

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.091:821.161.2+821.111«1918/1939»11.11+177.82:159.923

Девдюк І. В.

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА САМОТНІСТЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ПРОЗІ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ

У статті проаналізовано екзистенційну самотність творчої особистості в прозі українських та англійських авторів періоду між двома війнами. Самотність визначено базовим екзистенціалом митця, смыслом його буття і джерелом творчості. Свідомий вибір героями самотності означає трансценденцію в мисленні, а отже, вихід на новий рівень самоусвідомлення. Спостережено різні форми самотності: самотність-відчуження, самотність-відповідальність, самотність-усамітнення. Для несправжніх митців характерна втеча від самотності в простір емпіричного існування.

Ключові слова: екзистенціал, екзистенціальна ситуація, самотність, відчуження, перехід.

Постановка проблеми. Розуміння творчості як вільного акту – важливий чинник актуалізації образу митця в міжвоєнній літературі, охопленій модерністськими процесами. Письменники, маляри, музиканти, актори все частіше стають об'єктом словесного дискурсу, у фокусі якого – гама складних переживань неординарної постаті, яка перебуває в хаосі буття. Її розгублена свідомість прагне відшукати власну точку опори, і шукає її в собі, у своїй свідомості. Творчість як джерело справжньої свободи – єдиний вихід із внутрішньої кризи, в якій акумулюються суперечності людства, що опинилося перед складними викликами повоєнної дійсності.

Творча особистість в означений період є предметом художнього переосмислення у творах В. Вулф, О. Гакслі, Дж. Джойса, Т. Драйзера, А. Жіда, Ж. Кокто, У. Кравченко, Т. Манна, С. Моема, Р. Олдінгтона, В. Петрова, В. Підмогильного, Р. Роллана, С. Цвайга, Ю. Яновського та ін. Українська й англійська проза представлена вагомим переліком авторів, творчість яких відповідає загальноєвропейській тенденції «до суб'єктивізації процесу художнього пізнання» [6]. Водночас очевидні специфічні риси, які продиктовані суспільно-культурними реаліями, національною традицією, авторським баченням світу, що загалом створює підґрунтя для здійснення порівняльних студій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання творчості і творчої особистості розглядалися в українському та закордонному літературознавстві в контексті модерністської естетики (В. Агеєва, С. Павличко, С. Жигун), генології (Н. Бочкарьова, І. Старощук), інтертекстуальності (С. Журба) психології та психоаналізу (Н. Зборовська, С. Михида, Г. Клочек, М. Кодак, М. Моклиця, Л. Левчук, В. Роменець, Р. Піхманець), інтермедіальності (В. Кандинська, Н. Мочернюк, В. Просалова, О. Рисак, В. Фесенко, К. Шахова) та ін. До аналізу образу митця так чи інакше зверталися у своїх дослідженнях О. Галета, Л. Деркач, С. Журба, В. Мельник, Р. Мовчан, І. Куриленко, Г. Протасова, І. Скляр, М. Тарнавський, О. Титар, В. Шевчук, О. Вержанська, Т. Кирилова, І. Куницька, Н. Михайлюк, Е. Седих, О. Скідан, О. Чайковська, Р. Чорній та ін. Однак у світлі порівняльної методології екзистенція митця досі не досліджувалася, що зумовлює її актуальність та перспективність.

Постановка завдання. Мета статті – осмислення екзистенційної самотності творчої особистості як предмета художньої рефлексії. Об'єктом наукового дослідження є твори В. Підмогильного («Місто», «Повість без назви»), романи «Коханець леді Чатерлей» Д. Лоуренса та «Місяць і мідяки» С. Моема. Теоретико-методологічним підґрунтям

розвідки є праці представників екзистенціалістичної філософії, зокрема М. Бердяєва, М. Гайдеггера, А. Камю, Ж.-П. Сартра, які розглядають творчість як джерело глибоких переживань і потрясінь. Предметом уваги в екзистенціалізмі є те, як дійсність проявляє себе у свідомості суб'єкта, поняття творчості є похідним від розуміння екзистенції. Творчість і є екзистенцією. Митець постає особою, яка творить себе, свій власний світ через вільний вибір.

Оскільки «відправним пунктом» і основним критерієм оцінки явищ є досвід суб'єкта, твір у розумінні екзистенціалістів – це результат усвідомлених речей, мірилом яких є авторська свідомість, що екзистенціально переживаючи стани самотності, відчаю, туги, смутку, нудьги тощо. Для онтологічної характеристики таких станів у філософії існування використано поняття «екзистенціал», уперше уведено в обіг М. Гайдеггером у праці «Буття і час» у контексті аналізу структури людського існування. Розрізняючи терміни «категорія» й «екзистенціал», мислитель відносить останній до експлікатів, в яких оприявнюються «буттєві риси присутності» [17, с. 61].

Сучасний український вчений Н. Хамітов відносить екзистенціал до ситуацій людського буття, які пов'язані з його граничними і трагічними проявами, що «породжує глибинну зміну стратегій і смислів існування». Розрізняючи екзистенціали наскрізні й локальні, він долучає «самотність», поруч із такими, як «дружба», «зустріч», «тривога», до наскрізних, які пронизують різні виміри людського буття, на відміну від локальних, що наявні в одному з них [18, с. 293].

Варто розмежовувати самотність внутрішню й зовнішню. Перша означає фізичне та психологічне відокремлення, спричинене «випадком-катастрофою» чи «випадком-конфліктом», внутрішня ж «виступає результатом суперечності людини із собою, яка призводить до втрати та пошуку самототожності й уже на цій основі – до суперечності людини та суспільства» [20, с. 245]. Внутрішня самотність і є «екзистенційною», тоді як зовнішня номінується «ситуативною» [20, с. 246].

М. Бердяєв звертає увагу на відносність самотності, її різні форми й щаблі, джерело яких – у двоякому ставленні «я» до світу: «З одного боку, це переживання самотності, чужості світу, переживання свого приходу в цей світ із зовсім іншого світу. З іншого боку, «я» розкриває всю історію світу як свій власний, глибинний шар» [1, с. 270]. Трагізм людського існування, за висновками філософа, полягає в одвічній самотності «я», яке перебуває в часі і просторі об'єктивованого світу, не

здатного, однак, зменшити чи ослабити цей стан, навпаки, спричинює ще більше загострення, є, фактично, його джерелом. Водночас самотність може означати «ріст душі», «відпадання від соціальної буденності та перехід до глибшого і справжнього існування», тобто віднайдення себе, а отже, вихід «в інше та інших», які не є об'єктами. Долання самотності передбачає повне занурення в неї [2].

Творча особистість постає «як та, яка сама себе творить, особистістю, яка, перш ніж щось новаторськи перетворити в об'єктному світі, має відповідним чином змінити свій суб'єктний світ» [4, с. 57]. Самотність митця – не тимчасовий стан, спричинений зовнішніми конфліктними ситуаціями, а життєвий принцип і свідомий вибір, є екзистенціалом, в якому експлікується внутрішня самотність як спосіб існування й джерело творчості. Переживаючи внутрішню дисгармонію і втрату самототожності, митець шукає порятунку у творчості як трансценденції, яка означає вихід за межі сущого, повернення до себе справжнього через екзистенційне пробудження.

Виклад основного матеріалу. У літературному творі, присвяченому митцеві, маємо приклад подвійного народження – автора, який писав, та героя, який переживав. Показовим є роман В. Підмогильного «Місто», в якому, як зауважує О. Галета, «автор і головний герой ходять назирці один за одним» [3, с. 11]. Саме тоді, коли автор завершує роман, герой, перебуваючи у стані трансцендентності, його лише розпочинає. Момент істини для Степана Радченка настає після тривалого процесу долання себе попереднього. Різними є чинники, які спричиняють переживання ним самотності під час осмислення себе й дійсності. Так, на початковому етапі перебування в Києві як чужому просторі самотність хлопця є радше результатом неавтентичної комунікації, тож належить до зовнішньої. Його рішення написати оповідання пройняте прагматичним бажанням самоствердитися, бути своїм у столиці. Прикметними в цьому контексті є рефлексії Степана під час літературної вечірки, коли він, слухаючи чергового промовця, всім своїм нутром відчуває містичну силу слова, здатну запанувати над загалом, підкорити волю інших. Саме в цей момент у колишнього сільського бібліотекаря й виникають амбіції стати письменником, артикульовані його категоричною фразою – «він мусив стати письменником» [14, с. 351]. Таке жадання як результат інстинкту самозбереження є проявом «волі до влади», однак не над собою, а над іншими, що,

згідно із Ф. Ніцше, не є шляхом «до самого себе» [12, с. 62]. В основі раптового пориву Степана проглядаються пожадливість і марнославство, від яких і застерігає німецький філософ, підкреслюючи, що вони не дають плодів, справжнього звільнення, а, подібно до ковальського міха, лише «надимають і збільшують порожнечу» [12, с. 63]. Тож не дивно, що хлопець, беручись за своє перше в житті оповідання, не переживає чогось незвичайного, приймаючи чисто фізіологічні хвилювання за натхнення. Отже, у центрі його оповідання – не люди, а речі – він забуває про «стогін живого» [14, с. 413] під уламками життя.

Тут напрошується аналогія з такими псевдомитцями, як Кліфорд («Коханець леді Чатерлей» Д. Лоуренса), Елрой Кір («Пирог і пиво» С. Моема), Безпалько («Повість без назви» В. Підмогильного), для яких мистецтво – це ремесло, «вигідна річ» [14, с. 417]. Творчість, яка б мала народжуватися із самотності, у контексті вказаних образів є засобом втечі від неї, а отже, від свободи бути собою. Так, захоплення Кліфорда писаниною – це свого роду утопія, «гра в реальність» [7, с. 13], покликана заповнити вакуум, спричинений його фізичною неспроможністю. Серед основних чинників його творчих потуг Н. Жлуктенко називає «честолюбство та бажання ствердитися» [7, с. 13]. Прикметно, що аналогічними мотивами він керується пізніше, коли спрямовує зусилля на модернізацію копалень. Бачимо приклад волі, позбавленої екзистенції – головного атрибута буття. Механістична свідомість Кліфорда актуалізується у формі оповідань, в яких «нічого нема» [9, с. 93]. Не дивно, що цінність творів, породжених порожнечею, вимірюється передусім кількістю отриманих за них грошей.

Спорідненим до Кліфорда є образ художника Євгена Безпалька («Повісті без назви» В. Підмогильного), який, трансформуючи кредо О. Уайльда «життя творить мистецтво, а мистецтво життя», визначає для себе мистецтво як доповнення життя. В. Мельник слушно пише: «Всього лише підміна слів «творить» на «доповнює» і замість майстра постає ремісник» [10, с. 343]. Точніше, виробник, для якого майстерня – це «робітня, або виробничий відділ» [15, с. 98]. Озброюючись філософією оптимізму, яку протиставляє трагічній концепції Городовського, він фактично вибирає позицію пристосування з її отарним мисленням. Самотність, уособленням якої для нього є передусім «кімната нежонатого», асоціюється з моргом, пустою й холодною: «Заходиш як у морг, і ніяке мистецтво тебе не гріє» [15, с. 99]. Такі рефлексії,

викликані відразу до самотності, свідчать про екзистенційну закритість художника, його «загублення в щомому» [19, с. 94]. Фізичне тепло, яке, зі слів Безпалька, буцімто йде від його картин, мимоволі уподібнюється ним до грілки як знеболюючого засобу. Останнє підсилює профанність його творчості, позбавленої неспокою автора, який осмислює життя й людей «в їхніх сутичках і перетворенні» [15, с. 106]. Городовський подумки називає примітивні розмисли Безпалька «філософією веселого осла» [15, с. 108], а його самого порівнює з куркою, горобцем, піжоном, хлопчиськом, паскудником тощо, акцентуючи таким чином обивательську сутність художника. Тому він рве на куски подарований господарем ескіз, чим дає зрозуміти не лише своє ставлення до маляра, а й до себе колишнього. Ще недавно він, подібно до Безпалька, розцінював власну збірку про соціалістичну реконструкцію села чисто з меркантильних міркувань «як облигацію позики, що раптом виграла в черговому тиражі» [15, с. 14]. В екзистенціалі зустрічі із квазіхудожником кристалізується визрілий раніше намір написати твір всього життя, який, судячи з адресованих Безпальку слів, має бути написаний «власною кров'ю» – фарбою, яка «ніколи не втрачає блиску» [15, с. 107].

Глибинні зміни відбуваються і у свідомості Степана Радченка в процесі освоєння ним міського простору, що проявляється в частих нападах туги, смутку, нудьги як проявів потенційної здатності подолати межі щоденного існування. Із часом хлопець із гіркотою усвідомлює, що його оповідання мертві, що в них немає найважливішого – «того, що мучиться й прагне, що божевільні пориви зароджує в болі, того, що нидіє і буяє, плазує й підноситься на верховини <...> дрібного звіра, що тягне на щуплих раменах вічний тягар свідомості» [14, с. 507]. Тотальне спустошення, яке приходить після звістки про смерть Зоськи, відкриває перед ним «можливість виходу до принципово іншого буття» [20, с. 246]. Та «щемляча самотність», яка «невідступно за ним слідкувала» [14, с. 521], була екзистенційною самотністю людини, якій, немов осяяння, відкривається порожнеча життя, абсолютна покинутість. Подібно до Рокантена з роману Ж.-П. Сартра «Нудота», Степан позбувається ярма нав'язливого минулого, яке було пройняте «незрозумілою турботою» [14, с. 520], стає свідомий цілей і мети власної свободи в самостворенні. Він здобуває власний простір, центром якого є він сам – людина, яка мислить, переживає, перемагає, втрачає, але жодної миті не зупиняється, проєктуючи себе в майбутнє. Власний досвід і стає

об'єктом творчого переосмислення в його повісті «про людей» як історії справжнього життя. Попри такий фінал, все ж проступає певна штучність Степанового переродження, яке видається схематичним і невиправданим, з огляду на психологічні настанови персонажа. Слушними здаються зауваги С. Павличко, яка пише: «<...> він – людина компромісів, здатна пристосуватися до обставин, однак кожне пристосування руйнує цілісність його особистості <...>» [13, с. 217]. Ідеться про тип творчого індивіда, який ніколи не зможе остаточно відірватися від натовпу, не зможе зняти всі маски, тож краса як істина, імовірно, для нього виявиться недосяжною.

Іншим постає його двійник поет Вигорський, в образі якого актуалізовано концепт «культурної самотності» – усвідомлення власної несвоєчасності, «культурної безрідності», що доводять висловлювання самого героя: «Я – сумне явище. На межі двох діб неминує з'являються люди, що завишають якраз на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед» [14, с. 519]. Він є прикладом митця, який переживає самотність, спричинену усвідомленням тотального трагізму буття, яке неможливо виправити. За висловлюваннями поета неважко розпізнати тривогу самого В. Підмогильного, який на час написання твору відчував зловісне наближення більшовицької машини, спрямованої на знищення самої ідеї українства. Погляд на майбутнє в проекції минулого вказує на національні інтенції Вигорського, витоки яких – у сковородинському блуканні «українською землею з торбою мандрівника за плечима» [13, с. 521]. Водночас в образі поета – людини «без адреси», як його назвав Радченко, простежується модерністський мотив бездомності, в якому генералізується концепція свободи митця, його звільнення від прагматичного й застиглого буття, а отже, досягнення творчої зрілості. Мандри для Вигорського – це передусім пошуки й долання себе в приреченому на загибель світі. Самотнє перебування на просторах бабусі й матері-природи – єдиний шлях між життям і смертю, яким і є творчість як фіксація «дерзання» (А. Камю), спогад про втрачений рай, рідну домівку.

В аналогічному ключі представлено образ художника Стріклєнда в біографічному романі С. Моєма «Місяць і мідяки», що являє собою історію душі людини, яка, як і Вигорський, народилася не в той час і не в тому місці. Прототипом головного героя, як відомо, був Поль Гоген, однак у полі зору оповідача – не літопис життєвих подій генія, а доля трагічної постаті, для якого творчість становила сенс життя.

На самому початку, пояснюючи задум книги, оповідач підкреслює, що, всупереч наявним життєписам про Стріклєнда, однобоким і прагматичним, має намір написати твір про його особистість, водночас геніальну й жорстоку, незвичайну й складну, яка була трагічно самотньою. Порівнюючи себе з детективом, оповідач прагне дошукатися причин фатальної одержимості художника. Оповідач будує свій нарратив у формі ретроспекції, покладаючись на особисте знайомство зі Стріклєндом, а також на розповіді різних людей, які його пам'ятали. Він розуміє, що головна розгадка – у самих картинах, написаних універсальною мовою почуттів, в яких віддзеркалено істинне обличчя художника. На відміну від більшості індивідів, які одягають маски, «автор книги чи картини – беззахисний» [11, с. 157], тож, як зауважує суб'єкт оповіді, для проникливих критиків «достатньо й найнезначнішої роботи митця, щоб вичитати в ній потаємні порухи душі» [11, с. 157]. Говорячи про проникливість, оповідач має на увазі передусім усвідомлення відповідальності перед самим собою та вічністю за істинність суджень. Його рефлексії щодо цього – свідчення власної зрілості як письменника, свідомого власного вибору, пройнятого болем співпереживання за долю самотнього митця – шукача «пристановища», вічного мандрівця «до заповітної святині, якої, можливо, взагалі немає» [11, с. 161]. Процес розкриття таємниці Стріклєнда є одночасно духовним пошуком себе в Іншому за принципом «Я і Ти», який передбачає, згідно із В. Дільтеєм, «перенесення-себе-на-місце-іншого», що, як повторне переживання, є вищою формою розуміння [5, с. 262–263].

Бажання досягнути неважкої внутрішньої сили як істину суцього, оприявлену на полотнах художника в дикому єднанні барв і відтінків, відрізняє оповідача від близького оточення Стріклєнда, ув'язненого в «бронзові фортеці» [11, с. 160] власної обмеженості й засліпленості. Більшість людей, як висновує оповідач, приречені на самотність, оскільки позбавлені вміння виражати в усій повноті «свій захват красою й глибиною пережитого» чи «уділяти іншим скарбів» свого серця. Люди у своїй масі залишаються самотніми, бо «не здатні збагнути інших і незбагненні для них» [11, с. 160]. Таке «буття в собі» позбавлене вибору, «усвідомлення себе», є, згідно із Ж.-П. Сартром, «масивністю», синтезом «самого себе із собою» [16, с. 35]. Одиниці, які, подібно до Стріклєнда, намагаються подолати наявні стереотипи, вийти за межі буденного, вказавши іншим шлях до сво-

боди й істини в красі, нашттовхуються на стіну нерозуміння й зневаги, тому свідомо вибирають самотність як форму буття у світі.

Через одержиму відданість ідеї, маніфестованої коротким і категоричним «Я мушу малювати» [11, с. 62], рідні Стрікланда сприймають його як божевільного. Однак безглуздим постає раціональне суспільство, яке живе за правилами, відкидаючи все, що не вписується в його норми, а передусім людей, що мислять іншими категоріями, прирікаючи геніальних диваків на самоізоляцію. Про одержимість, яка розцінюється як божевілья, говорить і поет Вигорський у романі В. Підмогильного «Місто», відносячи останнє до неподільного привілею людини, привида майбутнього [14, с. 451], що рівнозначно прагненню до абсолютної істини, яка і є творчістю. А. Камю пише: «Вважаючи неможливим діалог зі своїми глухими або байдужими сучасниками, він [художник] тому прагне до значно ширшого діалогу з наступними поколіннями» [8, с. 367]. Такий діалог у конкретному середовищі – це радше голос волаючого в пустелі, пройнятого тугою за божественним світом краси й гармонії. В екзистенціалі туги, яким марковано духовно-емоційний стан героїв, спостережено подвійний зміст трансцендентності – як переживання власної відчуженості в середовищі тут і тепер і як усвідомлення недосяжності іншого, вищого світу, який повинен бути їй рідним.

Вїїзд Стрікланда на о. Таїті та розрив зв'язків із цивілізованим світом – це водночас і бунт проти обивательського існування, і добровільне прирікання себе на самотність. Саме тут, у середовищі простих людей і первозданної природи, його «неприкаяний дух» [11, с. 69], який бродив у пошуках пристанища, знаходить нарешті свободу для вираження туги за чистотою й раєм. Проявом абсолютної свободи як трансцендентності стає рішення художника спалити свій останній шедевр, в якому втілилися глибинні візії божественної краси, «начал світобудови» [11, с. 218]. Такий крок – це стрибок через прірву в повноту вічності. Згідно із Ф. Ніцше, щоб оно-

витися, треба «спалити себе у власному полум'ї» [12, с. 64], стати попелом. Невмирущий геній художника, подібно до Фенікса, оживає в картинах, пройнятих таємничим палахкотінням його душі, яка назавжди залишається таємницею. Зі слів проникливого оповідача, «загадок митця, як і тайн світобудови, ніколи до кінця не збагнуть» [11, с. 21]. Немов відблиск втраченого раю, їхнє «жертвоне багаття» пробиває шлях крізь нетрі людської темноти, щораз підносячи людський дух над суетою мідяків. Однак глибина осмислення шедеврів залежить від готовності індивіда піднятися над своїм середовищем, чого не можна сказати про дружину та дітей Стрікланда, для яких картини художника – всього лише декорація. Фінал роману, в якому представлена зустріч оповідача із сімейством вже визнаного митця, – це його власний вирок фарисейській моралі англійського чи будь-якого іншого суспільства. На цьому тлі, немов алмаз, кристалізується душевна чистота творчого генія, що викликає захоплення та спонукає реципієнтів до роздумів над собою і своєю епохою.

Висновки і пропозиції. Типологічне вивчення екзистенціальних ситуацій виявило різні форми й рівні усвідомлення самотності. Останнє актуалізується в образах митців, для яких самотність – це життєвий принцип і свідомий вибір, який означає трансценденцію в мисленні, вихід на новий рівень самоусвідомлення. Спостережено різні форми самотності: у Радченка – це самотність-відчуження внаслідок кризи внутрішнього «Я», для Вигорського і Стрікланда характерні прояви культурної самотності (усамітнення) у чужому культурно-часовому контексті; оповідач у романі «Місяць і мідяки» переживає самотність як відповідальність перед іншими за істинність творчого вибору. Цим образам протиставлено псевдомитців (Кліфорд, Безпалько), які втікають від самотності в простір емпіричного існування, зводячи мистецтво до предметно-побутового рівня. Перспективним здається розгляд екзистенційної самотності творчої особистості в ширшому контексті.

Список літератури:

1. Бердяев Н. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 480 с.
2. Бердяев Н. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения. URL: http://royallib.com/author/berdyayev_nikolay.html.
3. Галета О. Проза життя. Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. К.: Факт, 2003. С. 7–19.
4. Грекова В. Вплив творчості на подолання екзистенційної кризи особистості. Грані. 2014. № 6. С. 54–58.
5. Дильтей В. Собрание сочинений: в 6 т. / под ред. А. Михайлова, Н. Плотникова. Т. 3: Построение исторического мира в науках о духе / под ред. В. Куренного. Пер. с нем. М.: Три квадрата, 2004. 418 с.

6. Жигун С. Українська проза 10–20-х рр.: естетичний вимір. URL: <http://www.elib.bsu.by/bitstream/123456789/37106/1/Жигун.doc>.
7. Жлуктенко Н. Д. Г. Лоуренс та його «утопія легкого полум'я». Харків: Фоліо, 2005. С. 3–18.
8. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
9. Лоуренс Девід Г. Коханець леді Чатерлей. Пер. з англ. С. Павличко. К.: Основи, 1999. 462 с.
10. Мельник В. Суворий аналітик доби Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упор. О. Галета. К.: Факт, 2003. С. 341–352.
11. Моем С. «Місяць і мідяки», «На жалі бритви»: романи / передм. І. Володавської. К.: Дніпро, 1989. 574 с.
12. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади. Пер. з нім. А.Онишка, П.Тарашука. К.: Основи; Дніпро, 1993. 415 с.
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: моногр. 2 вид., перероб. і допов. К.: Либідь, 1999. 447 с.
14. Підмогильний В. Місто. Оповідання, повість, романи. К.: Наук. думка, 1991. С. 308–538.
15. Підмогильний В. Повість без назви: вибрані твори. К.: Знання, 2016. 207 с.
16. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології. Пер. В. Лях, П. Тарашук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 854 с.
17. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.
18. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії: проблема людини та її меж. Вступ до філософської антропології як метаантропології: навч. посібник зі словником. 4 вид., перероб. та доповн. К.: КНТ, 2016. 396 с.
19. Хайдеггер М. Що таке метафізика. Читанка з історії філософії: у 6 кн. / за ред. Г. Волинки. К.: Довіра, 1993. Кн. 6: Зарубіжна філософія ХХ ст. С. 83–100.
20. Філософія: Світ людини. Курс лекцій: навч. посібник / В. Табачковський, М. Булатов, Н. Хамітов та ін. К.: Либідь, 2003. 432 с.

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНЕ ОДИНОЧЕСТВО ТВОРЧЕСКОЇ ЛИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ І АНГЛІЙСЬКІЙ ПРОЗІ МЕЖВОЕННОГО ПЕРІОДУ

В статті проаналізовано екзистенціальне одиночство творчеської личности в прозі українських і англійських авторів періоду между двума війнами. Одиночство определено базовим екзистенціалом художника, смыслом его существования и истоком творчества. Сознательный выбор одиночества означает трансценденцію в мышлении, а затем выход на новый уровень самосознания. Наблюдаются различные формы одиночества: одиночество-отчуждение, одиночество-ответственность, одиночество-уединение. Для псевдотворцов характерно бегство от одиночества в пространство эмпирического существования.

Ключевые слова: екзистенціал, екзистенціальна ситуація, одиночство, отчуждение, переход.

EXISTENTIAL LONELINESS OF THE CREATIVE PERSONALITY IN THE UKRAINIAN AND ENGLISH PROSE WORKS OF THE INTERWAR PERIOD

The article analyzes existential loneliness of the creative personality in the prose works by the Ukrainian and English authors of the interwar time. Loneliness is defined as a basic existential of an artist, the sense of his existence and the source of creativity. A conscious choice of loneliness means transcendence in thinking, and hence reaching a new level of self-consciousness. There are identified various forms of loneliness: loneliness-alienation, loneliness-responsibility, loneliness-solitude. For pseudo-creators, escape from loneliness to the space of empirical existence is characteristic.

Key words: existential, existential situation, loneliness, alienation, transition.