

## ЖІНОЧА МРІЯ ЯК ДОМІНАНТА ІНТЕНЦІЙНОСТІ У ТВОРАХ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА Е. ЗОЛЯ

**Анотація.** У параметрах заноменованої теми показано типологію образу мрії на прикладі повісті О. Кобилянської “За ситуаціями” та роману Е. Золя “Мрія”. Домінантою в інтерпретації є опозиція *мрія / дія*. Її розкриттю підпорядковано зіставлення сутнісних характеристик Аглаї-Феліцитас та Анжеліки.

**Ключові слова:** мрія, інтенція, психологізм, амбівалентність, фемінізм.

**Аннотация.** В параметрах заноменованной темы показано типологию образа мечты на примере повести О. Кобылянской “За ситуациями” и романа Э. Золя “Мечта”. Доминантной в интерпретации является оппозиция *мечта / действие*. Ее раскрытию подчинено сопоставление определяющих характеристик Аглаи-Фелицитас и Анжелики.

**Ключевые слова:** мечта, интенция, психологизм, амбивалентность, феминизм.

**Summary.** Within the parameters of the designated theme Olha Kobylanska's story “To follow the situations” (“Za Sytuatsiyamy”) and Emile Zola's novel “The Dream” are taken as examples so as to show the typology of the dream image. The dominant of the interpretation is the *dream / action* opposition. To reveal it, the essential characteristics of Ahlaya-Felicitas and Angelica are compared.

**Key words:** dream, intention, psychological insight, ambivalence, feminism.

Сьогоднішнє переосмислення парадигми загальноєвропейської літературно-художньої спадщини відкриває нові перспективи і в царині типологічних зіставлень. У такому світлі наше зацікавлення О. Кобилянською та Е. Золя актуальне. Попри наявність чималої кількості досліджень, присвячених вивченню життєпису і творчості кожного з них, зокрема літературно-векторної праці С.Д. Кирилук “О. Кобилянська і світова література” [4], пропонується нами тема залишилася поза увагою науковців. Інтерпретація залучених до аналізу творів – повісті О. Кобилянської “За ситуаціями” та Е. Золя “Мрія” – в окреслених параметрах не практикувалася. Це свідчить про новизну дослідження.

Зауважимо, що Кобилянська, визнаючи вплив на неї західної літератури, Е. Золя не згадувала жодного разу [5, V, с. 240-241]. Не виявили будь-яких впливів ні наші попередники, ні ми. А не маючи щонайменших підстав для дослідження “впливології”, ми розглядатимемо творчість письменниці в силовому полі власне типологічного аналізу. Контекст нашого зіставлення враховує часовий зріз творчості О. Кобилянської та Е. Золя. Українській письменниці її доба явила тему, що на час творчості французького митця ще не була в вістрі часу. Тематика творів українського письменства к. XIX– поч. XX ст. помітно розширилася порівняно з попереднім періодом. Феміністичний рух, що виразно окреслювався в суспільній свідомості, освоювався і в художній літературі. Серед тих, хто плідно торував шляхи новим жіночим образами, О. Кобилянська помітно виділялася.

Концептуальним стрижнем нашої статті є з'ясування типологічних спільностей і відмінностей у тлумаченні образу мрії та шляхів її досягнення. Уже назви порівнюваних творів можна розглядати як своєрідну опозицію *мрія / дія*. Цю домінуючу відмінність покладено в основу дослідження, що й визначило його мету – зіставити

основні детермінанти художнього образу мрії як діалектичної єдності об'єктивного часопростору з мікркосмосом головних героїнь – Аглаї-Феліцитас і Анжеліки.

Насамперед впадає у вічі різниця винесених у назви творів асоціативно-образних компонентів. Роман Е. Золя налаштовує на дещо споглядальний характер концептуального ядра, оскільки підтекст логічно розгортається з образної семантичної проєкції іменника “мрія”. Узнявши за “вихідний смисл” образ мрії, французький письменник спроектував його на сторінки роману як кодовий знак піднесеності, казковості, романтичності.

Натомість назва повісті Кобилянської відразу акцентує дію. *Ситуація* в лексичному полі О. Кобилянської посідає особливе місце, оскільки семантика цього слова значно розширюється завдяки прийменнику *за* з його виразно просторовим орієнтиром, що акцентує рух, змінність, активність.

А. Лану в книзі про Е. Золя, прославляючи життя, яке боготворив письменник, зазначив, що людина так багато мріє тому, що її мрії часом збуваються [1, с.499]. Продовживши цю думку, скажемо, що неможливість їх здійснення породжує драми, а почасти й трагедії тих, хто виношував їх у своєму серці. Така філософія життя. Споріднена думка простежується в щоденниковому записі О. Кобилянської від 19 квітня 1891 р.: “Хто хоче бути щасливим, мусить бути й нещасним” [7, с.194]. А кількома роками пізніше (1896 р.) з-під пера письменниці з'являється повість “Царівна”, в якій аналогічна сентенція втілена в діалозі Наталки Веркович з Орядином.

– Ми всі, – говорить дівчина, – хотіли би вірити в існування щастя, або, може, і віримо всі!

– Ну, так, вірити! Але не кожний має дар бути щасливим, – чує у відповідь [5, I, с.330].

Не мала такого дару й Аглая-Феліцитас, незважаючи на закладений в її імені код щастя. Обидва

брати Чорнаї, незалежно один від іншого, акцентують, що Феліцітас означає “щаслива”, “богиня щастя”. Це градаційно посилює драматизм розвитку сюжету, підкреслюючи подальшу трагедію дівчини, що в силу різних причин щасливою так і не стала. Серед них письменниця особливо виділяє два моменти, пов’язані з чоловіками. Перший – Феліцітас не може виправдати свого імені й стати щасливою зі Шварцом, бо сам “він не є щасливий” [5, V, с. 137]. Другий – з професором дівчина теж не здобуде щастя – через *ситуації*, хоч старший від неї чоловік любив її і “був згоден багато вчинити для неї” [5, V, с. 146]. На заваді стала її вдача, як підсумувала сама Феліцітас. Та задовго до такого резюме дівчина, остерігаючи себе від кохання з професором, просила Іванну, якій повіряла свої дівочі таємниці і яка констатувала закоханість Аглаї в Чорная: “Не вмовляй в мене нещастя” [5, V, с. 51]. Таке душевне роздоріжжя, відтворюване Кобилянською впродовж усього твору і шляхом опису сюжетних колізій та переживань, і засобами внутрішнього та діалогічного мовлення, переконають у тому, що Аглая прагне торувати свою стежку щастя самостійно. Це лейтмотив повісті з виразним феміністичним спрямуванням. Пізніше в романі “Апостол черні” письменниця оформить аналогічну думку виваженою фразою “Щастя треба собі самому здобути” [6, с.44].

Такою контрарністю *щастя/нещастя* пронизана вся повість. Недвозначним є й те, що Аглая – одна з близнят, і смерть сестри Ольги (за народними повір’ями близнята один без одного довго не живуть) – це ще одна, уже містична, ланка в ланцюгу драматичних ситуацій.

Доторкнемося до роздумів самої Кобилянської: “Що таке душа? Мені здається, що це любов” [5, V, с. 100]. Поміркуємо в цьому руслі щодо образу Аглаї. Якщо в її душі панує сум’яття, якщо, за словами Андрія, у неї “є триб перебувати заодно свіжі *ситуації*” [5, V, с. 17], то й любов її не може бути однозначно спокійною. Уся система металогічних образів підпорядкована розкриттю амбівалентності почуттів дівчини, здатної “виходити з себе”.

Зовсім іншу розстановку душевних сил спостерігаємо в Анжеліки. Її названа мати Гюбертина, що в зображенні автора була вихователькою від природи, “внушала Анжелике воздержанность и послушание” [3, с.25]. У такому оточенні дівча невдовзі засвоїло, що жити – це значить слухатися, Бога насамперед. Крім того, батьків, загалом усіх “вищих”. Е. Золя назвав це цілою ієрархією шанобливості, поза якою життя стає безладним і призводить до загибелі. Відповідно цим продиктована така релігійність, смиренність і покірливість дівчини. А втім, як переконаємося згодом, це не приносить їй довговічного щастя; вона, як і Аглая, помирає. Тільки героїня Кобилянської в пошуках “акції для своєї душі” – дії, Анжеліка – осторонь будь-яких дій – на шляху покори й очікування.

Маємо нагадати, що на час плідної творчої праці О. Кобилянської в українській літературі почав помітно окреслюватися принцип психологізму, предметом якого було “відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людей” [8, с.49]. Власне, через таку призму найвірогідніше прочитується образ Аглаї-Феліцітас.

Зазначимо, що достатньою мірою психологізований і роман Е. Золя. Додамо, що автор пішов на це свідомо: “Раз меня обвиняют в том, что мне не доступна психология, я заставлю людей признать, что я могу быть и психологом. Итак, будет психология (или то, что под этим имеют в виду), то есть душевная борьба, извечная борьба страсти и долга” [3, с.643]. Як бачимо, виокремлені французьким письменником складники в тлумаченні психологізму окреслені вужче, ніж у визначенні В. Фашенка. Фактор дії відсутній, як не представлений він і в реалізації задуму. Головна героїня Анжеліка, на відміну від героїні О. Кобилянської, позбавлена бажання діяти.

У конфліктах обох творів сконцентровано багатогранність життєвого драматизму: соціальний стан обох героїнь, закоханість у чоловіків з іншим суспільним статусом, освіта жінок, можливість забезпечення власного добробуту.

Під кутом зіставлення мотиваційно-аксіологічних чинників викристалізації мрій розглянемо соціальну та психологічну детермінованість учинків і доль обох героїнь.

Для початку порівняємо соціальний статус героїнь. Аглая вже з дитинства відчуває тягар матеріальних нестатків. “Все мусило, зокрема дітьми (а було їх у родині тринадцятеро – Л.Д.), виборюватися, виплакуватися, випрохуватись огірченими, здержуваними сльозами-сльзьми” [5, V, с.8]. Сумна іронія письменниці підтекстово проглядає в подальшому поясненні жорсткої економії. Для дітей робилося “якнайменше, щоб зате тим більше побільшувати масток, – не для кого іншого, як власне знов для тих самих дітей” [5, V, с.9].

Відтак зосередимо увагу на перших відомостях про малолітню Анжеліку з роману Золя. Дівчинка років дев’яти, яка провела всю зимову ніч під деревним склепінням собору, – такою постає сирота вже на першій сторінці твору. “На ней, – читаємо тут, – были какие-то лохмотья, голова повязана обрывком фуляра, на босу ногу надеты грубые мужские башмаки” [3, с.7]. Довершує картину наявна в неї книжечка вихованки Опікунства про бідних департаменту Сени, з якої власне й довідуємося про соціальний стан дитини. У формулярі на місці прізвища – прочерк, звати дівчинку – Анжеліка-Марія. Відомо також, що вже на другий день після народження її прийняли до Опікунства під номером 1634. Більш повну картину відтворено за допомогою системи болісно-проникливих тропів, використаних для художнього окреслення безвихідності сирітства: “Никого на свете, только этот арестантский список, занумерованное одиночест-

во, заброшенность, разнесенная по графам” [3, с.16]. Як бачимо, на відміну від Аглаї, що мала, нехай і неможливо, але родину, Анжеліка своїх батьків навіть не знає. Не довідається про це зі сторінок “Мрії” і читач. Однак із роману “Здобич” відомо, що це незаконнонароджена дочка Сидоні, сестри Ежена Ругона, та Аристида Саккара. Сам Золя в одному з листів зазначив, що це дикий паросток дерева Ругон-Маккарів [3, с.647]. Нагадаємо, що, за задумом автора, нащадки Ругонів мали здорову спадковість, натомість Маккарів – неповноцінну, вражену алкоголізмом. Маючи на меті розкрити “генетичний код” кожного персонажа у своєму величезному романному серіалі, Золя не відступив від цього і при змалюванні образу Анжеліки. Так, навіть доросла “Анжелика почувствовала, что в ней еще жив демон зла, унаследованный с кровью родителей” [3, с.75]. І це при тому, що, як пам’ятаємо, батьків вона не знала, тобто письменник художньо атрибує іманентні психоаналітичні модуси спадковості. Асоціативно пригадується синонімічний рядок з листа М. Цветаєвої до Б. Пастернака: “кровь старше нас” [9, с.265].

Зображення процесу перепаду настроїв ще маленької Анжеліки має описовий характер. Вона засмучувала названих батьків “то дикими виходами, то необъяснимыми przypadками лени”, “если ее журили, она в ответ раздражалась дерзостями”. Золя переконливо змальовує процес трансформації внутрішнього суперечливого світу маленької знайди в конкретні зовнішні вияви – вчинки, емоції: “В иные дни, когда ее пытались усмирить, она приходила в настоящее исступление, упорствовала, топала ногами, стучала кулаками, готова была кусаться и бить вещи” [3, с.25].

Імпліцитно зображений наратор, ніби спостерігаючи за перебігом подій, називає її маленьким чудовиськом, уважає, що в неї вселився сатана й зазначає, що в такі хвилини Гюбери зі страхом відступали від неї. Але найбільше Гюбертину турбувала пристрасність Анжеліки, її несподівані пориви несамовитої ніжності, особливо те, як інколи дівчина навіть цілувала собі руки.

У “Передмові” до роману “Кар’єра Ругонів” Е. Золя писав: “Спадковість, як і сила тяжіння, має свої закони”. Щоправда, продовживши, він тут же зазначив, що вирішуватиме подвійне завдання – “про темпераметри і середовище” [2, с.23]. Як бачимо, письменник не підніс спадковість до абсолюту, розуміючи біо-соціальну сутність людини. Так, Анжеліка, опинившись у родині Гюберів, попри свій складний генетичний код, “стыдилась своих выходов, ей так хотелось быть безупречной” [3, с. 40-41].

Отже, онтологічні основи взаємозв’язку між нею та навколишнім світом змінювалися. З безрідного, покинутого створіння, дикої, за словами автора, рослини, викопаної невідомо де та пересаженої на родючий ґрунт, вона перетворювалася в чарівну дівчину й “зацвела волшебным цветением женственности” [3, с.67].

Варто підкреслити, що героїні обох творів мистецьки обдаровані, одна добре грає на фортепіано, до того ще й гарно малює, інша – теж своєрідний художник, оскільки вишиті нею роботи являють собою справжні образотворчі полотна. Золя так зображає художню обдарованість Анжеліки: “У нее был природный дар к рисованию, она отступала от образцов, изменяла их по прихоти своей фантазии – словом, творила кончиком иголки, и это было настоящим чудом, так как она никогда не училась рисовать и упражнялась сама по вечерам, при свете лампы” [3, с.50]. Анжеліка вишивала церковну атрибутику, і з-під її тонких пальців “постепенно вырастал цветник священного великолетия” [3, с.51], що вигравав “ослепительными переливами шелка и золота” [3, с.79].

Внутрішні відчуття Аглаї від захоплення музикою оригінальним способом моделює О. Кобилянська. Це не лише збудник поривань дівчини, а й те єдине, задля чого, в її розумінні, треба йти “за ситуаціями”. Навіть подумки їй важко проміняти музику на подружнє життя. Закоханий у дівчину професор Чорнай так формулює своєрідну загалу: “Між нами стоїть [...] передусім штука, музика, в котрій ви тонете” [5, V, с.83]. Сама Аглая визнає: “Я стою всередині полум’я звуків” [5, V, с.81]. Художньо-образна апеляція Кобилянської до таких могутніх стихій, як вода і вогонь, що асоціативно збуджують уяву професора (метафора “тонете”) та дівчини (явний оксиморон “полум’я звуків”) переконують у невідворотності стихії духовної, пов’язаної з музикою. Це своєрідна сублимація героїні, що породжує амбівалентність почуттів: “Їй так погано в серці, так *подвійно!*...” [5, V, с.24]. Апофеозом бажання жити з музикою і в музиці є одкровення обдарованої дівчини: “Моїм Богом є музика” [5, V, с.81]. Цей Бог навіяв їй план і спонукає до дії. Вона мріє про розвиток свого таланту, хоче вступити до Віденської консерваторії, щоб стати “укінченою піаністкою”.

Отож в галереї жіночих образів, створених О. Кобилянською, Аглая-Феліцітас посідає місце, окреслене як шлях до емансипації. Сама письменниця була глибоко переконана, що місія жінки значно ширша, ніж тільки стати матір’ю та дружиною, і заперечувала, “що їй, крім того, не треба нічого більше” [5, V, с.153]. О. Кобилянська обстоювала ідею “бути і собі самій ціллю [...]”, а то – учитись, щоб мати раз свій кусник хліба” [5, V, с.153]. Жінка, вважала вона, повинна домагатися рівних прав із чоловіком “на підставі людяності, індивідуальної свободи, поваги людської і справедливості” [5, V, с.154]. Аглая-Феліцітас – одна з таких художніх ластівок.

Натомість героїня Е. Золя, що, до речі, репрезентує попередню епоху як у літературі, так і в суспільно-політичному житті, являє собою образ жінки, мрії якої обертаються виключно довкола того, як стати дружиною багатого чоловіка. “Она, – зі співчуттям читаємо ми, – вишивала золотий

нитью свою мечту бедної дівчушки” [3, с.61]. І коли ми зіставимо її мрії з уже з’ясованими *планами*-мріями Аглаї, то істотні розбіжності між ними стануть ще більш очевидними. Насамперед з’ясуємо, як дівчата та їхні родини ставилися до освіти, мета якої, як відомо, залежить від аксіологічної сутності культури особистості й суспільства. Так, Аглая не тільки закінчила учительську гімназію і вже заробляє уроками, а й записується на деякі лекційні курси в університеті та, як уже згадувалося, прагне навчатися в консерваторії, тому вже подала документи на отримання конкурсної стипендії. Загалом у цій родині батьки певним чином дбали про освіту дітей, дівчат у тім числі. А мати час від часу ще й любила похвалитися тим, “з яким успіхом вони здають іспити”, які вони “вчені”, “як їхнє виховання їй багато коштувало” [5, V, с.12].

Зовсім по-іншому вирішується ця проблема в романі Золя. Гюбертина “придержувалась *старинних* (розрядка наша – Л.Д.) *убеждений, согласно* которим жінцине достаточо грамотно пишать да знать четьре действия арифметики” [3, с.24]. Крім виявлених в Анжеліки гарних почерку й пам’яті, додати позитиву в аналіз її освіти не можемо. Дівчина так і не навчилася писати грамотно, а в історії, географії та арифметиці залишилася невіглахом. Воно й не дивно, якщо довкола панувало переконання: “Да и к чему знания? Они были совершенно бесполезны” [3, с.25]. Такі, скажемо, підвалини майбутнього рефлексивно скеровували мрії Анжеліки в одно-єдине, відоме їй русло – вийти заміж за чоловіка заможного. “Я, – мрійливо формулює Гюберам своє бажання бідна вишивальниця, – *хотела бы выйти замуж за принца... [...] И еще я хотела бы, чтобы он был очень красивый и очень богатый, да, самый красивый и самый богатый, какой только может быть на земле! Чтобы у меня были лошади и я бы слышала их ржание под моими окнами; и драгоценные камни – целые реки драгоценных камней струились бы по моим коленям; и еще золото – потоки золота лились бы из моих рук, когда я только захочу* [3, с.58].

Задля справедливости зауважимо, що, побачивши реакцію названих батьків на почуте, Анжеліка додає, що вона не жадібна і як тільки розбагатіє, то насамперед зробить багатими їх і почне передавати гроші на місто – бідним. “Ілюзії,” – сказали б ми нині, але такою ілюзорно-романтичною є вся художньо-стильова палітра роману.

Митці ведуть своїх героїнь до вершин їхніх мрій різними шляхами. Е. Золя – шляхом побутування, без зображення щонайменших ознак боротьби за “вершину” – тільки безтілесні мрії, сльози, молитви та благання зжалитися над нею. Саме такою постає Анжеліка. На її переконання “человек создал Бога, чтобы Бог спас человека, – нет на свете ничего, кроме мечты” [3, с.75-76]. Цьому підпорядковані як стержень сюжету, так і вся система художніх засобів,

включаючи винесений у назву кодовий знак – мрія.

О. Кобилянська – засобами відтворення складної внутрішньої багатовимірності особистості, що постійно підживлюється новими *ситуаціями* та прагне нової “акції для своєї душі, як при роялі шохвили інших звуків під руками” [5, V, с.84]

Наостанку порівнюємо прикінцеві сторінки творів. Щоправда, в обох трагічний фінал угадується ще до розв’язки, оскільки передчуття лиха притаманне як персонажам О. Кобилянської (професору Чорнаю зокрема – “він заодно чогось трагічного сподівається [...] очікує відомість про *смерть* Аглаї-Феліцітас. По її вдачі всього можна сподіватися” [5, V, с.143]), так і Е. Золя (“мысль о смерти в момент высшего блаженства нисколько не смущала ее (Анжеліку – Л.Д.), “сама она знала, что дни ее сочтены” [3, с.217]. Власне, фінал і є тим індикатором, який неспростовно демонструє різницю в ідейно-образній сутності жіночих мрій. Так, смертельно хвора Анжеліка, “чуя в себе смерть и праздную победу”, посміхалася, вважаючи, що “сбылась наконец ее мечта, она сочеталась наконец с богатством, красотой и мощью превыше всех надежд” [3, с. 223]. Отже, ця героїня помирає на вершині щастя – у вінчальному платті, на руках коханого, “с тихим вздохом поцелуя” [3, с.228].

Загалом тут є сенс розглядати смерть жінок саме в ракурсі мрії *здійсненої/нездійсненої*. Тоді смерть, нехай акт і трагедійний, сприйматиметься по-різному. На відміну від утіленої в життя мрії Анжеліки, Аглаїна залишилася нереалізованою. Вона ні видатною піаністкою не стала, ні заміж за коханого чоловіка не вийшла. А втім перше для неї було важливішим. “Як не зможу себе виявити в музиці, – саморозкривається дівчина в розмові з професором, – то краще тарашнути собі в лоб – та ще й під час музики. Це буде *раз* акорд” [5, V, с.120]. Таке увиразнення внутрішньо-психологічної картини душевної колізії, підкріплене багатьма художніми деталями-носіями відомостей про закоханість Аглаї в старшого Чорная, щоразу повніше розкриває амбівалентність її почуттів. На відміну від романтично-сентиментальної, релігійної та покірної Агнеси, на життєвому шляху якої зустрівся тільки один чоловік – Фелісьєн, життя Аглаї-Феліцітас ускладнено стосунками з трьома чоловіками. Особливе значення для неї мав наречений Андрій, що після смерті став своєрідним каталізатором її внутрішньо-психологічних шукань. Другий – старший Чорнай, якого вона любила, але перед яким страшенно комплексувала як перед “професором”, “паном”, “українцем”(себе вважала русофілкою). І, нарешті, “демон”, як наречено його в романі, – Йоганес Шварц, рідний молодший брат професора Чорная, що в силу обставин змінив своє прізвище. Уперше про цього родича професора, якому так “багато прикростей і терпіння наніс” [5, V, с.51], Аглая чує в університеті. Почуте переповідає Іванні, з уст якої відразу зривається крилатий ви-

слів, що може бути декодований як сутність екзистенційно-моральної платформи обох Чорнаїв: “З одного дерева хрест і лопата. Не йди далеко, а порівняй твої два брата” [5, V, с.52]. На користь такого розкодування свідчить ще й остання розмова професора з Аглаєю, коли, маючи на увазі себе, брата та Аглаю, він філософськи констатує, що вони “всі троє були напوماцки активні” [5, V, с. 146]. А в результаті – ніхто не знає переможця. Такий сумний передфінальний акорд. Фінал – то вже цілковита драма з трагедійним акцентом – безмежно сумний, самотній професор, життєво не влаштований Шварц і, насамкінець, покійна Аглая, смерть якої, умовно кажучи, залишилася за кадром. Дівчина переросла прокрустове ложе уявлень про другорядну роль жінки в суспільстві, але не піднялася до того, щоб перебороти “ситуації” на

шляху до місця, гідного її намірів і вдачі. Шукаючи себе, вона не знайшла свого місця в соціумі, не змогла, кажучи словами Лесі Українки, “своїм життям до себе дорівнятися”.

Як бачимо, дослідження не впливولوجічного, а типологічного зіставлення можливе й доцільне. Воно дозволило виокремити в розглянутих творах об’єднувальний чинник – образ жіночої мрії і розкрити його вагому роль у категорії інтенційності. Якщо Аглая-Феліцітас явила собою образ жінки з виразно окресленою феміністичною інтенційністю, то Анжеліка – тип, що в гендерних параметрах репрезентує “героїню другого плану”.

При подальшому аналізі цих творів є сенс сфокусувати увагу на зорових і слухових образах як виразниках внутрішнього світу героїнь.

### Література

1. Арман Лану. Здравстуйте, Эмилъ Золя! – М.: Прогресс, 1966. – 511 с.
2. Золя Е. Твори: [в 2 т.]. / Емилъ Золя. – К.: Дніпро, 1988.  
Т. 1: Кар’єра Ругонів; Череве Парижа: [Романи: пер. з фр.] / [передм. Д.С. Наливайка]. – 572 с.
3. Золя Э. Собр. соч.: [в 26 т.] / Эмилъ Золя. – М.: Худ. лит., 1964. –  
Т.13: Мечта / [пер. с фр. М.Ромма] / [коммен. И. Лилеевой]. – С.7-228; 634-661.
4. Кирилюк С. Д. Ольга Кобилянська і світова література // Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. – Чернівці: Рута, 2002. – 173 с.
5. Кобилянська О. Твори: [в 5 т.]. / О. Кобилянська / [Вст. ст. М.П. Комишанченка. – К.: ДВХЛ, 1962-1963. Далі, посилаючись на це видання у тексті, римською цифрою позначаємо том.
6. Кобилянська О.Ю. Апостол черні: [повість] / Вступ. слово та підготовка тексту Є.Г. Куртяка. – Львів: Каменяр, 1994. – 243 с.
7. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади / О. Кобилянська. – К.: Дніпро, 1982. – 352 с.
8. Фашенко В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури / В. В. Фашенко. – К.: Дніпро, 1981. – 278с.
9. Цветаева М. Собр. соч. [в 7 т.] / Марина Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1995. – Т. 6. – М.: Эллис Лак, 1995. – С. 265.

**Стаття надійшла до редакції 21.03.2011**