

Сюжет оповідання розгортається навколо безіменної пари – чоловіка та жінки, які започатковують виробництво одягу з емблемою русалки. Спочатку це невелика творча ініціатива, однак поступово вона переростає у прибутковий бізнес. Успіх підприємства призводить до змін у стосунках героїв: чоловік дедалі більше занурюється в роботу і віддаляється від жінки. Зрештою він залишає її, що стає причиною глибокої психологічної травми і призводить до її самогубства.

Розв'язкою твору є самогубство героїні, яка після зради коханого кидається у Дніпро. Цей фінал безпосередньо відсилає читача до Шевченкового прототексту, у якому також важливу роль відіграє мотив води та перетворення в русалку. Однак у сучасній версії цей мотив отримує інше смислове наповнення: русалка стає символом скривдженої жінки, яка після смерті мстить чоловікам.

**Висновки.** Отже, образ русалки у двох творах має спільну символічну основу, але різні смислові акценти. У баладі Шевченка він пов'язаний із трагедією покинутої дитини та моральним злочином матері, тоді як у прозі Братів Капранових русалка символізує трагедію зради, порушену гармонію між людьми та своєрідну форму відплати за моральний злочин.

Інтерпретація оповідання «Русалка» зі збірки «Кобзар 2000. Soft» підтверджує активне використання інтертекстуальних механізмів у сучасній українській літературі. Завдяки алюзії, ремінісценціям та трансформації сюжету Брати Капранови створюють нову художню реальність, у якій класичний шевченківський текст постає в осучасненому вигляді. Таке переосмислення не лише актуалізує культурну спадщину, а й відкриває нові можливості для її інтерпретації в контексті сучасної культури.

### Література

1. Білозуб А. Інтертекстуальність у художньому постмодерному дискурсі. *Лінгвістичні студії*. 2011. № 23. С. 120–124.
2. Гринишина І. І., Марченко Т. М. Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2012. № 12. С. 31–35.
3. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика: навч. посіб. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2019. 206 с.
4. Ташченко Г. В. Лінгвокогнітивні та культурологічні особливості англо-українського перекладу прецедентних імен (на матеріалі художньої літератури): дис. ... канд. філол. наук.: 10.02.16. Харків, 2018. 263 с.

Левицька Вікторія  
(м. Вінниця)

### ОБРАЗ НЕЗАЛЕЖНОЇ ЖІНКИ У ФРАГМЕНТІ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ «VALSE MELANCOLIQUE» ТА ЕКРАНІЗАЦІЇ

Дискусії, пов'язані з перевагами літературних творів та їх кіноадаптацій, часто набувають суперечливого характеру. Проте літературу і кінематограф не варто розглядати як явища, що конкурують між собою. Навпаки, ці види мистецтва не

тільки співіснують, але й взаємно збагачують один одного. Літературні твори зазвичай пропонують глибше осмислення психології персонажів, деталізацію їхніх внутрішніх конфліктів, водночас екранізації надають історії аудіовізуального виміру.

Екранізація літературного твору завжди виявляється зоною напруження між авторським задумом і режисерським баченням, між «буквою» першоджерела та «духом» кінематографа. Кінострічка «Меланхолійний вальс», створена на Київській кіностудії імені Олександра Довженка 1990 р., була результатом співпраці сценариста Василя Портяка та режисера Бориса Савченка – двох митців, які свідомо обрали шлях творчого компромісу задля створення самостійного кінематографічного цілого. Сам Портяк наголошував, що «справжній режисер завше матиме своє бачення ситуації, взята вона з чистої уяви, з дійсного факту, а чи з літератури» [1, с. 39]. Відтак кіноверсія постає не копіюванням, а самостійним творчим актом, у якому «будь-яке співробітництво – компроміс» [1, с. 39].

Саме таке поєднання творчих позицій дало змогу створити не ілюстрацію до новели Ольги Кобилянської, а багатошарове кінематографічне полотно, в якому образ незалежної жінки формується колективними зусиллями сценариста, режисера, акторок та композитора.

*Метою статті є визначення трансформації образу незалежної жінки у зіставленні літературного першоджерела Ольги Кобилянської «Valse mélancolique» та його екранізації «Меланхолійний вальс» (1990), а також виявлення змін у трактуванні жіночої незалежності, зумовлених специфікою кінематографічних засобів і режисерською інтерпретацією.*

*Завдання дослідження:*

- схарактеризувати три типи жіночої незалежності, представлені образами Марти, Ганнусі, Софії у літературному першоджерелі;
- визначити особливості втілення цих образів у кіноверсії літературного твору;
- порівняти ключові сюжетні лінії новели та фільму, встановивши внесені режисером зміни;
- простежити роль акторської гри, музичного супроводу та візуальних рішень у формуванні образів героїнь;
- з'ясувати, як зміщення художніх акцентів впливає на інтерпретацію феномену незалежної жінки.

*Методологічну основу дослідження становлять:*

- інтерсеміотичний метод, що дає змогу виявити зміни під час перекодування літературного твору в кінострічку;
- герменевтичний метод, що дає можливість дослідити режисерські рішення та їх вплив на смислове наповнення твору;
- біографічно-контекстуальний метод, який враховує культурно-історичний контекст кінця ХІХ ст. та періоду створення екранізації.

В екранізації «Меланхолійний вальс» запропоновано нове бачення героїнь Ольги Кобилянської крізь призму сучасної культурної чуттєвості. Завдяки творчому діалогу з першоджерелом фільм зберігає ідейну глибину новели та збагачує її сприйняття завдяки кінематографічній техніці, демонструє органічність симбіозу двох видів мистецтва.

Героїні письменниці вирізняються незламною відданістю своїм мріям та обраним життєвим ідеалам. Центральною постаттю фрагменту виявляється Марта, яка в літературному першоджерелі постає втіленням того, що Софія називає «типом первісної жінки». Ключовим є висловлювання Ганнусі про те, що «царство на землі належить все-таки до тебе» [6, с. 269], що неодноразово повторюється в тексті та набуває значення лейтмотиву. Героїня зосереджується на здобутті знань, що стають для неї засобом досягнення матеріальної незалежності й забезпечення власного життєвого шляху: *«Вчилася музики і язиків, і прерізних робіт ручних»* [6, с. 266]. Її образ втілює архетип люблячої матері чи сестри, яка ніжно підтримує, спрямовує та створює комфортну атмосферу для інших. Марта піклується, зокрема, про свою подругу Ганнусю, яка ставить мистецтво понад усе.

Марта, з одного боку, нагадує традиційний образ жінки, яка прагне любові й материнства, а з іншого боку, саме вона постає найбільш цілісною та самодостатньою особистістю з-поміж інших героїнь. Софія, яка володіє рідкісним даром проникливості, зауважує: *«Ти є вже вродженою жінкою і матір'ю»* [6, с. 282]. Це ключовий аспект її образу: покірність цієї жінки є природною, а не вимушеною. Спостерігаючи за такою звичною та перевіреною життєвою стратегією, Ганна не може її зрозуміти. Вона одночасно з захопленням і сумнівом звертається до товаришки: *«З веселих очей твоїх суджу, що ти обнімала б цілий світ, та що з кожним була б зараз „запанібрата”»* [6, с. 281].

У фрагменті Ольги Кобилянської почуття Марти до молодого професора подано як інтимну драму, позбавлену зовнішнього трагізму, але наповнену внутрішніми переживаннями та болем невзаємного кохання. Марта, «ще неушкоджена новітнім духом» [6, с. 282], переживає свою закоханість із природною покірністю долі, з якою приймає всі події власного життя. Її страждання передано через зіставлення власних чеснот із суперницею, що свідчить про глибшу рефлексію, ніж звичайна жіноча ревність: *«Один молодий професор, що приходив на годину конверзації англійської мови, почав горнутися до німочки... Чому був такий невдячний? Німочка не вміла так по-англійськи, як я!»* [6, с. 274]. Водночас це почуття не стає для Марти фатальним. У творі її історія знаходить позитивне розв'язання: ревності виявляються безпідставними, адже професор лише допомагав колезі. Фінал фрагменту опосередковано утверджує здійснення її жіночого щастя: Марта стає дружиною і матір'ю, берегинею домашнього вогнища, а її син грає на фортепіано покійної Софії.

Екранізація радикально змінює цю гармонію, перетворюючи Марту з уособлення втіленої жіночої долі на носія прихованої трагедії. У стрічці любовна лінія, що в тексті була радше пунктирно окреслена, отримує чіткі форми, зокрема через сцени з пані Бранко, яка прямо пророкує Марті роль «надійного вітрила» для свого сина. Проте справжнє переосмислення відбувається у фіналі. Якщо у творі згадка про професора губиться у загальній оповіді і згодом просто фіксується факт одруження, то у фільмі його доля зображена завдяки діалогу. На запитання Ганнусі *«А як же професор?»* [8] Марта відповідає тихо і буденно: *«Професор не повернувся з Росії. По приїзді був заарештований. Власне, все скінчилося Сибіром. Так його й не стало»* [8]. Ця коротка репліка докорінно змінює сприйняття образу.

Ганнуся у фрагменті Ольги Кобилянської постає втіленням образу «нової жінки». Це справжня «артистка», пристрасна і натхненна особистість, яка прагне повністю присвятити себе мистецтву. У її випадку важко навіть уявити можливість спрямування її сил на родинну сферу, адже героїня категорично відкидає традиційну модель жіночого щастя.

Образ Ганнусі в новелістичній спадщині Ольги Кобилянської є одним із найяскравіших прикладів модерністського імперативу «служіння красі». Водночас кінематографічна адаптація здійснює радикальний семіотичний зсув замість того, щоб просто ілюструвати літературне першоджерело. Якщо в тексті «Valse mélancolique» Ганнуся виступає переважно як носій ідеї «чистого артизму», то у фільмі, використовуючи мову тіла та пейзажу, ця ідеологічна цілісність розмикається, показуючи психофізіологічний аспект її образу, який у літературі залишається прихованим у сфері наративного «позакадру».

У літературному першоджерелі стосунки «артистки» з чоловіками подано лаконічно: *«Вона мала багато поклонників, але сама не залюблювалася ніколи. Говорить годинами про них, подивляє в них, що красне, аналізує майже всі прикмети їх істот; а проте не чіпається її любов; противно, обсмівє їх не раз, як малих хлопців»* [6, с. 274]. Ганнуся Кобилянської – постать, чия незалежність вибудовується на дистанції від тілесного, на сублімації чуттєвості в мистецтво та на свідомому униканні тієї «любові», яка могла б порушити її артистичну цілісність. Героїня навіть висуває умову, за якої могла б полюбити, і вона знову естетична: *«Коли б лише досить хороші, досить пориваючі й гідні моєї любові істоти! Коли б повні великих, перемагаючих своєрідних мотивів... а любити...байка!»* [6, с. 275]. Кохання для неї – це віднайдення «живого образу», гідного її артистичної уваги.

Сценарист Василь Портяк, інтегруючи до фільму епізод із новели Кобилянської «Природа», здійснює принципову інтерпретаційну операцію. Стосунки Ганнусі з гуцулом, яких немає у тексті «Valse mélancolique», стають прихованим каталізатором змін, що розмикає ідеологічну цілісність літературного образу. Перша зустріч Ганнусі з гуцулом у лісі відразу визначає новий, тілесний спосіб комунікації, невластивий літературному першоджерелу. Гуцул, який називає себе «найбагатшим газдою» і «найдужчим» [8], постає втіленням природної, майже стихійної сили. Спершу Ганнуся намагається зберегти звичну позицію зверхності, іронічно відповідаючи: *«Ой, можна подумати, що в селі всі такі моціні, як ти»* [8]. Коли він запитує, чому вона не бере собі «якогось за пана» [8], її відповідь звучить відверто: *«В місті купа красних мужчин, але ніхто мені не подобається»* [8]. У фрагменті це було б підтвердженням її артистичного кредо, а у фільмі – визнанням внутрішньої порожнечі. Місто, де вона могла підтримувати свою ідентичність «артистки», виявляється простором, де ніхто її справді не зачіпає.

Подальший розвиток сцени підкреслює амбівалентність становища Ганнусі. Вона називає себе «Русинкою», показуючи спорідненість із гуцулом: *«Я така ж сама, як і ти, Русинка»* [8]. Це визнання спільної ідентичності контрастує з її міським статусом «артистки». Спроба фізичного зближення з боку гуцула завершується її втечею: *«Прошу, візьміть. Танки, пані. Будьте здорові»* [8]. Це не зверхність, а реакція переляку перед власним потягом, який вона не може контролювати так, як контролює міських шанувальників.

Якщо перша зустріч у лісі була лише зав'язкою, то друга стає моментом екзистенційного вибору. Гуцул, знаючи про її плани поїхати до Італії, запитує: *«Але ж ти любиш мене?»* [8]. Ганнуся коротко відповідає *«Ні»* [8], хитаючи головою. Це заперечення позбавлене тріумфу. Гуцул не приймає його: *«Я знаю, любиш»* [8]. Діалог виявляє конфлікт між словом і тілом: Ганнуся словом заперечує те, що вже сталося на рівні емоцій і фізичного контакту. Її вибір на користь малярства – *«Надітька, здалося тобі ти малярство. Газдиною станеш на усі гори»* [8] – сприймається не як торжество «артистичних законів», а як акт самопримусу та жертвопринесення на вівтар мистецтва.

Фінальний епізод лінії – весілля гуцула. Ганнуся спостерігає за ним осторонь. Коли дружба запитує: *«Пані також художниці? А мене могли б намалювати?»* [8], вона відповідає: *«Вже раз малювала»* [8]. На уточнення *«Коли хіба ми з вами...»* обриває: *«Та ні, пане дружбо, то я не про вас»* [8]. Цей короткий діалог лишає натяк на її попередні стосунки з гуцулом, незрозумілий для сторонніх.

У фільмі Ганнуся веде подвійне життя: зовні вона та сама «артистка», демонструє незалежність і сміється над залицяльниками, а в душі носить приховану рану. Цей розрив між публічним і внутрішнім особливо проявляється у сцені, коли Ганнуся зізнається Марті у своєму артистичному кредо. Вона майже дослівно повторює текст Кобилянської: *«Я артистка. Я мушу жити відповідно інших законів. Віддам руку першому ліпшому, справді заможному чоловікові, що перейде мені дорогу. Щоб тим щиріше віддатися штуці»* [8]. Коли Марта запитує: *«Ти артистка і змогла б вийти заміж без любові?»* [8], Ганнуся відповідає: *«Саме тому, що артистка. Ти не знаєш, як можна любити те, що люди називають артизмом... І ти хочеш, щоб я заглушила в собі той світ задля чоловіка і дітей?»* [8]. У міській квартирі, у безпечному просторі жіночої комуни, ці слова звучать як маніфест. Але глядач, який бачив її у лісі з гуцулом, сприймає їх інакше, як захисну риторіку, що прикриває глибоку внутрішню травму.

Повернення Ганнусі з Італії з сином, але без чоловіка стає кульмінацією її життєвої драми. Коли Марта запитує: *«А хто твій чоловік?»* [8], Ганнуся відповідає: *«Немає в мене чоловіка. Батько мого хлопця залишився там, в Італії. Ми розійшлися, бо не могли порозумітися. Але хлопець мій. Сама заробляю на нього. І ніхто не має права на нього, окрім мене. Я дуже дорого купила те право»* [8]. Цей монолог є вираженням жіночої автономії, здобутої ціною відмови від традиційних форм щастя.

З-поміж трьох жіночих постатей новели *«Valse mélancolique»* Софія Дорошенко вирізняється особливою, майже елегійною тональністю. Якщо Марта репрезентує архетип «природної жінки» з вродженою жертвоністю і турботою, а Ганнуся втілює модерністський ідеал «нової жінки»-артистки, яка свідомо будує свою ідентичність на служінні мистецтву, то Софія постає принципово інакшою. Її незалежність не є природним виявом натури, як у Марти, і не ідеологічним вибором, як у Ганнусі. Вона народжується з травми – любовного розриву, що визначає всю подальшу траєкторію її життя. Душа Софії назавжди позначена болем втрати, що стає підґрунтям для її мистецтва і водночас тим, що його руйнує.

Кінематографічна адаптація зберігає трагічну лінію Софії та водночас поглиблює її символічний вимір, уводячи візуальні та звукові коди, що підкреслюють

внутрішню драму героїні. Якщо літературний текст Кобилянської подає історію Софії через сповіді та спостереження Марти, то кіно надає їй пластичної видимості, перетворює абстрактну «музику душі» на конкретний образ.

У фрагменті зовнішність Софії від самого початку маркована трауром і меланхолією. Ще до її появи читач дізнається про неї з розповіді служниці Катерини: *«Відай яось чорно... голову мала обвиту поверх шапочки чорною шовковою шаллю. Негарна. Лице змарніле, зі смутними очима»* [6, с. 271]. Чорний колір убрання відображає внутрішню жалобу. Деталі «недбалого» одягу – відірваний гудзик, подерті рукавички – символізують її зосередженість на внутрішньому світі, а не на зовнішній формі.

У кіноверсії цей код посилено: стримана, майже аскетична Софія контрастує з емоційною Ганнусею. Вона заходить з гідністю, рухи стримані, відповідає на запитання *«Граєте гарно?»* ледь помітною усмішкою: *«Не знаю, граю по своїй душі»* [8]. Музика для неї – вираз її внутрішнього стану, пов'язаного з болем і меланхолією.

Центральним епізодом у розкритті образу Софії як у літературному тексті, так і у фільмі є її зізнання Марті про нещасливе кохання. У тексті Кобилянської воно розгортається поступово і болісно, коли Софія намагається висловити те, що, за її власним визнанням, важко передати словами: *«Є рід любові жінок, на якій мужчина ніколи не розуміється. Вона для нього заширока, щоби зрозумівся на ній. Таку широку любов, що мала мене вповні розвинути, ні, розцвісти мала мене, віддала я йому. Не від сьогодні до завтра, лиш назавсідни»* [6, с. 286].

Трагедія полягає в тому, що чоловік, якому Софія віддала всю свою любов, не зміг її прийняти. Вона констатує з гіркотою: *«Він не вимовив їх. Мав їх у душі, носив їх у голосі, носив в очах, але – не вимовив... і я шукала причини тої мовчанки, що мене вбивала, шукала... ні! Шукаю її ще й тепер – і не можу її віднайти! Витрясла йому всі лелії зі своєї душі під ноги, а він не пізнав їх. Думав, що то такі цвіти, котрі в'януть і в воді відживають наново. Але одні лелії не оживають насвіжо в воді...»* [3, с. 286]. Образ «лелій», які не оживають у воді, символізує Софіїну втрату. Її любов була одноразовим, невідновним даром, і його знехтування залишило порожнечу.

У фільмі монолог подано коротше, але не менш емоційно. Софія каже Марті: *«Моя любов заширока для мужчин»* [8], і цими словами передана вся суть її становища. Далі додає: *«Він мусив бути для мене сонцем, щоб його світлий і теплий я розвинувся в повній»* [8]. На запитання, чи він «не подужив цю роль», відповідає: *«Одного разу від'їхав, так не прощаючись. Попросту втік»* [8].

Сповідь у фільмі підкреслено візуально: Софія і Марта сидять у напівтемній кімнаті, і замкнений простір підсилює інтимність моменту. Софія відкриває Марті те, що не розкривала нікому, і це робить їхній зв'язок особливим.

Після любовної катастрофи Софія переносить свою здатність до всепоглинаючої любові з живої людини на фортепіано. У тексті Кобилянської це виражено чітко: *«Більше не любила я нікого в своїм житті. Але воно добре, бо можу цілу душу віддати резонаторові. І я віддаю її йому! Коли сяду до нього, нахожжу рівновагу свого духу, вертає мені гордість і почуття, що стою високо-високо!»* [3, с. 288]. Героїня наділяє інструмент людськими якостями, протиставляючи його

тому, хто її зрадив: *«Він останеться мені вірним. Він не мужик; не з того дерева, що виростає на широкій дорозі, але з того, що росте на самих вершинах... Я його музикант»* [3, с. 288].

В екранізації цей зв'язок відображено через сцену перевезення фортепіано, яка також є показовою: Софія особисто керує процесом, сама обирає місце для інструменту та встановлює скляні підставки. Це своєрідний ритуал облаштування сакрального простору, де відбуватиметься її спілкування з єдиною істотою, якій вона тепер довіряє.

Кульмінацією лінії героїні є її власна композиція – *«Valse mélancolique»*, яка дала назву всій новелі. Це звуковий еквівалент її душі, її автобіографія, перекладена на мову звуків. Фінал історії Софії є одним із найтрагічніших моментів усього фрагменту. Отримавши листа від вуйка, який повідомляє, що одружився і більше не може утримувати її у Віденській консерваторії (у фільмі: *«Хоч ти і мама твоя були проти... удержувати тебе у Віденській консерваторії мені не посильно»* [8]), вона переживає остаточний крах своїх життєвих сподівань. Музика, яка мала стати її порятунком, її «вірним коханцем», її способом реалізації у світі, виявляється недосяжною через матеріальну скруту.

У тексті цей момент постає як межова ситуація: Софія знаходить останній прихисток у своїй музиці: *«Вона грала там, у неосвіченій кімнаті, а двері стояли отворені... Грала свій вальс, але так, як ніколи. Мабуть, ніколи він не заслужував більше на назву „Valse mélancolique”, як тепер»* [6, с. 293]. Найвищий момент емоційного напруження обриває фатальна подія: рветься струна, і Ганнуся вигукує: *«Резонатор тріс!»* [6, с. 293]. Для Софії, яка віддала інструменту душу, навіть думка про «зраду» резонатора неприпустима. Коли вона приходить до тями, її слова – розпачливе, майже дитяче питання: *«Чому Ганнуся казала, що резонатор тріс? Чому казала, коли не спроневірився!..»* [6, с. 294]. Ключове тут «не спроневірився». Софія не може допустити, щоб її останній прихисток, її вірний інструмент, зрадив її, як живий чоловік. І хоча тріснула лише струна, сама мить сумніву у вірності єдиної близької істоти стає для неї фатальною.

У фільмі сцена набуває додаткового символічного значення завдяки віщому сну Софії перед її смертю. Вона бачить жінку в чорному, маленьку дівчинку, схожу на себе, та мертвого коханого в темному підвалі. Дівчинка веде її вперед, але двері раптово зачиняються, і чоловік оживає. Сон показує те, що Софія приховувала навіть від себе: нерозв'язаність минулого і замкненість у власній травмі. Закриті двері стають символом безвиході. Після сну глядач бачить білу труну з Софією. Смерть героїні постає неминучою, логічним завершенням її життєвої траєкторії, розпочатої ще з її трагічного кохання.

Марта у фіналі підсумовує трагедію словами: *«Не можу позбутися до сьогоднішньої днини думки, що музика позбавила її життя... Одною-одніською, тоненькою струною вбила її!»* [6, с. 295]. Цей висновок парадоксальний, але правдивий. Музика, яка була для Софії джерелом життя і способом вираження себе, одночасно стала знаряддям її загибелі. Її вбила не сама музика, а неможливість існувати у світі, де навіть, здавалося б, найвірніше може «спроневірися». Загибель Софії – наслідок крихкості ілюзії, яку вона так ретельно вибудовувала.

Отже, зіставлення фрагменту Ольги Кобилянської «Valse mélancolique» та його екранізації «Меланхолійний вальс» виявляє парадоксальну річ: обидва твори зображують жіночу незалежність, але розуміють її діаметрально протилежно. У Кобилянської незалежність – це онтологічна даність. Марта народжується «вродженою жінкою», Ганнуся – «артисткою», Софія – «музикою». Вони не стають незалежними – вони народжуються такими. Навіть трагічна смерть Софії не скасовує цієї внутрішньої свободи, а лише підкреслює її крихкість у ворожому світі. Натомість у фільмі незалежність – це результат дії. Марта приймає рішення вийти заміж за некоханого, Ганнуся обирає мистецтво замість гуцула, а Софія ж, навпаки, не спроможна зробити вибір і гине.

Звідси випливає друге ключове розходження. У Кобилянської світ чоловіків перебуває на периферії – він важливий лише як джерело травм (для Софії) або як тема для розмов (для Ганнусі). Жіноче товариство є самодостатнім і становить головний смисловий простір твору. Василь Портяк переносить чоловіків у центр кожної сюжетної лінії: Марта виходить заміж з прагматичних міркувань, адже коханий її покинув; Ганнуся страждає через гуцула; Софія не може забути техніка. Водночас це не свідчить про залежність героїнь від чоловіків. Навпаки, сценарист показує, що справжня незалежність можлива лише тоді, коли жінка свідомо визначає свою позицію щодо чоловіка, а не уникає цього питання або залишає його «за кадром». Екранізація ніби дописує те, чого Кобилянська не сказала вголос: незалежність – це не втеча від стосунків, а здатність у них не зникнути.

Кінострічка функціонує як самостійне художнє висловлювання, що рівноправно співвідноситься з літературним текстом. Кобилянська подарувала українській літературі три прекрасні утопії жіночої незалежності. Кінематографічна версія, створена майже через століття, показує, що в реальному житті ці утопії коштують сліз, самотності та компромісів. І це не применшує їх цінності, а навпаки, робить їх людськими.

## Література

1. Брюховецька Л. Василь Портяк: «Я відчув смак цієї роботи». С. 39–41. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/751ea2c9-5c29-4c5c-a282-8a8061a446b4/content> (дата звернення: 18.03.2026).
2. Георгіце І., Михайловська-Вільданова Н. Феміністичний дискурс новели Ольги Кобилянської «Valse mélancolique». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. Чернівці, 2019. № 3(23). С. 42–46.
3. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 272 с.
4. Капуштенська О. Проект «Книга, яка надихнула Кіно». О. Кобилянська *Valse mélancolique*. *Муниципальна бібліотека ім. А. Добрянського*. 2021. URL: <http://www.dobrabilioteka.cv.ua/ua/news?id=1293797> (дата звернення: 18.03.2026).
5. Кобилянська О. *Природа*. Кобилянська О. *Вибрані твори: повість, оповідання* (Класики української літератури). Київ: Інтелект-Арт, 2008. С. 169–187.
6. Кобилянська О. *Valse mélancolique*. Кобилянська О. *Вибрані твори: повість, оповідання* (Класики української літератури). Київ: Інтелект-Арт, 2008. С. 265–295.
7. Павличко С. *Теорія літератури*. Київ: Основи, 2002. 679 с.

8. Пасішний С. Меланхолійний вальс. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=itZxlXyYjEI&t=486s> (дата звернення: 18.03.2026).

9. Спатар І. «Тон вічної туги», або жіноча меланхолія в новелах Елізи Ожешко «Аскетка» та Ольги Кобилянської «Valse melancholique». *Султанівські читання*. Івано-Франківськ, 2018. Вип. 7. С. 109–119.

**Вікторія ПРИЛПКО**  
(*м. Вінниця*)

### **МОДЕРНА ЖІНКА ТА НОВА МОРАЛЬ У РОМАНІ В. ДОМОНТОВИЧА «ДІВЧИНА З ВЕДМЕДИКОМ»**

Метою роботи є дослідження образу модерної жінки та проблему нової моралі у романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком». Важливим завданням є аналіз поведінкових стратегій головної героїні в контексті розриву з патріархальною традицією та екзистенційної переоцінки цінностей.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю переосмислення антропологічних трансформацій в українській літературі 1920-х рр., де образ модерної жінки постає як ключовий суб'єкт світоглядної кризи епохи. Проблематика жіночої емансипації та модерного бунту висвітлена у працях М. Богачевської-Хомяк [3], В. Агеєвої [1; 2], С. Павличко [7; 8], а поетика інтелектуальної прози В. Домонтовича стала об'єктом студій Н. Синицької [10], Ю. Капітана та Н. Мафтин [6]. Попри наявність досліджень міського тексту чи гендерних аспектів автора, комплексний аналіз поєднання типу модерної жінки з концептом «нової моралі» в цьому романі залишається недостатньо висвітленим.

Об'єктом дослідження є текст роману «Дівчина з ведмедиком». У роботі використано комплекс методів: історико-літературний та порівняльний – для виявлення закономірностей розвитку інтелектуального роману; психоаналітичний – для аналізу внутрішнього світу персонажів; структурно-семантичний – для дослідження художніх засобів та композиції; а також елементи феміністичної критики – для аналізу трансформації гендерних і моральних норм.

Дебютний роман В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» був написаний у 1928 р. «за *апробацією* М. Зерова» [2, с. 35] та став одним із найрезонансних творів інтелектуальної прози доби Розстріляного відродження. Твір було надруковано у видавництві «Сяйво», викликавши жваві дискусії серед тогочасних критиків через свою провокативну тематику та незвичну для української традиції відсторонену манеру письма [4]. Поява цього тексту зафіксувала перехід українського модернізму до стадії зрілого психологічного та ідеологічного аналізу, де приватна історія героїв стає приводом для глибоких філософських узагальнень щодо майбутнього європейської цивілізації.

Трактування образу Зини Тихменевої як уособлення модерного бунту базується на її відмові від ролевої підлеглості та пошуку автономного простору свободи. В. Домонтович моделює героїню не як «жертву обставин», а як суб'єкта