здатного творити вільну від провінційності, складну й інтелектуально вимогливу естетику. Саме в цій подвійності – європеїзації та самоствердженні – виникали головні точки дотику між західноєвропейським та українським модернізмом.

Світоглядний злам, який забезпечив ґрунт для модернізму, формували передусім нові філософські та психологічні теорії, що підривали віру в раціональну, прозору й однозначну реальність. Важливою відправною точкою стала філософія ірраціоналізму німця Фрідріха Ніцше. Його теза «Бог помер» зафіксувала крах універсальної системи цінностей, побудованої на християнській моралі й просвітницькій вірі в прогрес. Якщо не було абсолютного гаранта істини, то не існувало й єдиного «правильного» способу сприйняття світу, який реалізм намагався відтворити засобами безпристрасного змалювання дійсності. Замість цього Ніцше проголосив «волю до влади» – здатність сильної особистості творити власні цінності. Це дало митцеві перевагу не копіювати усталений світ, а стати його деміургом: творити власну, естетично суверенну реальність, вільну від примусу повчати чи обслуговувати суспільну мораль. Як стверджує Т. Гундорова, модерністський перелом *fin de siècle*, зокрема, в українській літературі відбувався під виразним «знаком Ніцше», адже ніцшеанство стало своєрідним маркером модерності. Масштаб цього впливу зафіксував І. Франко, який сформулював майже програмову вимогу до нової генерації: «Хто не пише в дусі Ніцше, не йде за слідами Бодлера, Верлена, Метерлінка, Ібсена та Гарборта, той не писатель, той не варт доброго слова» [17, с. 151]. Відтак, ніцшеанські ідеї стали каталізатором теоретичного й естетичного розгортання українського модернізму, вплинувши

на творчість та критичну думку цілої плеяди митців. Цей вплив, різною мірою та в різних формах, виявився у доробку ключових фігур епохи – від Миколи Вороного, Ольги Кобилянської та Лесі Українки до Миколи Євшана, Володимира Винниченка та ін., які інтегрували філософію «надлюдини» та переоцінки цінностей у національний культурний контекст.

Не менш руйнівного впливу на традиційний світогляд завдав і психоаналіз Зигмунда Фрейда, який остаточно деконструював ілюзорне уявлення про людину як істоту, керовану ясним розумом і вільною волею. Учений увів поняття несвідомого як своєрідної складової психіки, що відповідає за витіснені бажання, травми та інстинкти. Його структурна модель особистості – Воно, Я, Над-Я – продемонструвала, що людське «Я» не є суверенним володарем у власному внутрішньому просторі, а змушене постійно маневрувати між прихованими потягами та соціальними заборонами. У цьому контексті невроз, істерія, тривога, механізми витіснення, проєкції та сублимації стали не лише психіатричними категоріями, а й ключовими метафорами для модерністської літератури. Відтак письменників почав цікавити не стільки зовнішній учинок героя, скільки прихований конфлікт, що його зумовлював, – драма розколеного «Я», залежного від несвідомих імпульсів. Особливого резонансу набула категорія «істерії», що ввійшла в інтелектуальний дискурс після публікації Фрейдом та Йозефом Бресером «Етюдів про істерію» (1895). Т. Гундорова акцентує, що в новій психоаналітичній парадигмі тіло стає речником витіснених бажань, адже, за Фрейдом, *«в основі істерії [лежить] психічна травма, конфлікт афектів і схвильованість (Ergriffenheit) сексуальної сфери»*, що часто проявляється у такій симптоматиці як: *«дихавиця, афонія, а ще мігрень, до того ж кепський настрій, істерична непереносимість та відраза до життя»* [15, с. 11-12]. Такий підхід виявився суголосним загальній атмосфері *fin de siècle*, де межові стани психіки перестали сприйматися виключно як патологія, трансформувались у джерело нової естетики. Цей досвід нервової вразливості та внутрішнього розколу став потужним каталізатором творчої енергії для багатьох представників модернізму як на

Заході, так і в Україні (окрім Вірджинії Вулф та Лесі Українки, цю тенденцію репрезентують Марсель Пруст, Франц Кафка, Томас Манн, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський та ін.), що зробили сублімацію психологічної напруги рушійною силою свого письма.

Пізніше концепцію З. Фрейда доповнив його учень К.-Г. Юнг, який, однак, змістив акценти з індивідуального несвідомого (зосередженого на сексуальних потягах та особистих травмах) на колективне. Досліджуючи психологію творчості, Юнг надав митцям-модерністам нове філософське обґрунтування їхньої місії, адже, на його думку, саме вони мають найтісніший зв'язок зі світом архетипів: «Колективне несвідоме є наймогутнішою силою, від якої (...) психіка митця залежить значно більшою мірою, ніж від деструктивних та сексуальних потягів, як це виходило із психології творчості З. Фрейда. Творча особистість це людина, психіка якої ближче підступає до колективного несвідомого і взаємодіє з ним, ніж психіка звичайної людини. (...) Митець (...) стає творцем архетипів, які поповнюють культурний канон» [48, с. 19].

Якщо фрейдизм відкрив безодню несвідомого, деконструювавши стабільність людського «Я», то інтуїтивізм Анрі Бергсона здійснив не менш радикальну революцію у сприйнятті темпоральності, підірвавши позитивістське уявлення про час як лінійну послідовність моментів, яку можна виміряти годинником. Бергсон розрізнив два типи часу: «час науки» (або просторовий час) – однорідний, механічний, поділений на дискретні відтинки, та «час-тривалість» (*la durée*) – внутрішній, якісний, безперервний потік переживань, де стани свідомості не змінюють один одного, а взаємопроникають, подібно до нот у мелодії. У цій концепції минуле не було відділеним від теперішнього; воно продовжувало жити в пам'яті, постійно нашаровуючись на актуальний момент, забарвлюючи сприйняття дійсності. Осягнути цю плинність, на думку філософа, можна було не раціональним аналізом, а лише інтуїцією – безпосереднім вчуванням і зануренням у власний досвід. Саме бергсонівська ідея *durée* стала фундаментальним філософським підґрунтям для ключових модерністських експериментів: відмови від хронологічного сюжету на користь

технік потоку свідомості, асоціативного монтажу та суб'єктивізації оповіді, де мить буття розгорталася у вічність. Відтак у художній практиці це знайшло вираження у зміщенні акцентів з фабульної інтриги на фіксацію «внутрішнього фільму» душі, коли лінійна хронологія поступалася місцем спіралеподібному руху пам'яті, а герої проживали цілі епохи в межах однієї миті чи випадкового враження, що особливо яскраво простежується у творчості В. Вулф, Дж. Джойса, М. Пруста.

Складний філософський зсув, описаний вище, реалізувався в літературі через низку художніх течій, які по-різному акцентували певні аспекти нової чуттєвості. Символізм постав як перша послідовна спроба розірвати з реалістичним побутописанням. Символісти відкидали прозорість слова та прагнули до «другої реальності», де образ набував багатозначності, навмисної невизначеності, музикальності. Вони реабілітували «затемнену» метафоричну мову, вводили у поезію «хворі» настрої, мотиви гріха, еротики, смерті, генія на межі безумства. Згідно з думкою М. Моклиці, ідея символіста проростала на усвідомленні інтуїтивно відчутого вищого (ідеального) світу, який визначав світ нижчий, земний. Митці прагнули розширити діапазон відчуттів, аби побачити «ілюзорність важкого матеріального світу і незнищенність легкого ефемерного світу краси» [48, с. 334]. В українській літературі цей імпульс був відчутним у пізній ліриці І. Франка, у творчості О. Кобилянської, поетів «Молодої Музи», а найвиразніше – у доробку Лесі Українки. Письменниця свідомо рухалася до філософії двох світів, звільняючи мистецтво від обов'язку «служіння» народу та стверджуючи, що митець зобов'язаний лише перед своїм даром і вічністю. Одним з таких яскравих прикладів вважаємо драму «Блакитна троянда», де герої опинялися у стані трагічної розірваності між земним і небесним, а вибір на користь ідеалу (блакитної квітки) неминуче призвів до конфлікту з грубою матеріальною дійсністю.

У свою чергу імпресіонізм переніс увагу з предмета на враження від нього. Важливими стали рух, світлотінь, мінливі стани свідомості. Предметний світ втратив свою об'єктивність, оскільки змальовувався крізь призму відчуттів

персонажа, що зумовило перехід до підкреслено суб'єктивної форми нарації. Авторська позиція децентралізувалася, внаслідок чого портрет героя часто вибудовувався фрагментарно – через плінні враження інших дійових осіб. Замість цілісних описів письменники застосовували техніку мозаїчного нанизання деталей, реалізуючи принцип «зупиненої миті». Текст набував особливої візуалізації завдяки сміливим експериментам із колористикою: автори використовували колірні означення навіть для тих явищ, які зазвичай позбавлені візуальних атрибутів, перетворюючи словесний образ на живописний. Така естетика стала визначальною для творчої манери В. Вулф, а в українському контексті найяскравіше проявилася в новелістиці Михайла Коцюбинського.

Окрім символізму та імпресіонізму, палітру модернізму доповнювали й інші течії. Експресіонізм передавав граничний відчай, психічну кризу та передчуття катастрофи через гротеск і деформацію (Г. Бенн, Г. Тракль), що в українській літературі найглибше втілили В. Стефаник, О. Турянський та М. Куліш. Натомість сюрреалізм (А. Бретон, П. Елюар) фокусувався на несвідомому, сновидіннях та алогізмі; хоча в Україні він не став окремою школою, його елементи виразно простежуються у творчості Б.-І. Антонича та М. Йогансена. Усі ці напрями, попри відмінності, були об'єднані спільною настановою: відмовитися від ілюзії, ніби мистецтво має правдоподібно відтворювати «зовнішню дійсність». Вони пропонували різні моделі світобачення, у яких суб'єктивний досвід, несвідоме, емоція, інтуїція та міф набували статусу самодостатніх джерел істини. Така естетична революція зумовила радикальний перегляд стосунків між митцем і публікою. Теоретичне обґрунтування цього розриву надав Хосе Ортега-і-Гассет, який у праці «Дегуманізація мистецтва» (1925) окреслив модерністський твір як принципово «антипопулярний». Нове мистецтво свідомо відмовлялося від дидактики та орієнтації на «людину з вулиці», віддаючи пріоритет формі, стилю й інтелектуальній грі. Ці ідеї знайшли промовистий відгомін в українських дискусіях: Микола Євшан обстоював концепцію «внутрішнього богослужіння»

замість просвіти народних мас, а Микола Сріблянський різко протиставив творчу «індивідуальність» безликій юрбі («(...) юрба - це є психологічний тип, категорія мислення, об'єднуюча аморфну, інертну масу, що тільки вегетує. «Презирство до юрби» це є презирство до нівеляційних, тенденцій, до міщанської тупости і жорстокосте, до утертости і шаблону, до невиразносте. Це є презирство до сірих мишей, які пнуться диктувати закони громадянського співжиття і свою інтелектуальну одноманітність називати творчістю» [3, с. 26]), що неминуче загострило конфлікт із народницькою критикою. Відтак модернізм постав як відмова від комунікативної моделі «митець – рупор народу»: письменники переорієнтувалися на створення складних, інтертекстуально насичених текстів, розрахованих на елітарного читача, впливаючи на суспільство вже не прямим посилом, а опосередковано через формування нової чуттєвості.

1.2. Жінка-письменниця в нових культурних координатах

Перегляд модерністського канону супроводжувався переосмисленням того, хто саме має право унаочнювати «високу» культуру. Канон по суті своїй кодифікує певну тожсамість, вдаючись до селекції: одним зразкам він надає пріоритетного, еталонного статусу, тоді як інші свідомо усуває чи залишає на периферії.

Починаючи з кінця XIX – початку XX століття, на тлі першої хвилі фемінізму, боротьби за виборчі права та доступу до освіти, відбулася кардинальна зміна ролі, статусу жінки та тематики її письма. Андроцентричність, що сформувалась у наслідок патріархального устрою, де чоловіки контролювали інституції «високої» культури: видавництва, редакції, університети та критичні огляди, стала об'єктом поступової деконструкції. Ця зміна, що збіглася з появою соціокультурного феномену «нової жінки», ознаменувала вихід письменниці з «домашньої» сфери, характерної для авторок вікторіанської епохи, у публічну. Раніше ці жінки були вимушені публікуватися

під чоловічими псевдонімами, як-от Джордж Еліот, Каррер, Елліс і Ектон Белл (сестри Бронте) в Англії, Жорж Санд у Франції, Марко Вовчок в Україні. Відтак статус авторок трансформувалася: вони перестали вважатися аматорками, що пишуть для обмеженого кола, і набули права визнання не лише як професійних письменниць, але й економічно незалежних осіб із «коштами та своєю кімнатою» («Власний простір» Вірджинії Вулф). Їхні твори публікувалися великими накладками та поступово входили до академічного дискурсу співмірно з тим, як стереотип про жінку у ролі господині, матері, модниці, прекрасної половини людства еволюціонував до сприйняття її як вільної, ерудованої та самодостатньої особистості.

Роль жінки-письменниці також не обмежувалася лише власною творчістю; вона дедалі частіше ставала центром інтелектуального життя, створюючи салони (як-от знамениті салони Гертруди Стайн та Наталі Кліффорд Барні у Парижі, що стали «Меккою» для модерністів), інтелектуальні гуртки, керуючи видавництвами (як-от видавництва «Hogarth Press» Вірджинії та Леонарда Вулф, «Shakespeare and Company» Сільвії Біч або «Black Sun Press» Каресс Кросбі) чи виступаючи з публічними лекціями.

Новий статус жінки дозволив ввести в літературу раніше табуовані або ігноровані теми: почалося глибоке художнє вивчення жіночої ідентичності, досвіду, тілесності та сексуальності. Так сформувалися засади того, що пізніше (вже у французькому постструктуралізмі) отримало назву «жіноче письмо» – стиль, що шукав нову, гіноцентричну мову, здатну передати фемінний досвід життя. Не дивно, що саме жіноче письмо часто виростає з власної біографії модерністок (наприклад, скандальний роман Джуни Барнс «Нічний ліс» (1936), що досліджував лесбійські стосунки, або «Криниця самотності» (1928) Редкліфф Голл чи «Клодіна у школі», «Шері» Сидоні-Габріель Колетт).

Окремо варто зауважити на просвітницькій діяльності в Англії групи «Блумсбері» – з її культом вільного самовираження, що стала центром модерного мислення, де етичні, психологічні та естетичні пошуки взаємно живилися. Вірджинія Вулф, як натхненниця цього кола, запропонувала не лише

новаторську техніку письма (потік свідомості), а й новий суб'єкт літератури. Її ранні феміністичні твори від «Сучасна художня проза» (1919), «Власний простір» (1929) до полемічних текстів про «людську природу, що змінилася» (романи «Місіс Деллоуей», «Орландо», есеї «Жіночі професії» (1931), «Три гінеї» (1938)) – накреслила програму, в якій жіночий досвід не редукується до приватного, а стає оптикою осмислення часу, пам'яті, чуттєвості, мовлення. В англійському модернізмі жіночий текст – не «особливий випадок», а спосіб переформатувати саму форму роману, його темп, перспективу й інтенсивність внутрішнього монологу. Вірджинія довела, що жінка-письменниця історично завжди мала творчий потенціал, проте впродовж століть залишалася в тіні чоловіків. Причиною цього були системні обмеження: відсутність доступу до освіти, фінансів та можливостей для самовираження. Проте щойно жінка отримала гідну змогу творчо проявити себе, вона нарешті посіла своє місце в літературі.

Таким чином проблема позиціонування жінок-модерністок у новітньому письменстві набула актуальності та засвідчила фундаментальні трансформації у всій культурній парадигмі. Тривалий час за норму правив той тип модернізму, на розвиток якого мав безпосередній вплив лише «європейський білий чоловік», тоді як посилений ліризм, структурну роздробленість, наративну незавершеність та приватні модуси письма – стилістичні риси, часто пов'язані з жіночим текстом – позначалися як маргінальні. Проте саме у момент, коли модернізм став інструментом націєтворення і культурної саморефлексії, жінка-письменниця набула виразного публічного голосу, змінила кут зору і, зрештою, взяла участь у коригуванні самої формули «високого».

В українському контексті жіноча присутність була не декоративною, а основною. Показовою є просвітницько-організаційна діяльність Наталії Кобринської: від «Товариства руських жінок» і перших програмових зібрань 1884 року – до видання альманахів «Перший вінок» (1887) та «Наша доля» (1893), що зібрав тексти авторок різних поколінь і голосів. Література мислилася як засіб піднесення свідомості, як майданчик артикулювання прав,

досвідів і амбіцій жінок – не поза національною справою, а в її центрі. «Учасники товариства виступали з промовами про тодішнє становище жінки в Україні та феміністичний рух Європи, популяризували нові ідеї та впливали на розвиток «жіночого духу» засобами літератури. На думку Н. Кобринської, «література була дієвим засобом впливу на жіночий рух, вірним образом ясних і темних сторін суспільного ладу, його потреб і недостатків. Вона зазначає фази суспільного розвою, по ній можна судити, що вже здобує, а що здобувається» [61, с. 232].

Організаційний імпульс підтримували інші осередки жіночої самоосвіти та взаємодії – гурти («Жіноча громада» (1900), «Товариство захисту працюючих жінок» (1901), «Союз Українок» (1917)), клуби, спроби періодики для жінок («Жіночий вісник» (з 1922), «Жінка» (з 1935)). І хоч естетична цінність публікацій була нерівномірною, сам факт інституціонування жіночого письма змінив правила гри: жіночий голос перестав бути епізодом і перетворився на постійний фактор літературного процесу.

Перехід від пасивного освітлення «дозволеної» жіночої тематики до утвердження повноцінної авторської суб'єктності є однією з ключових рис письма Лесі Українки. Цей світоглядний зсув знаходить своє втілення у глибоко феміністичних мотивах, що пронизують її творчість. Для неї жіноче питання – частина ширшого руху за свободу, а не окремішня тенденція. Відкритість до європейської думки, критична робота з традицією і послідовне виборювання особистої автономії (в побуті, шлюбі, праці) сформували ідейний каркас, у якому драматичні героїні письменниці не «жертви», а носії вибору та інтелектуальної відповідальності. «У поглядах Лесі Українки окреслюються дві головні позиції: з одного боку, феміністична ідея здається природною й не потребує доказів, з іншого – стан жіноцтва досить сумний і потребує боротьби. Власне, всі образи драматургії Лесі Українки – від Любові з «Блакитної троянди» до Одержимої, Боярині, Кассандри, Мавки – є варіаціями на теми жіночої трагедії: зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого, часто глибшого за чоловічий патріотизму, жіночої драматичної відданості істині»

[51, с. 73-74].

Український жіночий рух не був копією західних зразків – він виростав із локальних потреб і середовищ, хоча й резонував із європейськими тенденціями. Солідарність із європейськими дебатами поєднувалася з опорою на власну інфраструктуру текстів, осередків, перекладів. Унаслідок цього вітчизняний модерний дискурс поповнився самостійними феміністичними інтерпретаціями, що коригували і жанрові форми, і мовні реєстри, і уявлення про авторитет.

Отже, на перетині українських і британських сюжетів простежується спільна риса – розширення культурних координат за рахунок жіночої суб'єктності. Варто підкреслити, що це не було механічним запозиченням, адже український жіночий рух, маючи власних засновниць, лідерів думок і глибоке коріння, водночас виступав органічною складовою загальноєвропейського процесу: по всьому континенту жінки об'єднувалися, артикуючи свої права та можливості. І в Україні, і в Британії жінка-письменниця водночас переозначила канон і вибудувала нові інституційні маршрути – від альманахів і гуртків до видавництва і критики. Модернізм у такому баченні перестав бути проєктом «високих одиниць» і постав у ролі поліфонічного процесу, де голоси, раніше позначені як «другорядні», стали носіями норми.

«Нові культурні координати» – це не лише інший набір естетичних прийомів, а й галерея нових героїв, що мають право на репрезентацію. Історія жінки-письменниці в модерній Україні та Англії – це історія інституційного самоствердження, формальної інновації та етичного перерозподілу видимості. Саме завдяки цій тріаді канон набув здатності змінювати себе зсередини.

Висновки до розділу 1. Отже, модернізм у творчості В. Вулф та Лесі Українки постає не лише сукупністю новацій, а й епістемологічним зсувом, зумовленим кризою позитивістського раціоналізму. Відмова від міметичного відтворення на користь суб'єктивного стала реакцією на вичерпаність реалізму, неспроможного досягнути розщеплену свідомість *fin de siècle*. Концепції Ніцше, Фройда та Бергсона сформували матрицю, де час трансформувався у психологічну тривалість, а несвідоме стало визначальним чинником поведінки.

Це стало підґрунтям для перенесення фокусу із зовнішніх обставин на глибинні процеси психіки.

Компаративне дослідження культурних контекстів засвідчує, що попри відмінність історико-політичних умов, британського імперського центру та української колонії, механізми становлення модернізму в обох літературах виявляють виразну типологічну спорідненість. І в Англії, і в Україні нова естетика утверджувалася через гострий конфлікт із консервативною традицією: група «Блумсбері» та В. Вулф долали вікторіанську мораль і диктат побутописання, тоді як українські модерністи, зокрема Леся Українка, опонували народницькому утилітаризму та «хуторянській» замкнутості. Спільним знаменником для обох авторок стало прагнення відстояти автономію мистецтва, звільнивши його від дидактичних та суспільно-політичних зобов'язань. Ця боротьба за елітарність та інтелектуалізацію культури дозволила їм синхронізувати національні літературні процеси із загальноєвропейським ритмом, перетворивши маргінальні доти теми (хвороба, безумство, жіноча тілесність) на центральні метафори епохи.

Окремим засадничим висновком є те, що модернізм став епохою інституціоналізації жіночої суб'єктності, що дозволило В. Вулф та Лесі Українці деконструювати патріархальний канон не з позиції «винятку», а як творці нової норми. Вихід жінки-письменниці з приватної сфери в публічну супроводжувався появою альтернативної моделі героїні – інтелектуалки, яка рефлексує над власною ідентичністю поза межами традиційних ролей «берегині» чи «музи». Теоретичні погляди обох авторок доводять, що жіноче письмо в модернізмі стало інструментом легітимації «нервовості» та вразливості як форм пізнання істини. Відтак, етичний та естетичний бунт їхніх персонажів маніфестує головний принцип модернізму: перевагу особистості над колективними нормами.

РОЗДІЛ 2. МИТЕЦЬ І ДІЙСНІСТЬ. БІОГРАФІЯ ЯК РЕСУРС І МАТЕРІАЛ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ.

2.1. Трансформація життєвого досвіду в естетичну програму Вірджинії Вулф

Для модерністського світогляду «життя» та «текст» зливаються воедино, формуючи поняття «життєтворчості». Життєвий досвід, особливо досвід травматичний, часто слугує не просто ідеєю твору, а інструментом самопізнання, сублімації та структурним принципом поезики. У цьому сенсі біографії Вірджинії Вулф та Лесі Українки мають разючі типологічні паралелі: обидві письменниці зіштовхнулися з домінантними батьківськими фігурами, обидві переживали досвід хвороби та психічної кризи, і обидві свідомо перетворили цю вразливість на естетичний ресурс.

Формування творчої особистості Вірджинії Вулф відбувалося на перетині потужних і суперечливих впливів. З одного боку, це була фігура батька, Леслі Стівена, вікторіанського інтелектуала, філософа, історика, літературознавця, відомого своїми статтями з питань колоніальної політики Британської імперії, автора фундаментальних праць «Історія англійської думки у вісімнадцятому столітті» та зразкового «Словника національних біографій»; чоловіка авторитарного, радикального, вимогливого і водночас глибоко депресивного. Його вплив на Вірджинію був всебічним: попри консервативний погляд на освіту дівчат, він надав доньці доступ до своєї величезної бібліотеки, що стало її «університетом» (пізніше Вірджинія в есеї «Власний простір» доведе «думку про те, що навчальний заклад, бібліотека чи будь-який інший публічний простір завжди належали чоловікам. Жінка не мала ні можливості, ні права навчатись на рівні з чоловіками, володіти власним майном та грошима, а тому не було жодної необхідності опановувати щось нове, заявляти про себе, адже у будь-якому разі світом володів чоловік» [5, с. 204-205]), проте водночас його деспотизм та небувала вимогливість сформували у майбутньої письменниці виражений внутрішній конфлікт, страх перед критикою та відчуття

несправедливості щодо становища жінки у суспільстві ще з дитячого віку. Ранній досвід патріархальної нерівності, що виявлявся у різкому контрасті між привілеями братів (доступ до коледжу та фінансів) і обмеженнями сестер (лише домашня освіта та хатні обов'язки), якому потурали у батьківському домі, вочевидь, сублімувався згодом у знамениту максиму з її есею «Власний простір»: *«жінці потрібні гроші та власна кімната, якщо вона збирається писати прозу»* (переклад Кравчук О.) [71, с. 4]. Цей ранній досвід екзистенційної та інтелектуальної залежності спонукав сестер шукати опору одна в одній, адже вони постійно *«щось відвойовували: то свободу від чужого втручання, то відкрите обговорення питань, то рівні права»* [58].

Однак, окрім системної патріархальної нерівності, формування світогляду майбутньої письменниці було захмарене низкою родинних трагедій, що поглибили відчуття гнітючої атмосфери в домі. Фатальною подією стала смерть матері, Джулії, від пневмонії у 1895 році. Ця втрата спровокувала у Вірджинії перший нервовий зрив, а в її батька – важку депресію. Обов'язки господині перейняла зведена сестра, Стелла Дакворт, однак її раптова смерть від перитоніту під час вагітності через два роки (1897) стала наступним ударом. Кумулятивний ефект цих нещасть катастрофічно вплинув на психічний стан родини: у Вірджинії це спричинило розвиток невротичного розладу, тоді як поведінка батька змінилася на деспотичну. Його стан характеризувався емоційною нестабільністю, відчуженістю, постійним невдоволенням та подекуди тиранічним ставленням до дітей. Саме цей період сама Вулф згодом визначила як «сім нещасних років», занотувавши: *«Я уникаю згадувати про період 1897-1904 рр., про сім нещасних років. Небагато життів були так переповнені стражданнями і хвилюваннями, так скуті небуттям, як наше на ті часи. Ванесса і я були полишені – без захисту – усім пориванням природи Леслі»* [58].

У 1904 році Леслі Стівен помер від раку, що призвело до змін у житті його дітей, як-от переїзд у будинок в елітному районі Блумсбері. Та станом на

той момент депресія доньки тільки посилилася. Через ранню втрату батьків вона вперше спробувала вчинити самогубство, вистрибнувши з вікна.

Схильність до суїциду Вірджинії обумовлена не тільки трагічним життєвим досвідом, а також тим, що родинні були притаманні психічні захворювання. По батьковій лінії страждав на психологічні розлади дідусь Джеймс. Лора, донька Леслі від першого шлюбу, найімовірніше, успадкувала схильність до нервових хвороб від бабусі, тому з 1891 р. часто перебувала у лікарні. «Як відомо, Ізабелла Теккерей збожеволіла у 1840 р. і решту свого життя провела в спеціалізованих клініках» [58]. Вважається, що Вірджинія потерпала саме від біполярного розладу, який з урахуванням сімейної історії хвороб, міг розвинутися під впливом дитячих травм, стресового виховання та смертей близьких.

Переїхавши у квартал Блумсбері, Вірджинія разом з рідними братами та сестрою, заснувала елітарний літературний клуб з характерною назвою. До них долучився близький друг Тобі – Леонард Вулф, за якого дівчина, швидше з практичних міркувань, у 1912 році вийшла заміж. Окрім згаданих вище представників, у групі «Блумсбері» також числилися письменники Літтон Стрейчі, Едвард Форстер, Девід Гарнетт, художники Дора Керрінгтон і Дункан Грант, історики мистецтва Клайв Белл і Роджер Фрай, економіст Джон Кейнс та ін. Окрім спільних поглядів на життя та мистецтво, групу «Блумсбері» пов'язували заплутані сімейні та дружні стосунки, які вони й не намагалися приховувати. За висловлюванням, яке традиційно приписують письменниці Дороті Паркер, вони *«жили в квадратах, творили в колах і кохали в трикутниках»* [65].

На початку 20-х років під час літературної зустрічі Ванесса познайомила Вірджинію Вулф з успішною тогочасною письменницею Вітою Секвілл-Вест. Вже тоді вона була відома своєю скандальною репутацією через інтимні стосунки з жінками. Проте Віта не тільки не цуралася власної орієнтації, а й показово черпала із взаємин з жінками натхнення для власного літературного доробку. Знайомство Вірджинії з Вітою поступово переросло у дружбу, а

згодом і в болісне кохання. Віта стала прототипом для героя/героїні відомого роману Вулф – «Орландо». Її постать також простежується в рисах Саллі Сітон з «Місіс Деллоуей». Попри те, що подруга та кохана Вірджинії була бажаною гостею на зустрічах блумсберійців, вона так і не стала офіційною учасницею їхнього гурту.

Пік активних обговорень та зустрічей «Блумсбері» тривав приблизно до середини 1930-х років. Згодом діяльність угруповання ставала все менш активною, що було пов'язано з багатьма чинниками, зокрема з розгортанням Другої світової війни. Вірджинія Вулф не мала дітей, тому надзвичайно тяжко сприйняла смерть улюбленого племінника Джуліана Белла, котрий брав участь у боротьбі проти франкістів в Іспанії. На погіршення психоемоційного стану письменниці також повпливало неодноразове бомбардування Лондона, під час якого було зруйновано два її помешкання та втрачено спадкову бібліотеку. Її чоловік Леонард, єврей за походженням, зазнав переслідувань з боку владних структур, що негативно вплинуло на психологічне здоров'я подружжя. Разом вони домовилися, що у випадку окупації скоять суїцид. Проте навесні 1941 року, Вірджинія Вулф сама наклала на себе руки, втопившись у річці Оузер поблизу свого дому в Родмелл. *«Мій любий, я впевнена, що знову божеволію. Я відчуваю, що ми не зможемо пережити це знову. І цього разу я не одужаю. Я починаю чути голоси. Я не можу зосередитись. Тому я прийняла єдине правильне рішення і роблю те, що здається мені найкращим»*, – написала Вулф у передсмертній записці, зверненій до Леонарда, що до останнього опікав дружину [58].

Однак ключовим для нашого дослідження є те, як Вулф осмислювала власний досвід психічного здоров'я та депресивних розладів. Вона не просто страждала від них, але й визначала як специфічний стан свідомості. В есеї «On Being Ill» (1926), («перший опублікований есей про хворобу в літературі» (переклад Кравчук О.) [68]), написаному під час перебування у лікарні, Вулф прямо визначає хворобу як пізнавальний ресурс. Вона критикує літературу за те, що та ігнорує тіло та фокусується лише на «справах розуму», тоді як

хвороба – серйозна складова життєвого досвіду, не гірша від «головних тем» любові, війни чи ревнощів.

Вірджинія описує хворобу як стан, що змінює свідомість, межує з містичним і характеризується образами «галюцинацій та міражів, «завісами світла й тіні» (переклад Кравчук О.) [68]. Ключове поняття, яке вона вводить, – це «нерозсудливість» («rashness») (переклад Кравчук О.), яка означає відчуття відстороненості, навіть звільнення, від соціальних норм. Хвороба, згідно з Вулф, діє як потужний дестабілізатор соціальної реальності: людина фізично виходить зі звичної суспільної «гри», і з цієї нової, ізольованої позиції, вся метушня здорового світу раптом втрачає свою вагу. У стані хвороби звичні соціальні умовності виявляються фальшивими або ж штучними, невідповідними фундаментальному досвіду болю чи страху, і, зрештою, необов'язковими. Звільнена від цієї вигадки, хвора людина, пише Вулф, *«здатна, можливо, вперше за довгі роки, озирнутися, поглянути вгору»* (переклад Кравчук О.) [74, с. 37] і побачити світ свіжим поглядом свободи.

Хвороби, продовжує Вулф, є *«потужним духовним зрушенням»*. Вони загострюють чутливість, змінюють сприйняття часу та реальності, дозволяють побачити як *«пустелі й безкраї пустки душі виявляє легкий напад грипу, які урвища й луки, всіяні яскравими квітами, відкриває незначне підвищення температури, які давні й закам'янілі дуби вириваються з корінням у нашому естві в самому акті хворування, як ми спускаємося в провалля смерті»* (переклад Кравчук О.) [74, с. 32]. Це і є оптика модернізму: увага до фрагментарної, мінливої свідомості, що фіксує «моменти буття», а не великі сюжети. Психічна криза стала для письменниці не просто біографічною «сенсацією», а моделлю переживання часу та реальності, яка безпосередньо втілилась у розщепленій свідомості Септімуса Сміта та його «симптоматиці» у романі «Місіс Деллоуей».

2.2. Тілесний недуг як модерністська оптика: біографічні колізії та творча сублимація Лесі Українки

На тлі розгорнутої біографічної панорами Вірджинії Вулф особливо виразно проступає інший, не менш драматичний варіант модерністської чутливості – життєвий досвід Лесі Українки. Якщо для англійської колеги вирішальними виявилися психічна вразливість та травматична динаміка стосунків із батьком, то для Лариси Косач конститутивним став тривалий тілесний недуг у поєднанні з нервовою патологією та жорстким родинним режимом, встановленим матір'ю. В обох випадках фізична та психічна невірноваженість не звелися до «біографічної сенсації» – вони перетворилися на оптику, через яку письменниці бачили світ, і безпосередньо формували структуру свого письма.

Біографія Лесі Українки з перших місяців життя розгортається як історія радикальної тілесної крижкості. Дитина народилася небажаною, фізично ослабленою. Її мати в одному з листів до І. Франка зізналася: *«Невелику прислугу роблять недолугим дітям, коли силою затримують їх при житті, принаймні я, дивлячись на Лесю, не раз і не два винуватила себе, що вирядувала її, коли вона дуже слабувала на першому році життя»* [57]. Леся вижила значною мірою завдяки зусиллям батька, який на тлі післяпологового виснаження та від'їзду Ольги Косач за кордон самотужки вигодував немовля коров'ячим молоком, розбавленим водою. Як припускає доктор медичних наук і літератор, Юрій Щербак, саме тоді ймовірно і відбулося інфікування туберкульозом через молоко хворої корови [39]. Втім, тодішня медицина до відкриття туберкульозної палички Робертом Кохом (1882 р.) схильна була трактувати і сухоти, і нервові розлади як єдиний комплекс спадкових захворювань (що лише посилювало психологічний тиск «фатуму» на родину і, вочевидь, живило пізніші художні рефлексії Лесі Українки, зокрема у «Блакитній троянді»). Ця гіпотеза про генетичну природу нервової патології, що, на думку деяких дослідників (В. Папіш, Л. Демська-Бузуляк, С. Михида), могла передатися дітям від матері, знаходить підтвердження в історії хвороби сестри Лариси – Оксани Косач. Сама письменниця з тривогою зазначала, що

«Оксана нездорова нервами, я в тім певна, бо в неї ненатурально пригнічений настрій... Ох, та всіх нас ненатурально пригнітили «с детства»!» [36, с. 66]. Відтак Леся особисто супроводжувала її до фахівців, де «невропатолог К. Леплинський діагностував у Оксани «психоз», а К. Фляйшман – «істерію»» [57].

Водночас низка дослідників, зокрема Т. Свєрбілова, схиляються до думки, що природа діагнозу істерії у родині Косачів була спричинена не стільки генетикою, скільки вкрай вимогливою та деспотичною вдачею матері, про яку меценат Є. Чикаленко відгукувався так: *«Це та баба, що їй сам чорт – черевики на вилах подає»* [57]. Ця гіпотеза знаходить підтвердження у долях обох сестер, Оксани та Лесі, які мали клінічно підтверджені прояви істерії як наслідок постійного психологічного тиску. Як писала Лариса Петрівна: *«"Режим" нашого дому тільки загострює мою і без того досить гостру істерію»* [35, с. 332]. Механізм такої реакції пояснила Г. Левченко, припустивши, що в умовах неможливості відкритого спротиву «небажання скаржитися вербально (тут можливий протест проти материнського авторитаризму чи й типове для хворих нарікання на недостатню уважність до них) трансформуються у тілесні конвульсії». Так, на думку дослідниці, «істерія виникає як віднайдення шляху до звільнення – пропонує емансипацію від психічного болю» [28, с. 640]. Тож діагнози та психоемоційна нестабільність сестер не видаються випадковими у специфічній сімейній атмосфері, де, на відміну від делікатного та стриманого батька, Петра Антоновича, беззаперечно домінувала владна постать Ольги Петрівни. Як слушно зауважила О. Забужко, *«бути дитиною такої матері – занадто велике і суворе ціложиттєве випробування, і не всім «Косачатам» вдалося вийти з нього не надламаними»* [20, с. 433].

Леся Українка, що змалку страждала від тяжкої фізичної недуги, змушена була докладати титанічних надзусиль, аби через інтелектуальні та творчі здобутки отримати скупе материнське схвалення чи прихильність. Попри туберкульоз, що формує пожиттєву астенічність, дівчина рано почала читати (у

4 роки), вивчила чимало мов, зразково грала на фортепіано (*«мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музикант, ніж поет, та тільки біда, що «натура утяла мені кепський жарт»*»), писала Леся Українка у листі до дядька [34, с. 116]) та попри травмовану руку чудово вишивала. Ця безперервна боротьба за самоствердження в умовах подвійного тиску, матиного авторитаризму та руйнівної хвороби, зрештою трансформувалася у письменниці в усвідомлену стратегію перетворення страждання на екзистенційний ресурс. Леся Українка не лише прийняла свою «неолімпійську» вразливу натуру, але й сформулювала думку про те, що саме ці випробування кристалізували її унікальну творчу оптику, недоступну здоровим людям: *«Що правда, мамо, то правда, – «олімпійство» не лежить в моїй натурі і трудно часом буває витримувати олімпійський спокій, але, по правді кажучи, тепер у мене скоріш завзятий, ніж кислий настрій, – се вже, може, й не зовсім нормально, але мені здається, що я маю перед собою якусь велику битву, з якої вийду переможцем або зовсім не вийду. Коли у мене справді є таланти, то він не загине, – то не таланти, що помирає від туберкульозу чи істерії! Нехай і заважають мені сі лиха, але зате, хто знає, чи не кують вони мені такої зброї, якої нема в інших, здорових людей»* [35, с. 121-122].

Медичні діагнози витіснили Лесю Українку з офіційного освітнього простору, замінивши його інтенсивним домашнім навчанням під кураторством Олени Пчілки та Михайла Драгоманова. Така освітня «позасистемність» виявляє виразну типологічну спорідненість із біографією В. Вулф, яка здобувала свій «університет» у батьковій бібліотеці. Для обох письменниць вимушена дистанція від академічних інституцій стала джерелом інтелектуальної свободи, сформувавши унікальну критичну оптику для деконструкції усталених культурних та соціальних канонів.

Подібно до Вулф, що трансформувала власний досвід ментальної вразливості в естетичну програму «потіку свідомості», Леся Українка виявляла системний, майже науковий інтерес до природи людської психіки та її «межових» станів. Ця зацікавленість виходила далеко за рамки інтуїтивного

самоаналізу: влітку 1896 р. письменниця відвідала свого дядька, головного лікаря-психіатра Олександра Драгоманова, що працював у «Варшавській лікарні для ненормальних» у Творках, неподалік Варшави, де мала змогу безпосередньо спостерігати за пацієнтами та спілкуватися з ними. Цей досвід (а також напрацювання з підручника психіатра Ріхарда фон Крафта-Ебінга), художньо осмислений у нарисі «Місто смутку» (у ньому читаємо: *«всякий, хто бував у таких закладах, знає те почуття страху, жалості безконечної і, сором сказати, цікавості, що обгортає сторонню людину при вході в сей світ навиворот. Деякі образи сих безталанних не покидали мене там цілу ніч»* [38, с. 176]), став теоретичним фундаментом для драми «Блакитна троянда». В обох письменниць хвороба перестала бути суто медичним фактом і перетворилася на потужний інструмент пізнання: там, де Вулф зафіксувала плінні моменти буття, Леся Українка проаналізувала психічну нестабільність як форму загостреної чутливості та бунту проти суспільної норми.

Більше того, Леся Українка сама була для лікарів *«інтересним об'єктом»* клінічного спостереження [35, с. 112]. У листах до рідних вона відверто фіксує динаміку власної істерії, описуючи стани, що межують із втратою контролю: *«нервовий припадок (...) дроз до судорог і до розтяження правої руки»* [35, с. 112] *«грандіозний припадок (...) розтрусив і приголомшив, що я вже більш нікуди не вилазила в дальші чотири дні, боролась між тремтінням і апатією і зовсім жити не хотіла»* [35, с. 285]. Її лікар, М. Дерижанов, був здивований, що попередні фахівці ігнорували ці симптоми, адже *«такі вияви істерії безпосередньо мусять одбиватись на нозі»*, тобто на перебігу основного захворювання, туберкульозу кісток [35, с. 119]. Проте письменниця не лише виокремлювала ці специфічні стани (*«Мушу сказати правду, трохи досадно було мені, що моє переписування (експедиції) дарма пропало, я тоді – признаюсь по правді – заплатила за інтенсивну роботу добрим конвульсивним нападом. (...) Між іншим, сей напад не перший і не остатній, бо я тепер взагалі трохи біснувата»* (підкреслення Кравчук О.) [35, с. 175]; *«найтрудніше «зважити» не писати віршів, бо то не робота, а так собі хвиливі імпровізації»*,

певна форма нападів божевілля, за які людина здебільшого ручити не може» (підкреслення Кравчук О.) [36, с. 53], а й парадоксальним чином черпала з них творчу енергію, свідомо естетизуючи хворобливий досвід. Як слушно зауважила Г. Левченко, саме на хвилі сублімації істероїдних симптомів у Лариси народжувалися образи, котрі актуалізували різні аспекти хвороби, а процес написання творів супроводжувався фізичною ««пропасницею», коли поетеса буквально «горіла»» [28, с. 645]. Сама ж Леся Українка, всупереч тогочасним страхам, стверджувала цінність такого межового досвіду: *«І чого се люди так бояться галюцинацій і божевілля? А я часто дорого дала б за них...»* [34, с. 435].

Екзистенційний вимір хвороби фатально переплівся і з особистим життям письменниці, зокрема в історії її трагічного, нерозділеного кохання до Сергія Мержинського, хворого на спадковий туберкульоз легень. Попри категоричну заборону матері, Леся Українка взимку 1901 року вирушила до Мінська, щоб доглядати помираючого коханого, і саме біля його смертного ложа, в стані крайнього нервового напруження, за одну ніч написала драматичну поему «Одержима». У постаті Міріам, що сповідує любов як співстраждання, виразно простежується автопроєкція самої авторки, для якої інтелектуальна праця стала єдиним способом психологічного «розвантаження» та виживання, адже після смерті Мержинського у Лесі «стався сильний нервовий розлад, загострилася істерія, з'явилися думки про самогубство» [57].

Згодом, після втрати Мержинського та брата Михайла, опорою для поетеси став Климент Квітка. Їхній союз виявляє виразну типологічну подібність до шлюбу Вірджинії та Леонарда Вулфів, однак у випадку Лесі це піклування не було одностороннім, а радше вагомою формою взаємного обов'язку та жертвності. Квітка сам страждав на закриту форму туберкульозу та нервові виснаження, тож їхнє спільне життя перетворилося на симбіоз двох вразливих натур, що підтримували одна одну. Показово, що жоден із цих союзів не знайшов підтримки в Олені Пчілки: вона влаштовувала «бенефіси» мовчання, називала Квітку «жебракком» і демонструвала «отрутну ревність»,

яка, за зізнанням самої Лесі, щоразу провокувала у неї нові істеричні зриви та загострення хвороби: *«Тільки все-таки се і прикро, і тяжко, і фатально, що ні одна моя дружба, чи симпатія, чи любов не могла обійтися без сеї отрутно́ї ревности, чи що воно таке, з боку мами»* [36, с. 161]; *«Наші було устроїли мені «бенефіс», узяли та на цілих три тижні й замовкли, ніхто ні слова! То я вже було просто «до чортиків» дійшла (...)*» [36, с. 64].

Фінальний акт життєвої драми Лесі Українки розгорнувся влітку 1913 року в грузинському містечку Сурамі, де прогресуючий туберкульоз нирок призвів до незворотного виснаження організму та повної відмови від їжі. Попри короточасні стани полегшення, характерні для термінальної стадії цієї хвороби, письменниця померла 1 серпня 1913 року в оточенні чоловіка Климента Квітки, сестри Ізидори та матері. Присутність Олени Пчілки біля смертного ложа доньки символічно підсумувала історію їхніх складних, сповнених любові та болю взаємин – історію виснажливого протистояння за власну автономію, яке Леся ще за кілька років до того охарактеризувала як піррову перемогу: *«Логічно і морально я перемогла маму, тільки ся перемога так дорого мене коштувала, що – краще не будем ніколи згадувати про неї»* [36, с. 371]. Її передчасний відхід став трагічним завершенням тридцятилітнього стоїчного протистояння незламного творчого духу та крихкого, зруйнованого недугою тіла.

2.3. Теоретичні засади нового мистецтва у працях письменниць

І Вірджинія Вулф, і Леся Українка входять в історію літератури не лише як авторки модерністських текстів, а й як мислительки нового мистецтва. Вони послідовно осмислювали власну творчість у критиці, есеїстиці, листах, полеміках, де формулювали засади модерністської поезики – пріоритет внутрішнього життя над зовнішнім, автономію мистецтва від утилітарних завдань, право на радикальний формальний експеримент. Фактично їхні позахудожні тексти можна розглядати як своєрідні «маніфести», в яких артикульовано ті самі принципи, що впроваджуються у белетристиці.

Показово, що обидві письменниці походять із родин, тісно пов'язаних із традицією реалістичної прози кінця XIX століття. Батько Вірджинії, Леслі Стівен, вікторіанський інтелектуал і літературний критик, був орієнтований на культивування «серйозної», фактографічної, раціональної прози; тоді як мати Лесі Українки, Олена Пчілка, – письменниця й публіцистка, представляла покоління пізнього реалізму з його просвітницькими, народницькими настановами. І Л. Стівен, і О. Косач були вихованцями «старої школи», яка вимагала від літератури зрозумілого сюжету, соціальної корисності та прозорої моральної позиції. Саме тому для Вулф і Лесі Українки модерністський вибір виявився ще й жестом символічного виходу з-під авторитетного родинного впливу: доньки полемізували з батьківською традицією, вибудовуючи власну концепцію нового мистецтва, зосередженого на психологізмі, фрагментарності, кризі суб'єкта.

Естетична концепція Вірджинії Вулф викристалізувалася в інтелектуальному полі групи «Блумсбері» під визначальним впливом етичної системи Дж. Е. Мура, який проголосив особисті стосунки та споглядання прекрасного найвищими, самодостатніми цінностями буття (ця філософська концепція наскрізно простежується в світогляді персонажів у «Місіс Делловей», зокрема у Клариси та Септімуса). Саме цей акцент на винятковості станів свідомості та інтуїтивному осягненні добра, на противагу суспільному утилітаризму, разом із категоричною відмовою від вікторіанського дидактизму стали тим фундаментом, на якому Вулф вибудувала власну модерністську поетику.

Принципово важливо, що вона виступала не лише як романістка, а й як критикиня, котра сформулювала теоретичні засади модерної прози. Її есеї «Modern Fiction» («Сучасна художня проза», 1919), «Mr. Bennett and Mrs. Brown» («Містер Беннет і місіс Браун», 1924) та інші тексти становлять цілісний корпус критичної думки про нову добу літератури. Саме в «Modern Fiction» Вулф найвиразніше окреслила свій розрив із попередньою традицією так званих «матеріалістів»: Г. Веллсом, А. Беннеттом, Дж. Голсуорсі, –

оскільки цих авторів: *«цікавить не дух, а тіло»* (переклад Кравчук О.) [72, с. 1]. На її думку, вони витратили величезний хист на опис зовнішніх оболонок життя, *«аби зробити дріб'язкове та нетривке подібним до істинного та вічного»* (переклад Кравчук О.) [72, с. 2], що призвело лише до хіба що штучного змалювання життя, позбавленого самої його суті. Вирок Вулф був безапеляційним: *«(...) вони нас розчарували й залишили з відчуттям, що чим швидше англійська белетристика відвернеться від них якнайввічливіше, але рішуче, і рушить, хай навіть у пустелю, тим краще буде для її душі»* (переклад Кравчук О.) [72, с. 2].

На противагу такому підходові Вулф висунула концепцію «духовної» прози (взірцем якої вважала Джеймса Джойса), що має зображати не об'єктивно-вимірювану послідовність подій, а плин свідомості – те, як життя сприймається зсередини. Її метою стало виявлення *«тремтіння того найглибшого внутрішнього вогню, що посилає свої сигнали крізь мозок»*, заради чого вона була готова знехтувати *«правдоподібністю, чи зв'язністю, чи будь-яким іншим вказівником, який упродовж поколінь допомагав підтримувати увагу читача»* (переклад Кравчук О.) [72, с. 4]. Заперечивши традиційне бачення життя як чіткої послідовності подій, Вулф розглядала його як світловий ореол – напівпрозору оболонку, що невідступно обволікає свідомість від її зародження до згасання. Відтак, мета літератури, на її думку, полягає не у впорядкуванні фактів, а у фіксації хаотичного потоку цього «ореолу»: *«свідомість сприймає безліч вражень – дрібних, фантастичних, нетривких або ж вирізьблених із кришталевою виразністю сталі. З усіх боків вони сиплються, як безупинний дощ незліченних атомів»* (переклад Кравчук О.) [72, с. 4].

Саме тому Вулф рішуче відкинула будь-який канонічний рецепт композиції, заявивши, що *«жоден «метод», жоден, хай навіть найнесамовитіший, експеримент – не є забороненим, забороненими є лише фальш і удавання»* (переклад Кравчук О.) [72, с. 4]. Ця позиція легітимізувала відмову від традиційної фабули на користь вільного потоку асоціацій: *«тож якби письменник був вільною людиною, а не рабом, (...) у ній не було б сюжету,*

не було б комедії, трагедії, любовної інтриги чи катастрофи в загальноприйнятому стилі» (переклад Кравчук О.) [72, с. 4]. Таким чином, Вулф не просто закликала до оновлення форми, а затвердила нову онтологію письма, наголосивши, що належний матеріал художньої прози дещо відмінний від того, яким звикла його уявляти традиція.

Художньою реалізацією теоретичних засад «Modern Fiction» став роман «Місіс Делловей», де радикальна відмова від фабульної інтриги на користь «потoku свідомості» перетворила один день із життя світської дами на глибоку психологічну рефлексію. Текст демонструє бергсонівське розуміння часу як тривалості (*la durée*), де лінійна хронологія поступається місцем спіралеподібному руху пам'яті, а миттєві враження розширюють межі кількох годин до масштабу цілого життя, реалізуючи вимогу авторки «*записати атоми*» (переклад Кравчук О.) [72, с. 4] досвіду без штучного впорядкування. Ці формальні експерименти органічно поєдналися з гострою етичною проблематикою, втіленою в образі Септімуса Сміта: його трагедія маніфестувала модерністський інтерес до неврозів, травми війни та критики репресивної «нормальності».

Леся Українка теж послідовно осмислювала власне письмо в теоретичному вимірі, однак її боротьба за «нове мистецтво» розгорталася в іншому культурному полі – під знаком конфлікту з народницькою критикою та провінційною етнографічністю української літератури. У численних листах, публіцистичних і критичних статтях вона полемізувала з «корифеями» реалізму, захищаючи право автора на психологічну складність і формальний експеримент. Наприклад, в одному з листів до М. Драгоманова письменниця висловила рішучий протест проти ототожнення української літератури виключно з побутовим реалізмом Нечуя-Левицького. Вона виступила проти зведення мистецтва до функції пасивного «дзеркала» буденності, натомість актуалізувавши потребу в його інтелектуалізації та естетичному ускладненні: «*Бога ради, не судить нас по романах Нечуя, бо прийдеться засудити нас навіки безневинно. Принаймні я не знаю ні одної розумної людини в Нечуєвих*

романах, якби вірити йому, то вся Україна здалась би дурною. (...) Мені тільки жаль, що наша бідна українська література отак поневіряється через різних Нечуїв, Кониських, Чайченків і т. п. «корифеїв», а то, про мене, хоч би їхніми творами греблі гачено» [34, с. 167]. Також у листі до О. Кобилянської Лариса Петрівна різко висловлювалася про повісті Нечуя-Левицького, іронізуючи над тим, що дехто вважав достатнім «писати по-декадентському» [35, с. 313], аби будь-які «дурниці» видавалися за нове мистецтво. Леся Українка фактично провела межу між справжньою модерністю і її дилетантськими імітаціями, наголошуючи, що форма сама по собі не гарантує модерністської якості, якщо за нею не стоїть глибинний психологізм та філософський зміст. У пізнішому листі до О. Луцького вона скептично оцінила польську модерну, назвавши її «погіршеним виданням модерни німецької» [37, с. 34], проте саме німецький модернізм ставила дуже високо, окреслюючи власний естетичний горизонт як орієнтований на найскладніші європейські зразки.

Особливо промовистими були листи Лариси Петрівни з 1903 року, пов'язані з полемікою проти Сергія Єфремова. Коментуючи власну участь у дискусії, Леся Українка писала, що «хтось дає одсіч Єфремову за когось, і ще за когось, і за прапор модернізму». Листуючись з О. Кобилянською, вона наголошувала, що Єфремов зачепив її «як критика і як публіциста» [36, с. 191], а тому мовчати їй «не випадало». Ці слова засвідчували самосвідомість Лесі Українки як теоретикіні, відповідальної за інтелектуальний рівень дискусії та за захист модернізму як культурного явища, а не лише особистого стилю.

Засадничим документом утвердження нової естетики стала стаття «Малорусские писатели на Буковине» (1900), у якій Леся Українка захистила Ольгу Кобилянську та Василя Стефаника від народницьких звинувачень у декадентстві, а також «впевнено вжила слово “модернізм” у значенні художнього напрямку» [55, с. 96]. У ній авторка потрактувала «протест особистості проти середовища» [19, с. 106] як неминучий етап розвитку кожної зрілої літератури, а не як моральну «помилку». Важливою стала метафора «поривів ins Blau» – руху «в блакить» до вищого ідеалу, що для неї

означало право митця виходити за межі етнографічної «нижньої» дійсності, шукати трансцендентний вимір буття. У цій статті Леся Українка фактично сформулювала український варіант модерної естетики: мистецтво мало бути автономним, інтелектуально напруженим, зверненим до універсальних, а не тільки побутово-національних проблем.

Естетичною проєкцією цих теоретичних поглядів стала перша драма Лесі Українки «Блакитна троянда» (1896) (очікувано, між іншим, не сприйнята публікою), що маркувала перехід української літератури у вимір модернізму. Зокрема, насиченість твору інтертекстуальними алюзіями (на Золя, Надсона, Ібсена й ін.) та центральний символ «блакитної квітки» засвідчили прагнення авторки вийти за межі побутового реалізму до ідеалу «*ins Blau*», естетизуючи при цьому межові стани психіки (істерію, невроз) як інструмент загостреного пізнання світу – прийом, що зблизив її з поетикою Вірджинії Вулф. Цей радикальний відхід від етнографічної традиції (зокрема, просвітницького реалізму Олени Пчілки) на користь психологічно ускладненої нової драми остаточно утвердив Лесю Українку не лише як символістку, а і як послідовну теоретикину, що на практиці легітимізувала право української літератури на елітарність та інтелектуальну глибину.

Висновки до розділу 2. Дослідження біографій та літературно-критичних праць письменниць засвідчило, що поетика модернізму В. Вулф та Лесі Українки ґрунтувалася на трансформації травматичного досвіду в естетичну програму. Психічна вразливість і хвороба стали для них не «вадою», а інструментом пізнання межових станів свідомості, недоступних реалізму.

Компаративний аналіз виявив низку показових типологічних збігів: багатодітні родини, напружений конфлікт із авторитарними батьками (Леслі Стівен – Олена Пчілка) став наскрізним мотивом їхньої творчості, зумовивши пильну увагу до проблем придушення особистості; досвід ранньої втрати та травми, а також витіснення з системи формальної освіти компенсувалися формуванням альтернативного «університету» – домашньої бібліотеки та своєрідного інтелектуального кола. Саме через призму «нерозсудливості» та

істеричних станів авторки вибудували критичну дистанцію до усталених соціальних і культурних норм, послідовно перевівши психічну та тілесну крихкість у площину творчої сублимації, де хвороба осмислювалася як специфічний стан свідомості та джерело експериментів із психологізацією персонажів. Близькі стосунки (Вулф – Леонард, Леся – Мержинський, Квітка) сформували ще одну площину типологічної спорідненості, задавши для обох письменниць життєвий матеріал для подальшого художнього осмислення крихкого балансу між любов'ю, опікою, залежністю та етичною відповідальністю.

Обидві письменниці виступали не лише інтуїтивними практиками, а й провідними теоретиками «нового мистецтва». Їхні програмні тексти, «Modern Fiction» Вулф та «Малорусские писатели на Буковине» (а також листування) Лесі Українки, виконують функцію своєрідних маніфестів і критики, спрямованих проти застарілих традицій. Спільною для них стала боротьба з диктатом утилітаризму: Вулф опонувала британським «матеріалістам» (Веллсу, Беннетту), які описували «зовнішню оболонку» життя, тоді як Леся Українка полемізувала з народницьким реалізмом та етнографізмом (Нечуй-Левицького, Єфремов). Обидві обстоювали право літератури фіксувати не факти побуту, а плинні стани душі: для Вулф це втілилося в метафорі «світлового ореолу», а для Лесі Українки – у неоромантичному пориві «*ins Blau*».

Таким чином, роман «Місіс Деллоуей» та драма «Блакитна троянда» постають як практична реалізація теоретичних настанов письменниць. Біографічний досвід наповнює ці твори живим змістом, увиразнюючи баланс між любов'ю, опікою та відповідальністю. Автобіографічні мотиви не зводяться до прямих прототипів, а розчиняються в образах травмованих і «надмірно чутливих» героїв. Їхні внутрішні конфлікти репрезентують ключові для Вулф і Лесі Українки теми: хворобу як духовний досвід, бунт проти нормативності та пошук особистої автономії. Саме в цій багатофігурній системі найвиразніше виявляється автопроективний потенціал письма, який і стане предметом детального компаративного аналізу у третьому розділі роботи.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ СВІТ «МІСІС ДЕЛЛОВЕЙ» І «БЛАКИТНОЇ ТРОЯНДИ»: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

3.1. Автопроекція як чинник формування персоносфери «Місис Делловей» і «Блакитної троянди»

3.1.1. Родинний дискурс як простір травми та автопроекцій: конфігурація стосунків «батьки – діти»

Одним із ключових вимірів автопроекцій у романі Вірджинії Вулф «Місис Делловей» та у драмі Лесі Українки «Блакитна троянда» є родинний дискурс – насамперед конфігурація «батьки – дочки» та біографічно навантажений образ матері. В обох текстах родина – це не просто побутове тло, а місце первинної драми, де в річищі конфліктів і психічної вразливості гартується, а подекуди й ламається, жіноча ідентичність.

У романі Вулф фігура батька (Леслі Стівена у біографічному вимірі) простежується у постаті Джастіна Перрі, що вирізняється своїми інтелектуальним авторитетом, емоційною недоступністю та складними стосунками з донькою. Про його непростий характер найчастіше згадує Пітер Волш, зазначаючи, що *«особисто він не вельми ладнав зі старим Перрі, із тим сварливим, малодушним старим Кларисиним батьком, Джастіном Перрі»* [14, с. 49]. Клариса Делловей у своїх спогадах повертається до батьківської домівки, де емоції підпорядковувалися нормі, а інакшість – придушувалася. Неприязнь Перрі до друзів Клариси, особливо до ексцентричної Саллі Сітон, яку він не любив так само, як і власну доньку, є показовою: їх обох він сприймав як загрозу своєму усталеному порядку (*«старий Перрі не любив їх обох однаково, що їх і зближувало з Саллі»*) [14, с. 69]). Більше того, епізод, де він не може пробачити Саллі забуту на терасі книжку, ймовірно, є прямою алюзією на бібліофільство Леслі Стівена, чиєю бібліотекою послуговувалася сама Вірджинія: *«він не міг пробачити їй книжки, яку знайшов промоклою на терасі після того, як дав їй почитати»* [14, с. 42].

Втім, образ батька у романі несе на собі і відбиток глибшої, трагічнішої провини. Згадка про смерть сестри Клариси, Сільвії, яка загинула через недбальство Джастіна Перрі (*«цілковита провина Джастіна Перрі – усе через його недбальство»* [14, с. 90]), перегукується з дитячою травмою самої Вулф, пов'язаною з батьківською неухважністю та домаганнями з боку зведених братів, що, за її словами, *«зламали їй життя ще до того, як воно встигло початися»* [58]. Відтак, хоч образ батька представлений у тексті фрагментарно, він відіграє ключову роль у психологізації Клариси. Невипадково героїня у своїх ретроспекціях сягає аж дитячих років: цей рух пам'яті виказує батьківський вплив як той прихований, але фатальний чинник, що заклав у ній фундамент глибокого страху та невпевненості (*«непідвладна нездатність прожити життя до кінця, спокійно перейти оту довгу ниву, яку передали тобі твої батьки; вглибині душі зачаївся величезний страх»* [14, с. 218]).

На контрасті з цим травматичним досвідом Вулф лише раз на кінцевих сторінках роману змальовує ідилічну картину взаємної любові батька та доньки, моделюючи альтернативний, здоровий сценарій родинних стосунків, якого сама була позбавлена: *«Річард ще й дуже пишався своєю донькою. Він не хотів їй цього казати, але не втримався. Поглянув на неї, казав він, і подумав: хто ж це така гарна дівчина? А це була його донька! Вона щасливо всміхнулася»* [14, с. 229].

Натомість у «Блакитній троянді» Лесі Українки родинний дискурс набуває ще гостріших, фаталістичних обрисів, де травма передається не через батьківську лінію, а через материнську. Якщо у Вулф батько є втіленням зовнішнього закону і тиску, то у Лесі Українки мати постає фігурою внутрішнього вироку. Мати Люби Гощинської присутня у творі лише імпліцитно, проте її «тінь» визначає увесь життєвий сценарій героїні. Це трагічна постать, що у свідомості доньки поєднує загрозу психічного розладу та невідворотності долі. Її присутність опосередкована візуальним образом – фотографією «актриси в ролі божевільної», та, що найстрашніше, відчуттям фамільної подібності, якої Люби ніяк не уникнути.

Прикметно, що батьківська фігура у драмі зазнає дзеркальної інверсії порівняно з романом Вулф. Якщо Джастін Перрі – це джерело контролю, то батько Люби постає у її спогадах жертвою: героїня з болем згадує «бідолашного татка», якого, за її переконанням, «убила» недуга дружини. Рецепція батьківської постаті позначена винятковою ніжністю та теплом, про що свідчить спогад Люби: *«він не виховував мене, він просто любив мене. (Зітхає.) Він не боронив мені нічого»* [33, с. 53]. Така характеристика виявляє виразну біографічну паралель із постаттю Петра Антоновича Косача, який вирізнявся м'якістю та лагідним характером, разюче контрастуючи з вимогливою вдачею матері. Відтак, хоч обоє батьків відійшли у вічність, Люба згадує про них діаметрально протилежно: образ матері стає примарою фатальної патології, а образ батька – гірким почуттям провини за його загибель.

Материнська влада у драмі Лесі Українки розгортається у двох площинах – символічному та реалістичному. До символічного належить психічно хвора мати, яка втілює фатум, «хтонічну» силу спадковості та загрозу повторення. Реалістичний вимір уособлюють дві героїні: пані Груїчева – мати Ореста, яка ревниво охороняє свого сина, відверто проговорює право власності на його життя та тітка Олімпіада, що втілює патріархальну модель гіперопіки. Її намагання «пристроїть» (видати заміж) племінницю, унормувати її життя та нарікання на те, що Люба «балувана», закономірно виховують героїню з бунтівним характером: *«не мучте ви мене»* [33, с. 41]. Показово, що модель домінуючої опіки в обох творах реалізується за схожим сценарієм: Олімпіада, подібно до Джастіна Перрі, виявляє нетерпимість до найближчого оточення своєї підопічної (*«товариство тільки у неї таке, не подобається мені. Отой підтоптаний Милевський (крутить головою). А отого, як вона називає, товариша її, знаєте, Крицького, то я просто боюсь: ще яку халепу наведе! І що то тепер повелось: товариш, товаришка! По-моєму, жінка жінкою, а мущина мущиною; яке там товаришування!»*) [33, с. 41]). Цей конфлікт поколінь перегукується з бунтом Елізабет проти матері та усталених норм у «Місіс Делловей», коли перша свідомо віддаляється від Клариси та зближається з

ненависною їй міс Кілман (*«Клариса була приголомшена. (...) Оця жінка забирає від неї дитину!»*) [14, с. 149]).

Значно агресивнішою та деструктивнішою формою материнського контролю у драмі постає пані Груїчева. Якщо Олімпіада Іванівна діє в межах традиційної гіперопіки, то Груїчева уособлює архетип «поглинаючої матері», яка не просто оберігає сина, а ревниво охороняє своє право власності на його життя. Вже з перших реплік Люба Гощинська інтуїтивно вгадує цю загрозу, іронічно називаючи її «грізним судьбищем» [33, с. 42]. Це сильна, стримана особистість (*«ні, я нікого не сужу, а, певне, якби судила, то не так лагідно, як ваша тіточка»*) [33, с. 42]), чий вплив відчувається навіть у мовчанні, а риторика коливається від патетичної жертвності (*«я маю право на тебе. Я тебе викохала, виростила, тобі все життя віддала»*) [33, с. 83]) до холодного цинізму (*«що з того, що вона не зветься твоєю жінкою? Так найкраще, всі права і ні одного обов'язку»*) [33, с. 83]).

Стратегія пані Груїчевої полягає у десакралізації стосунків Ореста та Люби. Вона намагається «заземлити» їхні високі поривання, нівелюючи ідею духовного союзу до рівня інфантильної гри або фальші: *«гра в якусь надземну любов пристала хіба підліткам (...) їй не 16 літ!»* [33, с. 82]. Психологічний тиск матері стає каталізатором трагедії для обох героїв. Її ворожість та нарікання на божевілья дівчини провокують загострення спадкової хвороби у Люби, а Ореста заганяють у глухий кут неврастенії. Навіть акти материнської жертвності набувають у неї парадоксального, викривленого характеру: вона готова принизитися, впасти навколішки перед Любою заради порятунку сина, але ця дія продиктована не так альтруїзмом, як панічним страхом втратити об'єкт своєї любові-володіння. Орест, який сам проникливо діагностує цю «материнську заздрість» (*«Люба, прости їй, се просто заздрість материнська, вона не звикла ділити мене ні з ким»*) [33, с. 84]), зрештою не витримує тиску і сам демонструє симптоматику чоловічої істерії. Його фінальний монолог є виразом такої деструктивної форми любові, що призводить до духовного та фізичного каліцтва чоловіка: *«мій син, мій Орест, моя власність, хто сміє*

займати його! Ну що ж, от маєш тепер сюю власність, приковану, прибиту міцно, тепер її ніхто не займає, втішайся» [33, с. 108].

Отже, в обох текстах родина функціонує не як прихисток, а як простір перманентного конфлікту, де формується і водночас травмується особистість. Для Клариси Деллоуей виходом стає вибудовування власної «кімнати» всередині соціальних конвенцій – своєрідна захисна мімікрія. Натомість для Люби Гоцинської такий компроміс неможливий. Затиснута між біологічною загрозою божевілья та соціальним диктатом «поглинаючих матерів» (Груїчевої й Олімпіади), вона обирає радикальний вихід, доводячи трагічну неможливість зберегти ідеал «надземної любові» (блакитної троянди) в умовах тотального родинного контролю.

3.1.2. Феміністична оптика та світоглядні орієнтири «нової жінки» у творчості Вірджинії Вулф та Лесі Українки

Компаративний аналіз роману та драми виявляє спільну для обох авторок стратегію художнього дослідження кризи жіночої ідентичності на зламі епох. І Вірджинія Вулф, і Леся Українка моделюють конфлікт «сучасної жінки» з соціумом, чий інтелектуальні та духовні запити переросли вузькі рамки патріархального світу. Клариса Деллоуей і Любов Гоцинська мислять себе поза вузькою роллю «досконалої господині дому», проте щоразу наштовхуються на культурні та сімейні очікування, які відкидають жіночу суб'єктність. Тип мислення обох жінок належить уже до модерної доби, тоді як соціальні механізми контролю – до світу філістерів, де жіноча свобода трактована як відхилення.

В обох творах інститут шлюбу піддається ґрунтовній ревізії: він постає не як щасливий фінал в історії дівочого життєпису, а як соціальна пастка, що або нівелює особистість жінки, або змушує її до болісних компромісів. У романі Вулф ця тема розкривається через галерею жіночих долей, від гротескного образу місіс Демпстер, чий горизонт не виходить за межі подружнього статусу

та культу зовнішності («насправді, найголовніше мати, що їсти й пити, жити в шлюбі» [14, с. 33]), до Клариси, яка обрала безпеку з Річардом ціною втрати частини свого «Я» («ох, якби можна було прожити життя спочатку! (...) або хоча б мати інший вигляд!» [14, с. 13]). Пітер Волш не випадково уїдливо порівнює Кларису з «досконалою господинею дому». І тут вчувається відгомін вікторіанської епохи з її стереотипним поглядом на жінку та її суспільну роль. Ці слова глибоко ранять героїню саме своєю правдивістю, адже вони констатують остаточне виродження живого характеру в механічну соціальну функцію. Одружившись, Клариса розчинилась у ролі дружини урядовця, розмінявши свій природний дар та гостроту розуму на нескінченні прийоми і догодження гостям заради кар'єри чоловіка: *«вона розтрачувала час за обідами, вечерьми, влаштувала нескінченні прийоми, городячи дурниці, кажучи багато чого бездумно, затупляючи гостроту свого розуму, утрачаючи здатність розрізняти. Вона, бувало, сидить на чолі стола й докладає величезних зусиль, аби догодити якомусь йолопу, що може бути корисним для Делловея»* [14, с. 90]. Її світська активність постає радше як форма захисної реакції, спроба заповнити внутрішню порожнечу і заглушити страх того, що справжнє життя пройшло повз. Саме це відчуття втрати власної сутності за фасадом імені «місіс Делловей», за яким вона почувається невидимою, і провокує її нав'язливі ретроспекції та уявні діалоги з Пітером Волшем – чоловіком, який колись пропонував їй інший сценарій долі і відмова від якого тепер крізь роки відлунує болісними сумнівами у правильності зробленого вибору.

Леся Українка загострює цю колізію в образі Любові Гоцинської, яка свідомо відкидає шлюб як утилітарну угоду. Героїня прагне надземної, чистої, платонічної любові за взірцем Данте та Беатріче, що, власне, і уособлює блакитна троянда у назві твору. 25-річна Любов Гоцинська, як і сама авторка на момент завершення п'єси у 1896 році (їй також було 25 років), перебуває у статусі незаміжньої дівчини, що в системі тогочасного патріархального суспільства трактувалося ледь не як ганебне становище. Втім, попри

соціальний тиск, героїня навіть не розглядає можливість взяти шлюб, аргументуючи це етичною засторогою: *«о, той, кого загрожує ся страшна хвороба, не повинен би дружитись, се просто злочинство!»* [33, с. 45]. Проте спадковість виступає тут не єдиною та не головною причиною відмови. Визначальним пріоритетом для Люби залишається ідеалістичне уявлення про кохання, позбавлене примітивних шлюбних пут і побутового обов'язку. Трагізм цього почуття показово маркований не відсутністю взаємності, а неможливістю досягнути такого високого ідеалу на тлі всеохопної меркантильності та міщанської банальності. Цю прірву між піднесеною мрією та прозаїчною реальністю іронічно протиставляє сама Леся Українка словами Милевського: *«А Данте, може, якби мав щастя познайомитися з своєю Беатріче ближче, то, може, теж попросив би її ручку, щоб приміряти на неї шлюбний перстень. Тоді б ми мали не «Божественну комедію», а просто комедію, під назвою, теж італіанською, *così fan tutti*, а в перекладі на наше: «як у людей, так і у нас»»* [33, с. 55].

На контрасті з високими пориваннями Люби, стосунки Милевського та Сані виступають своєрідною пародією на «нормальне» залицяння, підкреслюючи трагічну неможливість існування головної героїні в таких координатах обивательського прагматизму. Показово, що їхнє зближення розпочалося не з духовної єдності, а з дрібної побутової послуги – моментом, коли Милевському вдалося дістати для Сані квиток на концерт. Ця відсутність глибини стала предметом рефлексії головних героїв, які чітко протиставляють свій вибір обивательському спокою: *«Он ваша товаришка не любить ризику, не те що ми з вами!»*, – зауважує Орест, на що Любов відповідає: *«Ба, у всякого свій шлях»* [33, с. 62]. Особливої гостроти авторська іронія набуває у змалюванні подальшої еволюції Милевського: колись самовдоволенний чоловік у стосунках зазнає повної доместикації, перетворюючись на пасивний інструмент у руках обраниці. Леся Українка вкладає в уста персонажів уїдливі коментарі щодо цієї метаморфози: на здивування загалу, що з

Милевського вийшов *«такий взірцевий чоловік і господар дому»*, Острожин додає цинічне, але вичерпне пояснення: *«Ба! все то дресіровка!»* [33, с. 75].

Якщо у випадку з другорядними персонажами Лесі Українки цей процес «дресури» подано в іронічно-сатиричному ключі, то для героїнь Вулф, Клариси Деллоуей та Лукреції Сміт, досвід сімейного життя обертається драмою внутрішньої німоти та відчуження. Любов Гощинська ставить лікареві болюче питання: *«хіба ж у замужніх жінок не буває часом ще більше горя?»* [33, с. 77], і відповідь на нього ми знаходимо у романі «Місіс Деллоуей». Шлюб Лукреції із Септімусом, до якого він вдався *«охоплений панікою через те, що нічого не відчував»* [14, с. 99], став для героя спробою імітації «нормальності», однак для Реції він перетворився на пастку вимушеного альтруїзму. Вона відверто нещаслива, адже виявляється неспроможною реалізувати своє ключове призначення – народити дитину, що було для неї не лише нав'язаною соціальною вимогою, а й щирим, вистражданим прагненням. Усвідомлення цієї життєвої поразки приходить через гострий страх бездітного старіння: *«переживала, що постаріє і вже не зможе мати дітей! Вона дуже самотня, дуже нещаслива! Вперше заплакала, відколи вони одружилися»* [14, с. 103]. Її страждання набуває фізичного виміру, коли вона демонструє схудлу руку, з якої спадає обручка – символ шлюбу, що більше не тримає, а лише обтяжує: *«Із пальця спадає обручка, ось як вона схудла. Це вона мучиться, але кому поскаржишся?»* [14, с. 28]. Таким чином Вулф доводить як неможливість розірвати це коло штовхає психічно здорову жінку до межових станів. Страх залишатися самотньою у заміжжі провокує у свідомості Реції жахливі фантазії про смерть чоловіка як єдиний вихід, проте перспектива залишитися сам-на-сам із зовнішнім світом поза шлюбом лякає її ще більше: *«Більше вона не витерпить. Докторові Голмсу добре казати, що з ним нічого серйозного. Та ліпше б він уже помер!»* [14, с. 28]; *«...аж тут вона обернулася, а виступу вже нема; униз полетіла Реція. Ага, його нема, подумала вона, він пішов, як і погрожував, наклав на себе руки – кинувся під коні!»* [14, с. 29].

Ключовим аспектом гендерної рефлексії в обох текстах є аналіз пригніченої чуттєвості. Т. Гундорова слушно пов'язує невротичну симптоматику закоханих у «Блакитній троянді» з блокованою тілесністю: «сама стримувана, репресована сексуальність зумовлює невротичну хворобу обох коханців. Важко заперечити, що п'єса, очевидно, була пов'язана з особистими переживаннями письменниці» [15, с. 15]. Відкинуте бажання, страх спадкової хвороби та заборона на «земне» кохання витісняються в сферу істерії та хворобливих афектів, і саме так тіло починає «говорити» за героїв. Подібний механізм працює і в «Місіс Деллоуей»: невротичні стани Септімуса, що не витримує пережитого на війні, є промовистою відповіддю на суспільний табуїзований дискурс сексуальності, внаслідок чого той, як і Любов Гощинська, тяжіє до танатосу, обираючи самогубство як єдиний спосіб зберегти недоторканність свого внутрішнього світу. В обох випадках – і у Люби, і у Септімуса – відмова від тілесності на користь «високої» ідеї (чи то «надземної любові», чи то зв'язку з трансцендентним) є формою протесту, який неминуче веде до саморуйнування.

Не менш виразно тема стримуваної сексуальності у Вулф розкривається через образ Клариси Деллоуей. Її шлюб з надійним, але емоційно далеким Річардом і відмова від пристрасного, але конфліктуючого Пітера Волша (а також придушений гомоеротичний потяг до Саллі Сітон) підкреслюються фактом її добровільного усамітнення в окремій кімнаті, що стає свідченням відмови від подружньої інтимності. Подібно до Люби Гощинської, яка прагне «блакитної троянди», любові без фізичного контакту, Клариса відчуває, що їй бракувало чогось суттєвого, певної здатності проламати бар'єри тілесності: *«Вона розуміла, чого саме їй бракує. Не краси, не розуму. Чогось головного, суттєвого; чогось теплого, що пробиває поверхні і пожвавлює холодні стосунки між чоловіком і жінкою або між жінкою і жінкою»* [14, с. 37-38]. Відтак, ця дистанційованість від тілесного функціонує як механізм захисту: і Клариса, і Люба сублімують небезпечну енергію бажання у безпечніші форми –

соціальну залученість або високу духовну ідею, намагаючись у такий спосіб уберегти своє вразливе «Я» від руйнівного вторгнення чужої волі.

Показовою є роль лікарів як речників патріархальної раціональності, що присвоюють собі право тлумачити жіноче тіло та психіку. У «Блакитній троянді» лікар Проценко виступає рупором консервативного сексизму, знецінюючи прагнення героїні до знань та зводячи її екзистенційні пошуки до фізіологічних проблем («ну там істерика, знаєте, млости...» [33, с. 77]). Його діагноз суспільним змінам є однозначним: «чим менше панночка книжок читає, тим краще» [33, с. 69], апелюючи при цьому до біблійного постулату «а жена да боится своего мужа» [33, с. 69]. Така позиція різко контрастує з образом Люби Гощинської, яка репрезентує тип самовченої жінки («Я сама себе виховала (...) Читала все, що під руку попаде» [33, с. 53]), чим, між іншим, нагадує Лесю Українку, що в листі до О. Кобилянської зазначала: «Запевне менше знаю, ніж Ви, бо навіть жадних шкіл не покінчила і взагалі систематично вчилася тільки до 14 років, а потім пішла «на власний хліб», себ-то вчилася тільки того, що мені подобалось, а читала все, заперву, без жадної заборони» [35, с. 219]. У романі Вулф цю лінію емансипації продовжує Елізабет Делловей. На відміну від матері, зануреної у світські умовності, дівчина демонструє байдужість до типових жіночих інтересів (рукавичок чи черевичків) і прагне професійної самореалізації у сферах, раніше закритих для жінок – медицині, фермерстві чи політиці («Словом, вона обов'язково здобуде якийсь для себе фах. Стане лікарем, матиме ферму, можливо, пройде до парламенту, якщо вважатиме за потрібне, і до всього цього її спонукав Стренд» [14, с. 162]). Її вибір символізує рішучий розрив із родинною традицією «жіночих царств», де доля жінки обмежувалася служінням при дворі або в домі, та маркує появу нового покоління, для якого освіта стає інструментом свободи, а не «зайвим клопотом», як це бачиться патріархальним наглядачам на кшталт Проценка.

Окремою точкою дотику є етична позиція героїнь, що виявляє різючу подібність до філософії інтуїтивізму Дж. Е. Мура («Principia Ethica»): добро є

самоцінним і не потребує зовнішніх релігійних санкцій. Клариса Делловей, сповідуючи атеїзм, визнає *«релігію вчинення добра заради самого добра»* [14, с. 90], сплачуючи борг за життя вдячністю слугам та увагою до дрібниць, на протиположність лицемірній набожності міс Кілман. Подібний світогляд демонструє і Любов Гощинська, яка скептично ставиться до вдовоної благодійності та світських вечірок, називаючи їх *«дрібними»* та *«мікроскопічними»* заходами від нудьги: *«невже вам ніколи не спадало на думку, що всі оці наші заходи, метушіння, все це робиться, аби тільки не сидіти, склавши руки. Так це все дрібно, мікроскопічно»* [33, с. 50]. Її етика – це етика прямої дії та щирості: вона дає гроші бідним дітям і захищає їх від гніву тітки, керуючись передусім внутрішнім моральним принципом, а не соціальним правилом. Таким чином, обидві письменниці зображують своїх героїнь носіями нової, гуманістичної етики, яка протистоїть фальші та умовностям старого світу.

3.2. Діалогічна природа авторської свідомості: специфіка втілення альтер-его в художніх образах

І Вірджинія Вулф, і Леся Українка вдаються до модерністської стратегії розщеплення власного «Я», створюючи персонажів-двійників, психічні стани котрих є художніми автопроекціями життєвого досвіду письменниць. Ця діалогічність реалізується через парні фігури – Клариси та Септімуса, а також Люби у своїй звичайній і *«тіньовій»* (істеричній) іпостасях. Ключовим чинником, що споріднює ці образи, є досвід хвороби, який виступає не вадою, а специфічною екзистенційною оптикою. Вразливе тіло (туберкульоз Лесі Українки, психічні розлади Вулф) вражає душу (і навпаки), але водночас парадоксальним чином відкриває шлях до трансцендентного, провокуючи вихід за межі тілесності, що недоступне та незрозуміле здоровим людям.

У романі Вулф зовнішньо благополучна Клариса репрезентує соціально прийнятну частину авторського «Я»: вона організовує прийоми, виконує роль

зразкової господині, зовнішньо відповідає усім уявленням та нормам суспільства, однак, як і авторка, має за плечима пережиті нервові зриви, хворобливість, схильність до меланхолії та роздумів про смерть. Її психічному двійнику, з яким вона навіть не знайома, Септімусу Воррен-Сміту, також була делегована зразкова роль, а саме – ветерана війни. Обоє були змушені перейняти на себе соціальні обов'язки, що стереотипно вважалися запорукою успішної самореалізації. Проте на відміну від Клариси, яка навчилася балансувати на межі, приховуючи свою екзистенційну дезадаптацію за ритуалами світського життя, Септімус, відчуваючи таку ж глибоку відчуженість у світі, ламається першим під тиском соціальних норм, що призводить до фатального розриву з реальністю та самогубства. Їхня невидима, але суттєва схожість підкреслюється прямим авторським жестом: у фіналі Клариса *«відчувала себе дуже схожою на нього – на того юнака, що наклав на себе руки»* [14, с. 220]. Таким чином, Септімус – це проекція прихованої, витісненої грані характеру Клариси. Акт його самогуби парадоксальним чином зцілює місіс Деллоуей від нав'язливих суїцидальних думок, дозволяючи розірвати коло ізоляції: *«через оту смерть якимось гостріше відчувала красу, відчувала веселість. Але їй треба повертатися. (...) І вона вийшла з маленької кімнатки»* [14, с. 220]. Відтак, жертвний відхід Септімуса, що увібрав у себе весь тягар екзистенційного болю, стає для Клариси імпульсом до духовного відродження, остаточно підтверджуючи глибоку метафізичну єдність між цими персонажами. Фінал роману звучить життєствердним акордом: героїня долає стан внутрішньої розгубленості та відчуженості, віднаходячи примирення зі своєю сутністю та відновлюючи втрачену цілісність власного «Я».

У «Блакитній троянді» аналогічна дихотомія вибудовується всередині однієї героїні. Люба розумна, самоіронічна, здатна тонко аналізувати і себе, й інших, проте стан істерії пробуджує у ній «допельгенгера», що руйнує її соціальну маску та вивільняє приховані, агресивні імпульси. Цей внутрішній розкол спершу маніфестується через соматичну тривогу: *«хто його знає, так не по собі, голова болить, і якимось серце заходиться»* [33, с. 76]; *«(...) окрім того,*

так мені якось було не то сумно, не то страшно (...) так все здавалось, немов щось має статись недобре (...) мені снився страх, почуття страху, без причини» [33, с. 76]. У повному рукописі символічним маркером цього страху перед власною Тінню стає її фобія дзеркал («сором признатись, я страх боюся вночі свічада» [33, с. 405]), що свідчить про небажання зустрітися поглядом із власною темною стороною, її придушуванням. Прикметно, між іншим, що цей клінічний портрет має чітке документальне підґрунтя: у своїх виписках Леся Українка детально фіксує подібну симптоматику: «Тягостное удручающее чувство приближающегося приступа (...), раздражительность и тоска, (...) приливы крови к голове, трепетание сердца, головокружение, невралгия, (...) бессонница» [31, с. 5], прямо порівнюючи ці ознаки з перебігом тифу ймовірно у 1891 році. Таке зіставлення засвідчує, що письменниця конструювала образ Люби, спираючись на ретельний самоаналіз власних межових станів, де грань між фізичною недугою та нервовим розладом є майже невідчутною.

Остаточне розщеплення особистості відбувається у третій дії, коли під тиском емоційної напруги Люба непритомніє та прокидається вже іншою – її раціональне «Я» капітулює перед витісненим несвідомим. Ця «тіньова» Люба, ексцентрична та маніакальна, раптово кидається шукати весільну сукню, перетворюючи трагедію на моторошний фарс – своєрідну іронічну відповідь на готовність Ореста розділити з нею божевілля. У фіналі ця трансформація сягає свого апогею: висуваючи Орестові ультиматум («*ти мало любиш, ти мусиш, мусиш... умерти*» [33, с. 133]), Люба усвідомлює, що смерть – це єдиний можливий шлях до осягнення ідеалу «блакитної троянди» – складного інтертекстуального образу, який маркує спробу відродити середньовічну шляхетність почуттів у світі, де такий абсолют стає продуктом насильства над природою і неминуче веде до загибелі. Останні слова дівчини: «*і ти мусиш за мною... Беатріче твоя... квітка... троянда блакитна... так треба...*» [33, с. 113] знаменують її остаточну трансгресію у простір ідеалу. Називаючи себе Беатріче, Люба конструює нову реальність, де Орест стає Данте, а їхнє кохання очищується від «бруду» фізіології та загрози спадкового безумства. За

фабульною ширмою успадкованого божевілля тут проглядається сублімація власного тілесного страждання Лесі Українки, яка через художній образ опосередковує травматичний конфлікт свого «Я» із рамками родинного та суспільного канону.

Ключовим для обох текстів є конфлікт «авторське альтер-его – соціум» через опозицію «хворий – лікар». У Вулф лікар Голмс і сер Вільям Бредшоу виступають агентами репресивної «нормальності», що прагне стигматизувати та приборкати будь-яку психічну інакшість. Їхні методи – це не допомога, а метафора інституціоналізованого насилля: ігноруючи індивідуальну трагедію Септімуса (який несе в собі травму війни, суголосну з переживаннями самої авторки), вони намагаються силоміць вписати його у шаблон «людської природи», яку герой сприймає як «відразливу тварюку». Аналогічну позицію примітивного раціоналізму займає лікар Проценко у «Блакитній троянді», для якого *«спокійне, впорядковане життя - найкраще лікарство проти всяких справжніх і можливих хвороб»* [33, с. 145]. Цей конфлікт має глибоке біографічне підґрунтя: обидві письменниці, маючи тривалий досвід боротьби з недугами, відчули, що хвороба – це не лише страждання, а й специфічний вихід з тілесного, межовий стан, який парадоксальним чином дарує звільнення від диктату буденності: (*«Mensch ist Mensch»* [33, с. 88]). Натомість їхні лікарі – це здорові, впевнені у собі «унормовувачі», які ніколи не зазнавали подібного екзистенційного болю. Тому в обох творах медицина постає як узагальнений образ сліпої сили, що лікує героїнь та героїв від їхньої унікальної сутності, прагнучи перетворити їх на зручні, «нормальні» гвинтики соціального механізму, що зрештою і штовхає персонажів до фатального бунту через самогубство: *«Словом, людська природа накинулася на нього – оця відразлива тварюка з криваво-червоними ніздрями. На нього накинувся Доктор Голмс. (...) Досить тобі спіткнутися, – написав Септімус на поштовій листівці, – як одразу напосідається на тебе людська природа. Тебе змагає Голмс. Єдиний вихід – втеча (...)*» [14, с. 106].

Глибинний трагізм обох творів кристалізується довкола теми внутрішніх конфліктів та відчуття «чужості самому собі». І Люба Гощинська, і Септімус Сміт опиняються в ситуації онтологічного розколу, намагаючись сповідувати високі ідеали в умовах, що заперечують їхнє існування. Люба прагне надземного кохання, але водночас її роз'їдають сумніви у здійсненності цієї мрії (*«що, коли наша блакитна квітка – мрія?»* [33, с. 72]). Вона перебуває у постійній дихотомії між бажанням особистого щастя (*«люби мене, я щастя хочу»* [33, с. 73]) та фатальним переконанням у його неможливості. Цей стан Леся Українка фіксує як *«folie raisonnante»* – «усвідомлене божевілля», коли героїня цілком раціонально оцінює свою інакшість (*«а що ж робити тому, для кого нормальне щастя недоступно, хто сам ненормальний?»* [33, с. 56]), чого раніше не спостерігалось в добу Реалізму.

Аналогічна схильність до автодеструктивної рефлексії властива Септімусу. Його особистість розірвана між раціональними міркуваннями («доводами» про необхідність самогубства) та галюцинаторним баченням світу. Він гостро відчуває, що вже не той, ким був до війни: колишній ідеаліст помер разом із другом Евансом, залишивши по собі лише емоційно змертвілу оболонку (*«він нічогосінько не відчував»* [14, с. 99]). Витіснений із соціуму, чоловік згодом почав гостро переживати самотність та незахищеність під його тиском, що спровокувало глибоку депресивну переконаність у тому, що він фатально приречений бути відторгнутим. Не випадково знайомство читача з Септімусом відбувається на тлі дорожньо-транспортної пригоди, де звичайна затримка руху провокує у нього параноїдальне відчуття власної вини: *«Це я загорджую шлях, – думав він. Хіба ж не на нього зиркають і показують пальцями; хіба ж не його притисли, прикували для чогось до тротуару?»* [14 с. 19]. Отже, в обох випадках – і у Люби, і у Септімуса – «чужість самому собі» переростає у тотальне відчуження від світу, де будь-яка зовнішня подія зчитується ними як обвинувальний вирок їхньому праву на життя.

Окремого компаративного осмислення потребує мотив суїциду, який в обох письменниць виходить далеко за межі сюжетного прийому, набуваючи

статусу екзистенційного вибору та автопсихологічного акту. У романі Вірджинії Вулф самогубство Септімуса Воррен-Сміта не випадково зрежисоване саме у такий спосіб: це пряма алюзія на власну невдалу спробу авторки вкоротити собі віку у підлітковому віці після смерті матері. Символічно «вбиваючи» свого героя, Вулф закрила давній психологічний гештальт, на певний час звільнивши себе (і своє друге «Я» – Кларису) від фатального потягу до повторення цього сценарію. Проте ця літературна сублімація виявилася тимчасовою: події Другої світової війни, руйнування лондонського дому та рецидив психічної хвороби, про що вона з болем сповістила Леонарда у прощальному листі, зрештою підштовхнули письменницю до реалізації того, що вдалося уникнути її героїні Кларисі.

Натомість у житті Лесі Українки дискурс смерті мав іншу природу: це було не лише психічне, а й перманентне фізичне балансування на межі. Тяжка хвороба, яка супроводжувала її все життя, перетворила думку про близький кінець на буденність не тільки для неї, а й для оточення; навіть мати, Олена Пчілка, у хвилини розпачу зізнавалася синові Михайлу: *«тая заживо мерлая Леся приводить мене до такого тяжкого, холодного розпачу, що всі думки од мене одлітають»* [54, с. 55]. Особливо гостро суїцидальні настрої актуалізувалися після смерті у червні 1895 року її улюбленого дядька та духовного наставника Михайла Драгоманова – події, що передувала написанню «Блакитної троянди». У листуванні того періоду письменниця констатувала небезпечне розщеплення свідомості: *«тепер в мені живуть дві людини, одна живе і займається різними дрібницями, а друга тоне в якомусь хаосі жалю»* [34, с. 172]. Вона відверто зізналася, що *«якби мала право перестати жити, то б перестала»*, однак саме етичний обов'язок перед родиною став тим стримуючим фактором, який не дозволив їй здійснити фізичне самогубство: *«я інвалід, недобиток, не маю права добити себе»* [36, с. 45].

У цій екзистенційній пастці, де реальний суїцид був неможливим через етичний імператив та любов до родини, література стала єдиним легітимним простором для реалізації витісненого бажання. Те, що авторка забороняла собі в

реальності, вона «делегувала» своїй героїні Любові Гощинській. Фінальний акт «Блакитної троянди» можна розглядати як своєрідне «душевне здійснення» самогубства, яке дозволило письменниці пережити цей досвід уявно, не руйнуючи власне фізичне існування. Така творча віддача, містить у собі потужний рятівний потенціал: мистецтво розриває смертельне коло, перетворюючи деструктивну енергію розпачу на художній текст. Цей універсальний для неї механізм виживання через письмо Леся Українка згодом гранично чітко сформулює після написання драматичної поеми «Одержима» по смерті С. Мержинського: *«якби мене хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: я з того створила драму»* [36, с. 183]. Відтак, для обох авторок література виконувала вітальну функцію: переносячи власний танатичний потяг на персонажів-двійників (Септімуса та Любу), вони отримували можливість уникнути реального самогубства та продовжувати жити всупереч трагічним реаліям.

Не менш важливим у філософському вимірі обох творів постає категорія фатуму, що набуває рис невблаганної античної Мойри, від вироку якої неможливо втекти. І Люба Гощинська, і Септімус Сміт стають жертвами долі, що реалізується в різних площинах, але з однаковою нищівною силою. Для Люби цей фатум прописаний на генетичному рівні: вона сприймає свою спадковість як прокляття, що *«мститься до чотирнадцятого коліна»* [33, с. 46]. Її драма розгортається під знаком страху повторити материнське божевілля, а будь-яка спроба щастя заздалегідь приречена на поразку: *«Нащо мені перебили се щастя (...) Хіба се можна перебити, чи одвернути? Се фатум, се мойра!»* [33, с. 95]. Натомість над Септімусом тяжіє фатум історичний – війна, що стала колективною трагедією «втраченого покоління». Він відчуває себе «цапом-відбувайлом» і «вічним страстотерпцем», на якого покладено місію викупити гріхи цивілізації ціною власного розуму (*«зверталось до того, чий страждання триватимуть безконечно»* [14, с. 31]). Ця художня візія має глибоке автобіографічне коріння: і Леся Українка, скута тяжкою хворобою, і Вірджинія Вулф, яка стала свідком жахів Першої світової та переживала власні

ментальні кризи, проєктували на своїх героїв відчуття беззахисності перед вищими силами. Якщо Любу визначає «вертикальна» мойра роду, то Септімуса – «горизонтальна» мойра історії, що викинула його на узбіччя життя, немов «моряка-потопельника» [14, с. 111]. Усвідомлення того, що шлях до «нормального» існування для них закритий, робить смерть єдиним логічним завершенням їхнього бунту. Фінальний вигук Септімуса «*ось тобі!*» [14, с. 176], з яким він кидається на огорожу, перегукується з безкомпромісним «*так треба*» [33, с. 113], Люби Гоцинської. В обох випадках це не акт відчаю, а радикальний жест непокори: кидаючи своє тіло в жертву фатуму, вони відмовляються віддавати свою душу на поталу долі.

Любовні колізії в обох творах також є не просто сюжетотворчими елементами, а глибокими автопроєкціями реальних партнерських стосунків письменниць, де досвід хвороби стає випробуванням на вірність і людяність. У романі «Місіс Деллоуей» пара Септімус–Лукреція прочитується як віддзеркалення подружжя Вулфів у гендерній інферсії, де італійка Реція бере на себе функцію Леонарда Вулфа (теж іноземця) – відданого опікуна, обтяженого обов'язком постійного нагляду за психічно нестабільним партнером. Її драма нереалізованого материнства та самотності в чужому місті резонує з болісним рішенням сім'ї Вулфів відмовитися від дітей через ментальну крихіткість Вірджинії. Лукреція, як і Леонард, виконує роль «заземлювача», намагаючись утримати Септімуса на цьому світі попри його прагнення до небуття.

Натомість у «Блакитній троянді» стосунки Люби та Ореста набувають характеру містичного передвістя майбутньої особистої трагедії Лесі Українки. Драматургічна концепція твору, що обстоює ідеал високого платонічного кохання як єдиноможливої форми єднання для людей, позначених фатальною недугою, згодом пронизливо зрезонувала з реальною історією стосунків письменниці та хворого на туберкульоз Сергія Мержинського. Хоча в житті ролі змінилися (саме Леся стала жертвовною доглядальницею вмираючого коханого), ідейна основа лишилася тотожною: любов тут мислиться як «містичний шлюб», нерозривно пов'язаний зі смертю та самозреченням. Відтак,

в обох текстах авторський досвід трансформується у дихотомію «хворий – опікун», де любов перетворюється на співстраждання та спільну боротьбу з невідворотним.

Висновки до розділу 3. Зіставлення «Місіс Деллоуей» і «Блакитної троянди» демонструє, що обидва тексти моделюють модерністський тип суб'єктності, для якого ключовими є не зовнішні події, а внутрішні розлами «Я». Автопроекції Вірджинії Вулф і Лесі Українки не зводяться до автобіографічних підказок у біографічному сенсі – вони працюють як оптика, через яку вибудовується сама персоносфера твору. Клариса, Септімус, Люба і її «тіньова» іпостась – це різні конфігурації однієї й тієї самої колізії: як жити з досвідом травми, коли тіло (хворе, виснажене, психічно вразливе) є не просто тлом буття, а основною умовою формування світогляду. Порівняльний аналіз показує, що в обох текстах хвороба постає не лише джерелом страждання, а й каналом доступу до «високого» – метафізичного, етичного, естетичного виміру життя, що є недоступним «здоровому» баченню.

Порівняння літературних напрацювань письменниць доводить, що автопроекція в обох творах є не побічним ефектом біографії, а принципом організації персоносфери. Родинний дискурс, батьківський у Вулф і материнський у Лесі Українки, задає вихідну матрицю травми, з якої «виростають» і характери, і способи їхнього самосприйняття. В обох випадках сім'я не гарантує опори, а навпаки стає першою інстанцією, що нав'язує норму та одночасно продукує відчуття власної «ненормальності». Саме тому жіноча ідентичність у цих текстах формується як постійне подолання успадкованого сценарію – чи то батьківського авторитаризму, чи материнського фатуму.

Компаративний аналіз виявив, що жіночі образи в обох творах функціонують як індикатори кризи традиційного шлюбу та гендерних ролей. І Вулф, і Леся Українка через долі своїх героїнь стверджують неможливість повноцінної самореалізації «нової жінки» в координатах патріархального утилітаризму. Шлюб трактується або як соціальна смерть і втрата власної сутності, що сталося з Кларисою Деллоуей, або як неможливий сценарій для

носія високих духовних запитів, як у випадку Любові Гоцинської. Спільним для авторок є перенесення конфлікту із зовнішньої соціальної площини у внутрішню психологічну, де репресована сексуальність та нереалізовані прагнення трансформуються у невротичні стани.

Ключовим відкриттям розділу є виявлення діалогічної структури персоносфери, реалізованої через систему двійників: Клариси і Септімуса, Люби та її «тіньової» іпостасі. Авторки легітимізують «хвору» свідомість, надаючи їй статусу привілейованої оптики. Хвороба, чи то істерія, чи посттравматичний синдром, переосмислюється з категорії патології в категорію екзистенційного прозріння. Саме «ненормальні» персонажі в обох творах стають носіями істини, деконструюючи фальш «здорового» соціуму, уособленого фігурами лікарів. Це свідчить про спільну для українського та британського модернізму тенденцію до пошуку трансцендентного через межові психічні стани.

Насамкінець, аналіз танатологічних мотивів дозволяє стверджувати, що обидва твори виконували для авторок глибоку сублимаційну та автотерапевтичну функцію. Сюжетна реалізація самогубств Септімуса та Люби є інструментом об'єктивації внутрішніх переживань і суїцидальних інтенцій письменниць. Переносячи свій фатальний потяг на персонажів-двійників, Вулф і Леся Українка здійснили акт екзистенційного заміщення: смерть героїв дозволила авторкам, звільнившись від деструктивної енергії, продовжити життя всупереч хворобам та обставинам. У цьому сенсі «Місіс Деллоуей» і «Блакитна троянда» є не лише творами, а й яскравими проявами художньої автотерапії. Творчість постала для письменниць способом пропрацювання власних глибинних страхів і спробою взяти реванш над фатумом у просторі тексту.

Узагальнюючи, можна констатувати, що попри відмінність національних контекстів, Вірджинія Вулф та Леся Українка демонструють типологічну єдність у конструюванні художнього світу. Персоносфера у творах – це не галерея соціальних типів, а проєкція складної, розщепленої авторської свідомості, що намагається віднайти сенс буття в епоху катастрофічних змін.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено системний компаративний аналіз поезики модернізму у творчості Вірджинії Вулф та Лесі Українки з фокусом на персонифікації роману «Місіс Деллоуей» і драми «Блакитна троянда». Дослідження виявляє типологічну спорідненість авторок у способах художнього моделювання модерної свідомості, попри відмінні національні та історико-культурні умови формування їхнього письма.

З'ясовано, що модернізм у творчості обох письменниць постає як естетична реакція на кризу позитивістського мислення та вичерпаність реалістичного канону, спричинена змінами доби *fin de siècle*. У творчих настановах обох авторок простежується спільний вектор – інтелектуалізація письма під впливом ідей ірраціоналізму Ф. Ніцше, психоаналізу З. Фрейда та інтуїтивізму А. Бергсона (більшою мірою помітно у В. Вулф). Це зумовило спільну для обох авторок переорієнтацію з відображення зовнішнього соціального буття на глибинну психологію розколеного «Я». Категорії несвідомого, істерії та внутрішнього часу перестали трактуватися як патологія, трансформувались у джерело нової, ускладненої естетики, де візуальні та аудіальні враження стають інструментом моделювання настрою у романі Вулф, а у драмі Лесі Українки набувають ознак символізму, де через призму філософії «двосвіття» та поривів до ідеалу (*ins Blaue*) стверджується суверенність митця, вільного від суспільного утилітаризму та ментальної приземленості.

Визначальною рисою цієї трансформації стала свідомо полеміка з реалістичною «батьківською» традицією (Леслі Стівена та Олени Пчілки), відображена не лише в художній практиці письменниць, а й у їхньому теоретично-критичному доробку («Modern Fiction» (1919), «Mr. Bennett and Mrs. Brown» (1924); «Малорусские писатели на Буковине» (1900)). У своїх есеях Вірджинія критикує «матеріалістів» за надмірну увагу до зовнішніх деталей побуту та відсутність інтересу до внутрішнього світу героя, що суперечило принципу плинності свідомості «спіритуалістів», тоді як Леся

Українка протистоїть зведенню української літератури до етнографічного реалізму та громадських потреб. Теоретичні маніфести обох мисткинь відстоювали право автора на суб'єктивізм та елітарність, остаточно розмежували сферу соціальної відповідальності (яку сповідувало покоління батьків) та сферу естетичної свободи.

Логічним продовженням теоретичного обґрунтування нової естетики стало утвердження повноцінної жіночої суб'єктності. Модерністський бунт проти застарілих канонів для обох письменниць нерозривно поєднався з боротьбою за професійний статус та економічну незалежність. Ця зміна світоглядних орієнтирів суспільства дозволила авторкам деконструювати патріархальні табу, ввівши у простір тексту раніше ігноровані теми жіночої тілесності, сексуальності та травматичного досвіду. Відтак, їхня творчість засвідчує інтеграцію українського та британського літературних процесів у спільний європейський контекст, де модернізм постає як багатогранний простір, що повертає колись «другорядним» голосам право на естетичну та інтелектуальну повноцінність.

Аналіз біографій Вірджинії Вулф та Лесі Українки дозволяє стверджувати, що для обох письменниць життєвий досвід вийшов далеко за межі подієвої канви, ставши джерелом формування унікальної психопоетичної системи. В обох випадках спостерігається феномен «життєтворчості», де межа між реальним існуванням та художнім текстом свідомо розмивається, а травматичний досвід стає не перешкодою, а потужним пізнавальним інструментом. Типологічна спорідненість їхніх доль виявляється насамперед у становленні під тиском домінантних батьківських фігур. Проте саме самоосвіта стала підґрунтям для інтелектуальної свободи, що згодом дозволило обоє письменницям своєю творчістю кинути виклик усталеним патріархальним та соціальним нормам.

Визначальний вплив на їхню поетику справив феномен недуги (біполярний розлад у Вулф та туберкульоз у поєднанні з істерією в Лесі Українки), який інтерпретується в текстах як особлива екзистенційна оптика.

Подібно до того, як англійська письменниця в есеї «On Being III» легітимізувала хворобу як своєрідний інструмент пізнання істини, Лариса Косач перетворила фізичну вразливість на джерело загостреної чутливості. Ця перспектива безпосередньо втілилася в образах героїв-носіїв «іншої» свідомості – Клариси Деллоуей, Септімуса Сміта та Любові Гощинської, які протиставляються репресивній «нормальності» соціуму.

Аналіз родинного дискурсу в обох творах демонструє спільну тенденцію до десакралізації родини, яка з місця безпеки трансформується у простір перманентного психологічного насилля та травми. Реалізація конфлікту «батьки – діти» відбувається через дзеркальну інверсію гендерних ролей влади. У художньому світі Вулф джерелом репресії виступає патріархальна фігура батька (Джастін Перрі), який уособлює авторитет та емоційний холод. Натомість у Лесі Українки цей вектор зміщується у бік матріархату: батько постає жертвою, тоді як функцію контролю перебирають на себе материнські фігури (Олімпіада Іванівна, пані Груїчева, матір Люби). Відмінним є і механізм трансляції травми: у Вулф вона передається через батьківське відчуження та байдужість, тоді як в драмі Лесі Українки цей механізм поєднує біологічний фаталізм (спадкова хвороба) та соціальну тиранію гіперопіки.

Зіставлення творів також засвідчує, що Вірджинія Вулф та Леся Українка, працюючи у різних культурних контекстах, синхронно діагностують кризу патріархальної моделі жіночності, пропонуючи натомість складну, часто трагічну візію «нової жінки». Центральною точкою перетину стає конфлікт між інтелектуальною суб'єктністю героїнь та інерцією соціального середовища, яке продовжує мислити категоріями вікторіанської доби та біблійної покірності. Обидві авторки здійснюють радикальну ревізію інституту шлюбу, деконструюючи його романтичний ореол. Якщо у Вулф шлюб постає як «золота клітка», що змушує Кларису до мімікрії та втрати власного «Я» заради соціальної безпеки, то у Лесі Українки він трактується як етично неприйнятний компроміс, від якого Любов Гощинська відмовляється на користь високого, хоч і фатального, ідеалізму. В обох випадках традиційний сімейний сценарій

виступає каталізатором внутрішньої драми: або як джерело прихованого жалю за нереалізованим життям (Клариса, Реція), або як об'єкт свідомого заперечення (Любов).

Глибинним рівнем цієї проблематики стає тілесність та психосоматика. Письменниці демонструють, як соціальні заборони та репресована сексуальність трансформуються у невротичні розлади. Блокована енергія бажання чи то через страх спадковості та прагнення «платонічної» чистоти у «Блакитній троянді», чи то через емоційну відчуженість у «Місіс Деллоуей» знаходить вихід у деструктивних станах героїв (істерії, суїцидальних потягах). В обох творах на сторожі репресивної «нормальності» стоять фігури лікарів (Проценко, Голмс, Бредшоу). Ці персонажі уособлюють патріархальний раціоналізм, який намагається звести складні екзистенційні пошуки жінок до фізіології, ігноруючи їхню духовну автономію. Медичний погляд тут функціонує як інструмент влади, що таврує будь-який вияв свободи чи інакшості як патологію.

Водночас, обидва твори містять вектори, спрямовані у майбутнє, пропонуючи альтернативні моделі жіночої самореалізації. Це виявляється через образи нового покоління (Елізабет Деллоуей з її професійними амбіціями) та через етичну позицію самих героїнь, що базується на інтуїтивному відчутті добра та інтелектуальній чесності. Любов Гощинська, як і Клариса Деллоуей, сповідують цінності, що виходять за межі релігійного лицемірства та міщанського прагматизму. Відтак, художні світи Вулф та Українки не просто фіксують жіноче страждання, а й маніфестують появу самодостатньої особистості, здатної на бунт проти усталених канонів.

Утім, глибина цього конфлікту із соціумом та тягар пережитого екзистенційного болю не вміщуються в межах одного лінійного характеру. Ключовою модерністською стратегією самопізнання обох письменниць постає розщеплення власного «Я» та конструювання системи двійників. Ця діалогічність дозволяє авторкам об'єктивізувати власний травматичний досвід, розділивши його між персонажами. Якщо у Вулф ця дихотомія реалізується

через пару (Клариса – Септімус), де один герой втілює соціальну адаптивність, а інший – витіснену екзистенційну тугу, то у Лесі Українки розкол вибудовується всередині однієї свідомості (Любові Гоцинської). В обох випадках «тіньова» сторона особистості, пов'язана з досвідом хвороби, трактується не як патологія, а як специфічна оптика, що допомагає втілитися прихованому потягу до вивільнення через самознищення.

У цьому контексті література виконує для обох письменниць потужну автотерапевтичну функцію. Сюжетні лінії самогубства є формою сублимації реальних суїцидальних інтенцій авторок. Вірджинія Вулф, «вбиваючи» Септімуса, тимчасово рятує Кларису (і себе), закриваючи гештальт власної спроби суїциду. Леся Українка, стримувана етичним обов'язком перед родиною від реального кроку у небуття, делегує це право своїй героїні. Окрім того, любовні лінії творів (Септімус–Реція, Люба–Орест) виступають проекціями реальних стосунків письменниць – шлюбу Вірджинії з Леонардом Вулфом та драматичного зв'язку у майбутньому Лесі Українки із Сергієм Мержинським, де партнери виконують роль опікунів. Проте навіть їхня жертвна турбота виявляється безсилою перед екзистенційною прірвою, в яку заглядають герої-двійники, доводячи, що в просторі модерністської свідомості порятунок можливий лише через творчість або смерть.

Отже, порівнюючи художні світи Вірджинії Вулф та Лесі Українки, ми бачимо, що модернізм для них став чимось значно більшим, ніж просто літературною модою. Це був спосіб перетворити власний біль на нову оптику, а вразливість – на силу. Вони довели, що «інакша» свідомість може бачити глибше за «здорову», і що навіть найтемніші лабіринти людської психіки заслуговують на те, щоб бути освітленими мистецтвом. І в цьому сенсі їхні тексти залишаються не просто пам'ятками епохи, а живими свідченнями того, як література допомагає людині вистояти перед лицем внутрішніх і зовнішніх катастроф.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку. Київ: Грані-Т, 2011. 408 с.
URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Aheieva_Vira/Apolohiia_modernu_obrys_XX_vik_u.pdf.
2. Агеєва В. Жіночий простір. *Магістеріум*. 2002. Вип. 8. С. 3–10. URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Aheieva_Vira/Zhinochyi_prostir.pdf.
3. Агеєва В. Літературна критика раннього модернізму: тенденції, конфлікти, прямування. *Semper tiro: збірник на пошану професора Володимира Панченка : до 60-річчя від дня народження /* упоряд. В. П. Моренець. Київ : Києво-Могилянська академія, 2014. С. 20–40. URL:
<https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/708ee0e3-fdcb-4dce-a868-a3a19c604ca3/content>.
4. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ: Либідь, 1999. 264 с.
5. Барнич О. Вірджинія Вулф: жіноче письмо та жіноче письменство. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. 2024. Т. 35 (74), № 6. С. 203–206. URL:
https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2024/6_2024/35.pdf.
6. Батюк Г. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2009. 20 с.
7. Бичко А. К. Леся Українка: світоглядно-філософський погляд. Київ: Укр. центр дух. культури, 2000. 185 с.
8. Блашків О. Слов'янський модернізм в осмисленні Дмитра Чижевського. *Colloquia Litteraria Siedlcensia*. 2008. № III. С. 51–76. URL:
https://www.academia.edu/48757332/СЛОВ_ЯНСЬКИЙ_МОДЕРНІЗМ_В_О_СМИСЛЕННІ_ДМИТРА_ЧИЖЕВСЬКОГО.
9. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. Київ: Факт, 2007. 720 с. (Сер. «Висока полиця»).

10. Бовуар С. де. Друга стаття: у 2 т. / пер. з фр. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко. Київ: Основи, 1994.
11. Богданова А. Потік свідомості в романі Вірджинії Вулф «Місіс Деллоуей»: особливості перекладу українською мовою (на матеріалі перекладу Т. Бойка) : бакалаврська робота. Львів, 2022. 30 с. URL: <https://er.ucu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/7ad02d1e-f228-40b8-bf74-1c73390746fc/content>.
12. Варнацька Г. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф: монографія. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. Івана Франка, 2012. 219 с.
13. Висоцька О. Психологізм у творчості В. Вульф. *Science, research, development, philology, sociology and culturology*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Роттердам, 29–30 лист. 2018 р. Роттердам, 2018. С. 146–152.
14. Вулф В. Місіс Деллоуей / пер. з англ. Т. Бойка. Київ: Комубук, 2022. 232 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Woolf_Virginia/Misis_Dellovei.pdf.
15. Гундорова Т. «Блакитна троянда» Лесі Українки: психіатрія, біографія і сексуальність (із додатком: Леся Українка. «Крафт-Ебінг. Психіатрія». Виписки). *Слово і Час*. 2021. № 1 (715). С. 3–21. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/dce33c68-36c3-472f-8b54-f3ecb5b13ee7/content>.
16. Гундорова Т. Леся Українка. Книги Сивілли. Харків: Віват, 2023. 304 с.
17. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2-ге, перероб. та доп. Київ: Критика, 2009. 448 с. (Сер. «Критичні студії»).
18. Девдюк І. Модерністський дискурс в англійській літературі перших десятиліть ХХ століття. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія: Філологічні науки. 2017. Вип. 13. С. 82–89. URL: <https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2018/02/13-1.pdf>.

19. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд. і прим. Н. Шумило. Київ: Основи, 1998. 658 с.
20. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002061>.
21. Залєток Н. Жінки в суспільному і політичному житті Великої Британії (друга половина XIX ст. – 1939 р.): монографія. Київ: ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2017. 300 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Zalietok_Nataliia/Zhinky_v_suspilnomu_i_politychnomu_zhytti_Velykoi_Brytanii_ostannia_tretyna_KhIKh_st_1939_r.pdf.
22. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. Київ: Академвидав, 2003. 390 с.
23. Ковальова О. Леся Українка: вибір модернізму. *Дивослово*. 2005. № 10. С. 51–54.
24. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. Репринт. вид. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. 928 с. (Сер. «Літературознавча скарбниця»).
25. Костенко Н. Аспекти модернізму. *Слово і Час*. 2001. № 2. С. 46–51.
26. Криловець А. Українська література перших десятиріч XX століття: філософські проблеми. Тернопіль: Навчал. книга – Богдан, 2005. 256 с.
27. Лебедева К. Про Богдана Хмельницького, Мері Рід, Владислава Городецького, Вірджинію Вулф, Девіда Боуї. Київ: Грані-Т, 2008. 96 с.
28. Левченко Г. Істерія як емансипаційний дискурс (на матеріалах життя і творчості Лесі Українки). *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria I: Perspektywa środkowoeuropejska* / red. nauk. A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2019. С. 639–656. URL: https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/12227/1/G_Lewczenko_Isterija_jak_emansypacyjnyj_dyskurs.pdf.
29. Левченко Г. Метафізичний бунт у житті й творчості Лесі Українки. *Науковий вісник Волинського нац. ун-у ім. Лесі Українки*. Серія:

- Філологічні науки. 2013. № 28 (277). С. 77–83. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/5734/1/16.pdf>.
30. Левчук Л. Психологія: історія, теорія, мистецька практика. Київ: Либідь, 2002. 255 с.
31. Леся Українка. «Краффт-Эбинг. Психиатрия». Виписки. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Ф. 2. Од. зб. 27. 8 с.
32. Леся Українка. Доля, культура, епоха: зб. статей і мат. / наук. ред.: Т. Скрипка, С. Романов. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010–2012. Вип. 1–2.
33. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 1: Драматичні твори (1896–1906) / ред. Т. Левчук ; передм. Е. Соловей ; упоряд., комент. О. Вісич, С. Кочерга, Р. Тхорук. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. 512 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Ukrainka/Povne_akademichne_zibrannia_tvoriv_Tom_01_Dramatychni_tvory_1896-1906.pdf.
34. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 11: Листи (1876–1896) / ред. С. Кочерга ; передм. В. Агеєва ; упоряд. В. Прокіп (Савчук) ; комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. 600 с.
35. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 12: Листи (1897–1901) / ред. О. Полюхович ; упоряд. В. Прокіп (Савчук) ; комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. 608 с.
36. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 13: Листи (1902–1906) / ред. Ю. Громик ; упоряд. В. Прокіп (Савчук) ; комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. 616 с.
37. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 14: Листи (1907–1913) / ред. С. Романов ; упоряд. В. Прокіп (Савчук) ; комент.

- В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. 616 с.
https://chtyvo.org.ua/authors/Ukrainka/Povne_akademichne_zibrannia_tvoriv_Tom_14_Lysty_1907-1913/.
38. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6: Художня проза / ред. В. Агеєва ; передм. О. Полюхович ; упоряд., комент. С. Кирилюк, В. Сірук. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. 624 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Ukrainka/Povne_akademichne_zibrannia_tvoriv_Tom_06_Khudozhnia_proza.pdf.
39. Лібер М. Історія хвороби Лесі Українки. *Новоград.City*. URL: <https://novograd.city/articles/131681/istoriya-hvorobi-lesi-ukrainki> (дата звернення: 04 грудня 2024).
40. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
41. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hromiak_Roman/Literaturoznavchyi_slovnik-dovidnyk.pdf.
42. Любарець Н. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2008. 19 с.
43. Михида С. Психопоетика пафосу в драматургії Лесі Українки. *Універсум Лесі Українки*. 2016. № 22. С. 135–145. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/12638/1/11.pdf>.
44. Мой Т. Сексуальна / текстуальна політика: феміністична літературна теорія. [Б. м.]: Psychology Press, 2002. 221 с. URL: <https://genderindetail.org.ua/library/akademichni-teorii/sexualna-textualna-politika-feministichna-literaturna-teoriya-134578.html>.
45. Моклиця М. «Блакитна троянда» як перша символістська драма Лесі Українки. *Studia Polsko-Ukraińskie*. 2016. Т. 3. С. 81–94. URL:

<https://www.academia.edu/121457590/> Блакитна троянда як перша символістська драма Лесі Українки.

46. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
47. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 1: Українська література: навч. посіб. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. 154 с.
48. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Вид. 2-ге, доп. і переробл. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.
49. Ортнер Б. Чи співвідноситься жіноче з чоловічим як природа з культурою? *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / за ред. Л. Гентош, О. Кісь. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. С. 134–150.
50. Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму: монографія. Київ: Карбон, 2010. 210 с.
51. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
52. Провідна особистість модерністської літератури: 140 років від дня народження Вірджинії Вулф. *Шкільна бібліотека*. 2021. № 12. С. 77–80.
53. Романов С. «Простір смерті» та можливість творчості (досвід Лесі Українки). *Леся Українка і сучасність*: зб. наук. пр. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. Т. 5. С. 340–366.
54. Романов С. Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка. *Слово і Час*. 2010. № 8. С. 55–71.
55. Сікора Л. Т. Феміністичний дискурс творчості Лесі Українки. *Наукові праці Чорноморського держ. ун-ту ім. Петра Могили*. Серія: Філологія. Літературознавство. 2012. Т. 200, вип. 188. С. 95–101. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S

[21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Npchdufl_2012_200_188_23.](#)

56. Сильові тенденції української літератури ХХ ст.: зб. наук. ст. / ред. В. Дончик. Київ: ПЦ Фоліант, 2004. 284 с.
57. Тищенко О. Леся Українка: листи, троянди і блакить. *НейроNews: психоневрологія та нейропсихіатрія*. 2019. № 2 (103). С. 60–66. URL: [https://neuronews.com.ua/ua/archive/2019/2\(103\)/pages-60-66/lesya-ukrayinka-listi-troyandi-iblakit](https://neuronews.com.ua/ua/archive/2019/2(103)/pages-60-66/lesya-ukrayinka-listi-troyandi-iblakit).
58. Тищенко О. Хвилини і хвили Вірджинії Вулф. *НейроNews: психоневрологія та нейропсихіатрія*. 2018. № 7 (99). С. 54–60. URL: [https://neuronews.com.ua/ua/archive/2018/7\(99\)/pages-54-60/hvilini-i-hvili-virdzhiniyi-vulf-](https://neuronews.com.ua/ua/archive/2018/7(99)/pages-54-60/hvilini-i-hvili-virdzhiniyi-vulf-).
59. Шутяк Л. Світоглядна есеїстика Вірджинії Вулф. *Вісник Львівського університету*. Серія: Журналістика. 2009. Вип. 32. С. 183–189. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/journalism/article/viewFile/4077/4116>.
60. Якубський Б. Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали: зб. ст. / упоряд. А. Радько. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. 471 с.
61. Яручик В., Свіржевська С. Особливості фемінізму в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. 2022. Т. 10. С. 229–237. URL: <https://studiauavar.pl/article/01.3001.0016.1593/pl>.
62. Bell Q. *Virginia Woolf: A Biography*. New York: Quality Paperback Book Club, 1992. 314 p.
63. Blair E. *Virginia Woolf and The Nineteenth-Century Domestic Novel*. Albany: State University of New York Press, 2007. 285 p.
64. Forbes S. Equating Performance with Identity: The Failure of Clarissa Dalloway's Victorian «Self» in Virginia Woolf's «Mrs. Dalloway». *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 2005. Vol. 38, No. 1. P. 38–50. URL: <https://www.jstor.org/stable/30039298>

65. Jones E. Painting in circles and loving in triangles: the Bloomsbury Group's queer ways of seeing. *The Conversation*. 2017. April 7. URL: <https://theconversation.com/painting-in-circles-and-loving-in-triangles-the-bloomsbury-groups-queer-ways-of-seeing-75438>.
66. Joyes K. Failed Witnessing in Virginia Woolf's «Mrs. Dalloway». *Woolf Studies Annual*. 2008. Vol. 14. P. 69–89. URL: <https://www.jstor.org/stable/24907066>.
67. Linett M. Misperceiving Virginia Woolf. *Journal of Modern Literature*. 2011. Vol. 34, No. 2. P. 1–21. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.34.2.1>.
68. Pett S. Rethinking Virginia Woolf's «On Being Ill». *Literature and Medicine*. 2019. Vol. 37, No. 1. P. 26–66. URL: <https://muse.jhu.edu/article/730823>.
69. Skrbic N. Wild Outbursts of Freedom: Reading Virginia Woolf's Short Fiction. New York: Praeger, 2004. 203 p.
70. Tate T. Virginia Woolf and Christian Culture. *Literature Cambridge*. 2019. URL: <https://www.literaturecambridge.co.uk/news/de-gay>.
71. Woolf V. A Room of One's Own. URL: http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/Virginia_Woolf_-_A_Room_of_Ones_Own.pdf.
72. Woolf V. Modern Fiction. *The Common Reader*. 1925. 6 p. URL: <https://maulanaazadcollegekolkata.ac.in/pdf/open-resources/VWoolfModernFiction.pdf>.
73. Woolf V. Mr. Bennett and Mrs. Brown. London: The Hogarth Press, 1924. 24 p. (The Hogarth Essays). URL: <https://mendelson.org/MrBennettAndMrsBrown.pdf>.
74. Woolf V. On Being Ill. *The New Criterion*. 1926. Vol. 4, No. 1. P. 32–45. URL: <https://thenewcriterion1926.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/12/woolf-on-being-ill.pdf>.
75. Woolf V. Women and Fiction. *Women and Writing*. London: Harcourt, 1998. P. 44.