

Хмельницький національний університет
Гуманітарно-педагогічний факультет
Кафедра слов'янської філології

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

БАТЬКІВСЬКО-СИНІВСЬКІ ВЗАЄМИНИ ЯК ХУДОЖНІЙ МОТИВ У РОМАНІ «ПРОГНИЛЕ» ВАЦЛАВА БЕРЕНТА

Рівень вищої освіти	магістр
Галузь знань	03 Гуманітарні науки
Спеціальність	035 Філологія
Спеціалізація	035.033 Філологія. Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська
Освітня програма	Філологія. Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська


КвР ФППмз.024050.01.03.00

Здобувачки 2 курсу групи ФППмз-24-1  Юлії СМЕЛЯНСЬКОЇ

Керівник – канд. пед. наук, доцент  Оксана РАНЮК

До захисту допускаю:

Завідувач кафедри
слов'янської філології



Наталія ТОРЧИНСЬКА

15.12.25

Дата

Хмельницький 2025

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет гуманітарно-педагогічний
Кафедра слов'янської філології
Освітній рівень магістр
Галузь знань 03 Гуманітарні науки
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.033 Слов'янські мови і літератури (переклад включно), перша – польська
Освітня програма освітньо-професійна

„ЗАТВЕРДЖУЮ”

Завідувач кафедри слов'янської філології

 (Наталія ТОРЧИНСЬКА)

15 10 2025 р.

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу СМЕЛЯНСЬКОЇ ЮЛІЇ

1. Тема роботи «Батьківсько-синівські взаємини як художній мотив у романі «Прогниле» Вацлава Берента», затверджена на засіданні кафедри слов'янської філології 28 серпня 2025 року, протокол № 68.

2. Термін подачі здобувачем вищої освіти завершеної роботи – грудень 2025 року.

3. Вихідні дані роботи:

Проблема батьківсько-синівських взаємин належить до універсальних тем світової літератури, адже вона відображає фундаментальні аспекти людського буття – передачу цінностей, моральних орієнтирів і духовних традицій між поколіннями. У добу модернізму ця тема набуває особливої глибини, оскільки письменники початку ХХ століття дедалі частіше зображують конфлікт між старими й новими світоглядними моделями, кризу авторитетів, втрату моральних орієнтирів та духовну самотність особистості.

У романі Вацлава Берента «Прогниле» мотив батьківсько-синівських стосунків набуває символічного виміру: він виходить за межі приватної драми й стає художнім відображенням глибшого цивілізаційного розламу між минулим і майбутнім, традицією і модерністю, духовністю і декадансом. Саме через аналіз цього мотиву можна глибше зрозуміти філософсько-естетичну концепцію Берента, який у своїй творчості прагнув осмислити кризу епохи, деградацію моральних засад і пошуки нової духовності.

Попри значну кількість досліджень, присвячених творчості Вацлава Берента, аспект батьківсько-синівських взаємин у романі «Прогниле» залишається недостатньо висвітленим у літературознавчій науці. Аналіз цього мотиву відкриває можливість не лише уточнити характерні риси модерністського світогляду письменника, але й простежити загальні тенденції духовної кризи європейського fin de siècle.

Отже, актуальність дослідження зумовлена потребою комплексного вивчення художнього мотиву батьківсько-синівських взаємин у романі «Прогниле» як ключа до розуміння морально-філософської проблематики твору, а також до ширшого осмислення конфлікту поколінь в контексті польського модернізму.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік підлеглих розробці питань):

- окреслити філософсько-естетичні засади творчості Вацлава Берента та особливості його світогляду;
- розглянути основні мотиви й проблематику роману «Прогниле» в контексті доби модернізму;
- проаналізувати специфіку художнього зображення батьківсько-синівських взаємин у романі;
- визначити символічне та ідейне навантаження цього мотиву у структурі твору;
- простежити особливості зображення родинних взаємин в творах письменників польського модернізму.

5. Графічного матеріалу немає.
 6. Консультанти по роботі із вказівкою розділів, які їх стосуються.

Розділ	Консультант	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання отримав

7. Дата видачі завдання – 13 жовтня 2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/ч	Найменування етапів кваліфікаційної роботи	Термін виконання етапів роботи	Примітка
1.	Обрання теми в кваліфікаційної роботи	Вересень 2024 року	
2.	Опрацювання наукової літератури з теми дослідження	Вересень 2024 року	
3.	Збирання матеріалу, його первинна наукова інтерпретація	Вересень–листопад 2024 року	
4.	Написання першого розділу кваліфікаційної роботи	Грудень 2024–березень 2025 року	
5.	Апробування результатів дослідження шляхом здійснення публікації в збірнику наукових праць та участі в конференціях	Березень–листопад 2025 року	
6.	Написання другого розділу кваліфікаційної роботи	Травень–жовтень 2025 року	
7.	Написання «чорнового варіанту» кваліфікаційної роботи	Листопад 2025 року	
8.	Попередній захист кваліфікаційної роботи	Листопад 2025 року	
9.	Остаточне завершення кваліфікаційної роботи	Грудень 2025 року	
10.	Подача кваліфікаційної роботи на кафедру	Грудень 2025 року	

Магістрант

Смедя

Юлія СМЕЛЯНСЬКА

Керівник роботи

Ранюк

Оксана РАНЮК

Анотація
Тема роботи: «Батьківсько-синівські взаємини як художній мотив у романі «Прогниле»
Вацлава Берента»

Автор – Юлія СМЕЛЯНСЬКА

Науковий керівник – Оксана РАНИОК

Обсяг кваліфікаційної роботи – 71 сторінка загального тексту.

Робота містить 97 джерел посилань.

Ключові слова: батьківсько-синівські взаємини, поколіннєвий конфлікт, моральна криза, інтелігенція на зламі епох, декаданс.

Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню батьківсько-синівських взаємин як художнього мотиву у романі «Прогниле» Вацлава Берента.

Проблема батьківсько-синівських взаємин належить до універсальних тем світової літератури, адже вона відображає фундаментальні аспекти людського буття – передачу цінностей, моральних орієнтирів і духовних традицій між поколіннями. У добу модернізму ця тема набуває особливої глибини, оскільки письменники початку ХХ століття дедалі частіше зображують конфлікт між старими й новими світоглядними моделями, кризу авторитетів, втрату моральних орієнтирів та духовну самотність особистості. У романі Вацлава Берента «Прогниле» мотив батьківсько-синівських стосунків набуває символічного виміру: він виходить за межі приватної драми й стає художнім відображенням глибшого цивілізаційного розламу між минулим і майбутнім, традицією і модерністю, духовністю і декадансом. Саме через аналіз цього мотиву можна глибше зрозуміти філософсько-естетичну концепцію Берента, який у своїй творчості прагнув осмислити кризу епохи, деградацію моральних засад і пошуки нової духовності. Попри значну кількість досліджень, присвячених творчості Вацлава Берента, аспект батьківсько-синівських взаємин у романі «Прогниле» залишається недостатньо висвітленим у літературознавчій науці.

Отже, актуальність дослідження зумовлена потребою комплексного вивчення художнього мотиву батьківсько-синівських взаємин у романі «Прогниле» як ключа до розуміння морально-філософської проблематики твору, а також до ширшого осмислення конфлікту поколінь в контексті польського модернізму.

Метою роботи є з'ясування змісту, функцій та художнього значення мотиву батьківсько-синівських взаємин у романі Вацлава Берента «Прогниле» в контексті ідейно-естетичних тенденцій польського модернізму. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: окреслити філософсько-естетичні засади творчості Вацлава Берента та особливості його світогляду; розглянути основні мотиви й проблематику роману «Прогниле» в контексті доби модернізму; проаналізувати специфіку художнього зображення батьківсько-синівських взаємин у романі; визначити символічне та ідейне навантаження цього мотиву у структурі твору; простежити особливості зображення родинних взаємин в творах письменників польського модернізму.

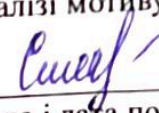
Об'єктом дослідження є роман Вацлава Берента «Прогниле» як художнє втілення ідей модерністського світогляду початку ХХ століття. Предмет – мотив батьківсько-синівських взаємин у романі «Прогниле», його художні функції, символіка та роль у розкритті ідейно-філософського змісту твору.

Авторці роботи вдалося простежити ідейно-естетичні засади творчості Вацлава Берента, зокрема вплив біографічних чинників на формування його світогляду та художнього мислення. Проаналізовано роман «Прогниле» в контексті польського модернізму, визначено його тематичні й стильові особливості. Розкрито батьківсько-синівські взаємини як ключовий художній мотив твору, що відображає духовну кризу епохи, морально-етичні суперечності та пошуки сенсу існування людини. Дослідження дозволило з'ясувати функціональне значення родинного конфлікту в структурі роману та його роль у розкритті загальнолюдських проблем.

Науковий апарат і висновки в кваліфікаційній роботі чіткі та повністю відбивають зміст роботи. Досить суттєва апробація дослідження, зазначена у вступі роботи, свідчить про достовірність результатів дослідження.

Перспективу дослідження вбачаємо у подальшому вивченні проблематики родинних взаємин у творчості Вацлава Берента та інших представників польського модернізму, а також у порівняльному аналізі мотиву батька і сина в польській літературі початку ХХ століття.

Автор


підпис автора і дата подання роботи до захисту

ЗМІСТ

ВСТУП	3
1. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ВАЦЛАВА БЕРЕНТА..	7
1.1. Біографічні чинники формування творчої особистості Вацлава Берента..	7
1.2. Творча спадщина: тематика, стиль, естетичні доміанти	12
2. ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ДОБИ МОЛОДОЇ ПОЛЬЩІ ТА ПРОБЛЕМАТИКА РОДИННИХ ВЗАЄМИН.....	24
2.1. Родинна проблематика у літературі періоду Молодої Польщі як відображення духовної кризи епохи	24
2.2. Роман « <i>Прогниле</i> » у контексті польського модернізму	34
3. БАТЬКІВСЬКО-СИНІВСЬКИЙ КОНФЛІКТ У РОМАНІ «ПРОГНИЛЕ»: ХУДОЖНІ ТА СТРУКТУРНІ АСПЕКТИ.....	44
3.1. Конфлікт батька і сина: психологічна й етична проєкція у <i>романі</i> « <i>Прогниле</i> » В. Берента.....	44
3.2. Функціональне значення родинного конфлікту в структурі твору	56
ВИСНОВКИ	60
ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ	64

ВСТУП

Проблема батьківсько-синівських взаємин належить до універсальних тем світової літератури, адже вона відображає фундаментальні аспекти людського буття – передачу цінностей, моральних орієнтирів і духовних традицій між поколіннями. У добу модернізму ця тема набуває особливої глибини, оскільки письменники початку ХХ століття дедалі частіше зображують конфлікт між старими й новими світоглядними моделями, кризу авторитетів, втрату моральних орієнтирів та духовну самотність особистості.

У романі Вацлава Берента *«Прогниле»* мотив батьківсько-синівських стосунків набуває символічного виміру: він виходить за межі приватної драми й стає художнім відображенням глибшого цивілізаційного розламу між минулим і майбутнім, традицією і модерністю, духовністю і декадансом. Саме через аналіз цього мотиву можна глибше зрозуміти філософсько-естетичну концепцію Берента, який у своїй творчості прагнув осмислити кризу епохи, деградацію моральних засад і пошуки нової духовності. Попри значну кількість досліджень, присвячених творчості Вацлава Берента, батьківсько-синівським взаєминам у романі *«Прогниле»* залишається недостатньо висвітленим у літературознавчій науці.

Отже, **актуальність дослідження** зумовлена потребою комплексного вивчення художнього мотиву батьківсько-синівських взаємин у романі *«Прогниле»* як ключа до розуміння морально-філософської проблематики твору, а також до ширшого осмислення поколінневого конфлікту в контексті польського модернізму.

Метою роботи є з'ясування змісту, функцій та художнього значення мотиву батьківсько-синівських взаємин у романі Вацлава Берента *«Прогниле»* в контексті ідейно-естетичних тенденцій польського модернізму.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

1) окреслити філософсько-естетичні засади творчості Вацлава Берента та особливості його світогляду;

2) розглянути основні мотиви й проблематику роману «*Прогниле*» в контексті доби модернізму;

3) проаналізувати специфіку художнього зображення батьківсько-синівських взаємин у романі;

4) визначити символічне та ідейне навантаження цього мотиву у структурі твору;

5) простежити особливості зображення родинних взаємин в творах письменників польського модернізму.

Об'єктом дослідження є роман Вацлава Берента «*Прогниле*» як художнє втілення ідей модерністського світогляду початку ХХ століття.

Предмет – мотив батьківсько-синівських взаємин у романі «*Прогниле*», його художні функції, символіка та роль у розкритті ідейно-філософського змісту твору.

Методи дослідження. Для повного та комплексного аналізу мотиву батьківсько-синівських взаємин у романі Вацлава Берента «*Прогниле*» використано низку методів. Основним є *описовий метод*, за допомогою якого систематизовано й охарактеризовано особливості художнього втілення конфлікту поколінь у структурі твору. *Контекстуально-інтерпретаційний метод* забезпечив глибоке прочитання символічного змісту образів батьків і синів, їхніх духовних колізій і світоглядних позицій у контексті модерністської філософії початку ХХ століття. *Історико-літературний метод* дав змогу розкрити зв'язок між мотивом батьківсько-синівських взаємин і культурно-інтелектуальним тлом епохи, а також зіставити інтерпретацію цього мотиву в Берента з тенденціями європейського модернізму.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено системне дослідження мотиву батьківсько-синівських взаємин у романі «*Прогниле*» Вацлава Берента як ключового чинника у розкритті ідейно-філософського змісту твору. У роботі

уточнено роль цього мотиву в структурі модерністського світогляду письменника, визначено його символічне навантаження та екзистенційні виміри.

Теоретичне значення полягає в поглибленні розуміння естетичних засад польського модернізму через аналіз внутрішньосімейного конфлікту як моделі ширшої духовної кризи епохи. Дослідження конкретизує уявлення про символіку мотиву батьківсько-синівських взаємин у прозі Берента та його місце в ідейно-художній системі польського fin de siècle. Результати роботи можуть бути використані для подальших студій з історії польської літератури, психології персонажа, проблематики модерністського роману та символічних моделей родинних зв'язків у європейському контексті.

Практичне значення роботи полягає у можливості застосування її результатів у навчальних курсах і наукових дослідженнях, зокрема під час викладання дисциплін: *«Історія польської літератури»*, *«Порівняльне літературознавство»*, *«Методика викладання польської мови»*, *«Культурологія»*. Матеріали дослідження можуть бути використані під час підготовки лекцій, семінарів, спецкурсів із проблем модернізму, аналізу художнього тексту, а також при написанні курсових, бакалаврських і магістерських робіт.

Апробація. Окремі положення кваліфікаційної роботи заслуховувалися на:

- Щорічній науково-практичній конференції за підсумками науково-дослідної роботи студентів у 2024-2025 навчальному році (2025 року, Хмельницький);

- III Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю *«Проблеми філології: історія та сучасність»* (21 лютого 2025 року Хмельницький);

- III Подільських філологічних читаннях (11 квітня 2025 року Хмельницький);

- Всеукраїнських наукових читаннях молодих дослідників (14 травня 2025 року, Кривий Ріг);

- Міжнародній науково-практичній конференції *«Культурно-історичні виміри сучасної славістики»* (24 листопада 2025 року, Кам'янець-Подільський).

та викладено у статті:

- **«Криза ідентичності митця в польському модернізмі: роман Вацлава Берента «Прогниле»»**, надрукованій у збірнику наукових праць *«Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика: збірник наукових праць»* (18 випуск, Хмельницький, 2025);

- **«Естетика декадансу та світоглядний песимізм у творчості Вацлава Берента (на прикладі роману «Озимина»)»**, поданій до друку у збірник матеріалів *III Міжнародної науково-практичної конференції «Культурно-історичні виміри сучасної славістики»* (Кам'янець-Подільський, 2026);

Структура. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та переліку джерел посилання (97 позицій). Загальний обсяг роботи – 71 сторінка.

1. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ВАЦЛАВА БЕРЕНТА

1.1. Біографічні чинники формування творчої особистості Вацлава Берента

Творча особистість Вацлава Берента (1873–1940) формувалася на перетині кількох важливих культурних, історичних та особистісних факторів, що зумовили унікальність його письма. Біографія Берента – не лише тло для творчості, а глибоко вмонтований у текстуальність ґрунт, з якого виникає його художній світ.

Вацлав Берент, якого дослідники називають архітектором прози, був одним із провідних представників літератури Молодої Польщі. Він народився 28 вересня 1873 року у Варшаві, де виховувався в заможній сім'ї, відповідно високе матеріальне становище дало змогу Беренту всебічно розвиватися та долучитися до культури [85]. Як пише Марія Данієлевич: «Берент народився і помер у столиці. Походив із старовинної міщанської родини, безсумнівно німецького походження, пов'язаної з Варшавою протягом кількох поколінь» [26, с. 347]. Батько майбутнього письменника, Кароль Берент, був шанованим оптиком, а мати, Пауліна Дейке, походила з полонізованої німецької родини [85]. Разом зі своїм старшим братом Станіславом, Берент отримав освіту, спочатку в гімназії Войцеха Гурського [63]. Під час навчання він почав писати літературні твори, які в 1894 році були надруковані. Це були оповідання «*Вчитель*» («*Ateneum*»), нарис «*У неділю*» («*Gazeta Polska*») та перший роман, якому він дав назву «*Фахівець*» [67].

Закінчивши навчання в приватній варшавській гімназії, він поїхав до Кракова, Цюриха, а згодом до Мюнхена. Освіта, яку він здобув у Варшаві та пізніше в Мюнхені, зокрема в галузі природничих наук (хімії), сформувала в ньому прагнення до логічності, критичного аналізу та пильного спостереження за суспільством. Його ранні наукові зацікавлення, хоч і не реалізувалися у професійній кар'єрі, залишили слід у письменницькому

методі – інтелектуалізованому, рефлексивному, раціональному. Він був особливо зачарований культурою та мистецькими напрямками, які вивчав під час подорожей Європою. 1894 рік став ключовим у житті Вацлава Берента, оскільки це початок розвитку його літературної творчості, яка принесла автору величезний успіх. У творах помітна спроба звернення уваги читача до соціальних, художніх і моральних питань, що оточували його в той час.

Період перебування за кордоном, особливо в Німеччині та Італії, став важливим чинником становлення Берента як письменника. У Мюнхені він не лише здобував освіту, а й контактував з німецьким модернізмом, символізмом, натуралізмом, а також із філософією Фрідріха Ніцше, вплив якої пізніше можна чітко виявити у творчості Берента. Це середовище сприяло формуванню його критичного ставлення до польської літературної традиції та прагнення створити модерну, інтелектуально загострену прозу, вільну від надмірного сентименталізму й романтичного патосу [55].

Берент – один з найяскравіших прикладів письменника-мислителя у польській модерністській прозі. Його зацікавлення естетикою, філософією культури та історією цивілізацій перетворило його твори на філософські трактати в художній формі. Однак перш ніж був надрукований роман «*Fachowiec*» («*Фахівець*»), а точніше з'явився на шпальтах «*Gazety Polskiej*», газета опублікувала анонс, в якому ім'я автора було вказано як Behrendt. Невідомо, чи німецький запис прізвища був результатом навмисного втручання редакторів, чи звичайною друкарською помилкою, але факт залишається фактом: завдяки негайному і водночас різкому втручанням Берента ця помилка більше ніколи не повторилася. За повідомленням газети, «*Фахівець*» мав вийти в перерві між двома романами Генрика Сенкевича. Тому злісні критики дорікали Беренту, що його твір виконував лише функцію «заповнювача» для читачів твору великого письменника [15], а ентузіасти стверджували, що друк у такому почесному товаристві є знаком пошани та визнання молодого митця. Варто підкреслити, що ще в тому ж році (1895),

коли «*Gazeta Polska*» закінчила друк роману «*Фахівець*», який вийшов у вигляді книги. Цей дебют викликав жвавий інтерес критиків.

На думку Вінцентія Косаркевича, Берент мав «незвичайну спостережливість; провів дослідження, повне вишуканих деталей, в якому показав вплив оточення на душу людини; оцінив цей вплив і представив його силу» [45]. На сторінках «*Tygodnika Ilustrowanego*» підкреслювалося, що «у творі пана Берента помітний талант, а передусім мисляче око, яке не зациклюється на певній точці життя тільки тому, що перед ним найбільші скупчення цікавого, але самостійно аналізує, звертає увагу на найбільш варті уваги, спостерігає» [45, с. 116]. Опір та несхвалення читачів викликали теж стиль і мова, тому Влодзимир Топор у номері «*Kurier Codzienny*» від червня 1895 року стверджував, що «реалізм фабричного тла не втратив би нічого, якби його не документували такі вирази, як: «*A trup*», «*A łobuzy*», «*Walczcie, walczcie, jeden z drugim*», «*A psia krew*» [89].

Щодо тематики та ідеологічного наповнення роману «*Фахівець*», сучасні Беренту критики були єдині в думці: у своєму творі він порушив дві ключові проблеми. Перша, за словами Генріка Галла в місячнику «*Książka*», стосувалася «певного душевного та соціального стану, що панував кільканадцять років тому, коли інтелігентна молодь, захоплена принципами «органічної праці», після закінчення середньої школи, замість того щоб сидіти над книжками і писати вірші, одразу ставала в робочому одязі біля великих печей, вважаючи, що тільки таким чином можна бути корисними суспільству».

Інша важлива проблема, яку порушив Берент, стосувалася впливу журналістів-публіцистів на формування таких думок у молоді. Один із рецензентів тижневика «*Niwa*» наголошував: «П. Вацлав Берент є справді сміливою людиною, оскільки не вагався боротися, сам один, молодий, невідомий, а отже, і не визнаний, проти доктринальних фраз ліберальних видань. У романі «*Фахівець*» він кинув виклик тим журналістам, які за

столом пишуть гучні, красиво звучні статті, не дуже переймаючись тим, чи відповідають вони правді, а отже, чи є корисними; які наслідки вони мають; під яким кутом вони відбиваються на свідомості читачів; чи, зрештою, не штовхнуть останніх на шляхи, яких не існує, а отже, чи не загублять їх економічно і розумово» [68].

Особливого зацікавлення заслуговує текст Адольфа Новачинського, підготовлений для часопису «*Przegląd Tygodniowy*», однак не опублікований за життя автора [59]. Лише у 1992 році дослідник Ришард Нич надрукував його на сторінках журналу «*Teksty Drugie*». У фрагменті, присвяченому роману «*Фахівець*», Новачинський висловлює вкрай критичну оцінку твору, називаючи його «розтягнутим і надмірно багатослівним, насиченим діалогами, сірим, нудним і тенденційним, і, зрештою, зовсім не художнім романом із назвою «*Фахівець*». Письменник іронізує з приводу того, що численні рецензенти створили навколо Берента ореол митця, який нібито особисто пережив долю свого героя – інтелігента, котрий під впливом утопічної ідеї «органічної праці» вирішує стати робітником. Насправді, за словами Новачинського, нічого подібного не сталося: Берент лише осмислив і описав ситуацію, створивши «слабку, холодно-іронічну, фейлетоністську сатиру» на популярне тоді гасло праці як морального обов'язку, перенісши дію у варшавські реалії [62, с. 48].

Критик характеризує роман як «тенденційний твір з актуальною моральною і виразно соціальною проблематикою», зауважуючи, що така позиція неминуче забезпечить йому прихильність «газетярської, тобто впливової, проте ворожої справжньому мистецтву критики великого міста». Як і передбачав Новачинський, саме так і сталося: «*Фахівець*» зустріли з надмірною прихильністю, перетворивши художній твір на «доктринний аргумент» у дискусіях про працю, перевантаження та становище інтелігенції. Самого ж автора, за його словами, «штучно звеличили до рівня «інтелектуального гавельвізму», проголосили «молодим Прусом», піднесли

як соціального реформатора, а невдовзі так само швидко усунули з п'єдесталу» [59, с. 10].

У доробку Вацлава Берента є багато інших романів, зокрема «*Озимина*» (1911) та «*Живі камені*» (1918), біографічних досліджень – «*Течія*» (1934), «*Занепад вождів*» (1939), а також переклади, зокрема творів Гете та Ніцше («*Джерела та витoki ніцшеанства*» (1906)). Однак саме декадентський модерністський роман «*Прогниле*», що виходив частинами в журналі «*Chimera*» і був опублікований повністю в 1903 році, відкрив перед читачами великий літературний талант.

Артур Гутнікевич влучно висловлюється про Берента: [...] шукач проблем, життя уявлялось йому як питання до проблеми, його цікавила людина і середовище, що становило її духовний простір, просвічене проникливим аналітичним мисленням [40, с. 54]. Особливе значення для Берента мало переосмислення ролі митця у світі, що втрачає традиційні цінності. Його роман «*Прогниле*» став маніфестом цієї кризи. Як писав сам Берент: «*Człowiek przestaje być spadkobiercą idei – staje się ich grabarzem*» [11]. В. Берент безсумнівно запам'ятався як видатний відтворювач модерністської реальності, що помітно в його творах, які є надзвичайно багатими психологічними дослідженнями персонажів.

Берент був відомий як письменник із загостреним почуттям відповідальності перед культурою та мовою. Його твори часто народжувалися з внутрішнього конфлікту – між прагненням до чистої естетики й потребою етичної позиції. Саме цей конфлікт і викликав складну, символічно-інтелектуальну прозу, де краса ніколи не є самодостатньою, а завжди пов'язана з ідеєю, смыслом, відповідальністю. У листах до своїх сучасників Берент неодноразово наголошував: «*Literatura, która nie stawia wymagań duchowych, jest martwa*» [10].

Вацлав Берент зберігав дистанцію до літературних середовищ Молодої Польщі. Його стосунки зі Станіславом Прибишевським були прохолодними,

попри ідеологічну близькість у тематиці кризи мистецтва. У романі *«Прогниле»* Берент фактично провів критичну деконструкцію образу митця-дегенерата, яким захоплювалось багато його колег. Також він скептично ставився до політичного романтизму та патетичних інтерпретацій національної ідеї. Як зазначає дослідниця Ева Хойнацька: «Берент шукав не патосу, а істини. Навіть гіркої. І тому відчував самотність серед письменників свого часу» [23].

Біографія Вацлава Берента – це не просто життєпис інтелігента з початку ХХ століття. Це історія людини, яка відмовилася від зручних формул і шаблонів заради складного пошуку істини. Його життєвий досвід, освіта, подорожі, конфлікти, внутрішня вимогливість і філософське осмислення епохи стали фундаментом для виникнення одного з найскладніших і найглибших голосів польського модернізму. Його творчість неможливо зрозуміти поза контекстом його особистості – людини, яка бачила мистецтво не як прикрасу, а як етичний виклик.

1.2. Творча спадщина: тематика, стиль, естетичні домінанти

Вацлав Берент – один із найяскравіших представників польського модернізму початку ХХ століття, чия творчість поєднує інтелектуальну глибину, стилістичну вишуканість та морально-філософський пошук. Його проза вимагає від читача високого рівня підготовки, адже ґрунтується на багаторівневих алюзіях, інтертекстуальних посиланнях і підтекстах, що робить її складною для поверхневого сприйняття. Його творчість вирізняється глибоким філософським наповненням, складною стилістикою та виразною естетичною концепцією, що об'єднує ідеї класичної культури, модерністського кризового світовідчуття і нігілістичної критики дійсності. Його твори не спрямовані на поверхневе сприйняття, а навпаки – передбачають підготовленого реципієнта. Недарма літературознавець Єжи Пашек в одній зі своїх праць поставив риторичне запитання: *«Вацлав*

Берент? Елітарний письменник?», маючи на увазі специфіку його читацької аудиторії, яка складається не лише з істориків літератури та студентів, а й із тих, кого сам називає «літературними детективами» – дослідників, здатних і бажаних розплутувати інтертекстуальні та культурні зв'язки, закладені в текстах [68].

Творча спадщина Вацлава Берента посідає одне з найбільш виразних місць у польському модернізмі, оскільки в його творах віддзеркалено не лише внутрішні кризи епохи, а й естетичні пошуки, що виходять за межі польської культури, вкорінюючись у ширший європейський дискурс. Берент зосереджується на темах втрати духовної орієнтації, кризи традиційного гуманізму, конфлікту між індивідуумом і масовим суспільством. Його творчість постає як реакція на знецінення мистецтва в модерному світі, а митець у його романах – це фігура граничного досвіду, що балансує між самознищенням і спробою духовного оновлення.

Особливістю Берентової поезики є інтенсивне використання символічних і філософських шарів: античні алюзії, ніцшеанські мотиви, діонісійські структури ритуалу й естетики. Як зазначають сучасні дослідники, Вацлав Берент був «одним із небагатьох, хто намагався поєднати національну проблематику з філософією культури, а модернізм – із традицією» [68, с. 32]. Його твори не обмежуються формальними експериментами – вони є також спробою відповіді на виклики часу, у яких відлунує досвід епохальних зрушень.

Значну роль у цьому відіграє також особлива структурна і композиційна побудова його романів: вони часто мають фрагментарну, мозаїчну форму, що відповідає світовідчуттю «роздробленої» особистості. Це добре помітно у романі *«Прогниле»*, який критики вважають першим модерністським романом у Польщі. Його герої – митці, що втратили сенс творення і існують у стані постійного естетичного розладу. У романі *«Живі камені»* навпаки – мистецтво ще може бути спасінням, але його шлях пролягає через внутрішнє

очищення й переживання екстатичного досвіду. А в *«Озимині»* митці стають свідками історичної катастрофи, де особисте й національне переплітаються у драмі зневіри й пошуку оновлення [67].

Таким чином, тематика творчості Берента охоплює широку палітру кризових і водночас трансцендентних мотивів: від самотності митця до колективної відповідальності нації, від занепаду культури до її потенційного відродження. Стиль Берента – складний, елітарний, філософський, насичений символами й культурними ремінісценціями. А його естетичні домінанти – це постійне прагнення поєднати красу і правду, традицію і модернізм, інтелектуальність і чуттєвість. Творчість Берента варто розглядати не лише як літературне явище, а й як цілісну інтелектуальну пропозицію епохи, що втратила центр, але не полишила прагнення до смислу.

Його основні твори – *«Прогниле»*, *«Озимина»* та *«Живе каміння»* – формують триєдність естетичних пошуків, де постійно актуалізується конфлікт між духовним і тілесним, аполлонічним і діонісійським, ідеальним і реальним.

Однією з ключових тем творчості Берента є занепад мистецтва та духовний занепад митця. У романі *«Живе каміння»* головний герой Голіард втілює трагічну фігуру митця, що втрачає зв'язок із суспільством і собою. Голіард – це «чоловік дисонансу», якого можна розглядати в душі ніцшеанського роздвоєння між аполлонічним (ідеальним, структурованим) і діонісійським (хаотичним, екстатичним) початками. Говорячи словами дослідників, «Голіард, незрозумілий і самотній, віддається ностальгії за мистецтвом минулого і розмірковує про його природу» [73].

Центральною метафорою Берентової естетики є двобій або, радше, напруга між ідеєю і формою, символом і образом, тілесним і трансцендентним. У цьому контексті роман *«Живе каміння»* постає як алегорія пошуку внутрішньої гармонії у розладі.

У сценах із Скачкою, акробаткою, що водночас уособлює Музу та німфу, Берент поєднує образ і символ у єдиний художній жест. Сам Голіард визнає: *«Інша є наша поезія і інша її краса. Вона торкається серця, залишаючись у пам'яті, бо збагачує почуття»* [13]. Таке бачення мистецтва як впливової сили, що трансформує внутрішній світ, є прикметним для естетики Берента.

Стиль Берента можна охарактеризувати як глибоко витончений, поліфонічний та метафорично насичений. Він тяжіє до високої композиційної строгості, «його структура викарбувана з великою точністю, а зміст багатий, пластичний і багатоголосий» [49]. Така стилістика вимагає від читача уважності, аналітичного підходу, здатності до повільного і вдумливого читання.

Естетичні домінанти творів Берента відображають його спробу об'єднати два начала – аполлонічне та діонісійське – в єдиний художній простір. В одному з найсильніших епізодів *«Живе каміння»* описується екстатичне переживання героя: *«Вдихнула в нього іскри сонячної бурі, жар плоті та плідне марево полів... Серед дня шал... гімн захвату і смерті»* [13]. Це не лише містифікована сцена еротичної зустрічі, а й символічне вираження миттєвого злиття митця з «первісною єдністю» буття.

У романі *«Прогниле»* тематика занепаду набуває ще похмурішого характеру. Тут мистецтво постає як недосяжний ідеал, джерело страждання: *«Не можеш більше бути щасливим або зробити когось щасливим; ти можеш бути лише митцем»* [11]. Художній світ цього твору – це *«мертва мова, мертві люди, пейзаж як цвинтар»*, – за словами одного з інтерпретаторів, що свідчить про домінанту акедії – духовної порожнечі й апатії.

Натомість *«Озимина»* символізує перехід від занепаду до потенційного оновлення. Сам заголовок («озимина» – зерно, що проростає після зими) вказує на мотив циклічного відродження, вкоріненого у діонісійському міфі:

«Міф про вбитого бога, з серця якого виростає пшениця» [10]. У цьому творі виявляється також поліфонічність стилю Берента, оскільки кожен персонаж репрезентує окрему лінію світогляду.

Таким чином, естетика Берента – це не просто вираз інтелектуального скепсису чи декадансу, а спроба осмислити людське існування як постійну напругу між руйнуванням і творенням, ідеалом і його неможливістю, мистецтвом і життям. Його художня спадщина вимагає високого рівня інтерпретативної роботи, а водночас дарує глибоке занурення у трагічну красу модерного буття.

У творах Берента особливе місце займає проблема митця як самотньої фігури, що не знаходить себе в суспільстві. Ця тема набуває екзистенційної глибини, особливо в романі *«Живе каміння»*, де Голіард, хоча й є носієм духовної свободи, водночас глибоко страждає від нерозуміння та байдужості до мистецтва. Його слова *«Для справжнього поета немає слухачів, як не було учнів у Заратустри»* [13], акцентують увагу на трагедії митця-одинака, що стоїть над натовпом, але й поза ним.

Така позиція митця перегукується з ніцшеанським образом надлюдини, яка обирає шлях самопожертви задля вищих ідей. У творах Берента фігура митця водночас сакралізується і знецінюється: з одного боку, поет – пророк, з іншого – ярмарковий блазень. Ця дихотомія особливо помітна в образі Голіарда, якого супроводжує *«злидні – єдина вірна супутниця мистецтва»*.

Голіард перебуває в стані постійної несталості, вічного пошуку сенсу. У ньому втілюється уявлення про мистецтво як про процес, а не результат. Саме тому ідея *«пошук як мета самого себе»* – це філософський постулат, що лежить в основі його мандрів. Подібно до Парсіфаля, він шукає Грааль – символ абсолюту, ідеалу, який недосяжний, але пошук як такий надає сенсу життю.

Не менш важливою є також соціокультурна критика, яку проводить Берент у романі *«Озимина»*. Тут письменник досліджує колективну душу

нації, її паралізованість і духовну інертність. Герої зібрані в салоні барона Немана – це типові представники еліти, які втратили зв'язок з реальністю, замкнулися у власному комфорті та байдужості. Один з героїв зазначає: *«найбільше зло цих людей – це руїна їхніх душ, бо це веде до зради душі народу»* [13].

Таким чином, індивідуальна криза в *«Живих каменях»* переходить у колективну кризу в романі *«Озимина»*. Це дає змогу трактувати творчість Берента як проєкт національної саморефлексії, де приватне життя митця стає метафорою стану всього суспільства. Кожен із його персонажів є не лише естетичним образом, а й морально-філософським символом. Наприклад, фігура Ніни в *«Озимині»* втілює природну життєдайну силу, пов'язану з міфом про Діоніса – бога відродження, родючості, екстазу.

Жіночі образи у Берента – не лише персонажі, а радше архетипи, символи фертильності, музичного натхнення, занепаду. Скачка в романі *«Живе каміння»*, німфа-акробатка, втілює фізичну красу і водночас символізує примарність мистецтва, його тілесну та візуальну природу: *«М'якість думок і долоні, немов через струну і смичок, падала йому в груди»* [13]. Ця сцена – вищий момент єдності митця і натхнення, але водночас – апогей його занурення в хаос. Візія Пана, міфологічного провідника екстазу, яка з'являється Голіардові опівдні, є кульмінацією його містичного досвіду. Не випадково саме «полудень» є у Ніцше «вічністю, джерелом жахливої радості» [57], моментом абсолютного прозріння.

У романі *«Прогниле»* Берент досліджує інакший аспект цієї проблематики – не містичне натхнення, а параліч творчості. Тут ми маємо справу з персонажами, які зазнали духовного виснаження. Це мертві душі в метафізичному сенсі: *«Мертва мова, мертві люди. Пейзаж як цвинтар»* [11]. Творча енергія в них або викривлена, або зовсім зникла. Ідея мистецтва як страждання, непримиренності з реальністю знаходить своє повне втілення у

фігурі Гертенштейна: «*Nie możesz być już szczęśliwy, ani dać szczęścia innym — możesz być tylko artystą*» [11].

Філософська антропологія Берента постає гранично песимістичною: людина роздвоєна, її природа внутрішньо конфліктна. Митець – це втілення цієї дисгармонії, яка виливається в естетичну драму. Однак вихід Берент вбачає не в усуненні роздвоєності, а у її прийнятті, у мистецтві як спробі подолати відчуження шляхом створення цілісного образу, де аполлонічне і діонісійське існують не в конфлікті, а в гармонії.

Важливою рисою стилю Берента є також принцип полісемії. Його тексти відкриті до численних інтерпретацій, оскільки наповнені алегоріями, метафорами, філософськими алюзіями. Його мова – насичена, багатошарова, часом барокова. Композиційна структура романів нагадує симфонію: кожен персонаж – це голос, тема, що розвивається в творі.

Символізм, як одна з домінант творчості Берента, проявляється не лише у персонажах, а й у просторових образах. Руїни, монастирі, міста, сади – всі вони несуть значення ідеологічних, моральних і метафізичних структур. У романі «*Живе каміння*» монастир – це простір Аполлона, порядок, дисципліна, тоді як руїни, де відбувається вакханалія – простір Діоніса, анархії, свободи, екстазу.

Міфологічний дискурс у творах Берента не є декоративним – він структурно організує наратив. Зокрема, цикл смерті й відродження Діоніса стає центральною проблемою «*Озимини*». Політичні події (протести, мітинги) інтерпретуються через розпаду і відновлення. Саме тому «*Діоніс, нещадний бог весняного відродження життя, сходить, щоб бути роздертим*» [9].

На тлі цих естетичних парадигм варто згадати й пізнішу творчість Берента – *Opowieści biograficzne*, де мистецтво поступається місцем етичному й історіософському розмислу. Та навіть тут відчутна потреба в «цілісному героєві» – моральному і культурному, спадкоємцю епохи, що

минає. Цей новий герой має в собі гідність, розум, вірність культурі – риси, яких, за Берентом, бракує сучасникам [8].

У підсумку, спадщина Берента – це не просто набір літературних творів, а система ідей, глибоко вкорінених у європейську філософію, польську історію та культуру модернізму. Його тематика охоплює кризу митця, занепад традицій, конфлікт ідеалу й реальності, а стиль вирізняється складністю, поліфонією та символічною насиченістю. Естетичні домінанти творчості Берента – це водночас трагізм і гармонія, розпад і пошук цілісності, свідоме проживання межових станів людського буття.

Вивчаючи твори Вацлава Берента, неможливо оминати філософський вимір його естетики. Митець для нього – не лише творець краси, а насамперед мислитель, що існує на межі духовного служіння та екзистенційного сумніву. У його творах простежується тісний зв'язок із ніцшеанською концепцією трагедії, де життя постає як мистецтво, а мистецтво – як спроба подолання дисгармонії буття. Саме тому Берент мислить мистецтво не як втечу від дійсності, а як поле боротьби: між минулим і теперішнім, між тілом і духом, між особистим і національним.

Цей екзистенційний вимір особливо відчутний у романі *«Прогниле»*, де мистецтво – це трагедія людини, приреченої на саморуйнування. Стан «акедії», тобто духовної втоми, паралізує творчу силу, як у постаті монаха Лукаша з роману *«Живе каміння»*, так і у персонажах *«Прогниле»*, які втрачають не лише здатність творити, а й сенс творення. Тим самим Берент передбачає кризу модерністського суб'єкта, що зневірився в класичних формах і шукає нові шляхи самовираження.

Водночас у *«Озимині»* він пропонує іншу перспективу – можливість оновлення через національну і культурну саморефлексію. Народ, як і митець, повинен віднайти у своїй внутрішній структурі ті зерна, що можуть прорости. Таким чином, Берент пропонує модель не індивідуального, а колективного

відродження, яке має ґрунтуватися на вірності духовній традиції, а не на політичних гаслах чи революційній риториці.

Історіософія Берента розкривається не у прямому проголошенні ідеологічних програм, а через художній аналіз внутрішнього стану особистості й суспільства. Його твори – це не маніфести, а естетичні медитації. Він не дає рецептів, але ставить правильні запитання: що означає бути митцем? як зберегти гідність у добу занепаду? як бути поляком у час втрати ідентичності?

Підсумовуючи, можна стверджувати, що творча спадщина Вацлава Берента – це унікальний естетико-філософський комплекс, що поєднує культурологічну рефлексію, психологічну глибину і стилістичну витонченість. Три ключові твори – *«Прогниле»*, *«Озимина»*, *«Живе каміння»* – становлять триєдину модель взаємодії мистецтва, нації та індивідуальної свідомості.

У *«Прогниле»* показано трагедію митця, що втрачає віру в силу мистецтва і сам розпадається під тиском внутрішнього конфлікту. Тут домінує мотив розпаду, естетичного відчаю, духовного отруєння. У *«Живе каміння»* – навпаки, спроба сакралізувати роль мистецтва, вивести її до рівня містичного дійства. Берент демонструє складну гру між аполлонічним і діонісійським початками, в якій інтегруються образ, символ і міф. *«Озимина»* уособлює ідею національного оновлення, вкоріненого у циклічності природи та культури. Тут індивідуальне переплітається з колективним, а естетичне – з політичним і моральним.

Естетичними домінантами творів Берента є символізм як форма мислення; інтеграція міфу в структуру художнього тексту; поліфонічність і багатоголосся; пошук гармонії між тілесним і духовним, видимим і сутнісним; мистецтво як форма етичної і метафізичної боротьби. Берент залишається постаттю складною для розуміння польського модернізму. Його

проза вимагає інтелектуального зусилля, але натомість дарує глибоке пізнання – не лише літератури, а людського буття. актуального натхнення.

Однією з головних рис Берентової прози є стилістична вишуканість. Автор демонструє віртуозне володіння мовою, звертаючи увагу звуковим ефектам, рідкісній лексиці, символіці та ритміці фраз. У своїх романах він використовує техніку стилістичного багатоголосся, поєднуючи фрагменти, внутрішні монологи тощо.

Разом із тим, його проза не обмежується естетизмом. У центрі творів Берента – екзистенційна та національна проблематика. Зокрема, одне з ключових питань, що проходить через його творчість, можна сформулювати як: «Як жити?». Це питання постає особливо гостро в романах «Прогниле», «Озимина», «Живе каміння». Однак дискусія в його творах не скочується до абстрактного філософствування – вона завжди прив'язана до конкретного контексту, драматичних подій і психологічних конфліктів. Пашек звертає увагу на те, як Берент організовує композицію своїх романів: зокрема, на техніку «оживлення» каменів у романі «Живе каміння» або драматичну побудову «Озимини», де форма і зміст постають в єдності.

Свої ідеї Берент розгортає не лише в художніх творах, а й у есеїстиці, на яку справедливо звертає увагу Пашек, звертаючись до сучасних досліджень. Есеї Берента слугують своєрідним коментарем до його прози, поглиблюючи інтерпретацію історії, національної ідентичності та морального вибору в часи суспільних катаклізмів.

У своїх висновках Єжи Пашек повторно наголошує на історіософських концепціях Берента, які виступають у протигагу польському романтизму, та підкреслює значення есеїстичної спадщини письменника як додаткового джерела для розуміння його ідей. Він посилається на численні згадки у сучасних польських дослідженнях, де критики намагаються осмислити ерудитність Берента та його елітарність [68].

Берент пропонує абсолютно інше бачення: не заперечення традиції, а її етичне й естетичне переосмислення. Для нього національна спадщина – не музейний експонат, а живий організм, який має постійно оновлюватися через інтелектуальну рефлексію. У цьому полягає його своєрідний «класичний модернізм» – прагнення поєднати високу культуру з духовним реалізмом, де гармонія постає не як даність, а як результат внутрішньої боротьби.

Берент неодноразово підкреслював, що справжнє мистецтво не може бути «зручним», воно має пробуджувати свідомість. Тому його тексти не спонукають до втечі від реальності, а радше змушують зіткнутися з нею лицем до лица. Саме ця риса – інтелектуальна вимогливість і моральна серйозність – робить його творчість унікальною в контексті європейського модернізму. Як зазначає Анна Надольська, «Берент не прагне спокусити читача, а радше виховати його» [67]. Його проза – це школа мислення, у якій кожен образ має значення, кожен символ – свій підтекст, а кожне мовчання – свою вагу.

Таким чином, художня спадщина Вацлава Берента – це не лише віддзеркалення духовної кризи початку ХХ століття, а й спроба знайти шлях до її подолання. У центрі його естетичної системи – пошук рівноваги між формою і духом, традицією і модерністю, індивідуальним і колективним. Його творчість – це етичний і естетичний маніфест інтелектуального модернізму, який не втрачає актуальності й сьогодні, коли питання ідентичності, духовності та культурної пам'яті знову набувають особливої гостроти.

Берент не залишає читача з готовими відповідями – натомість пропонує простір для осмислення. Його тексти вимагають не лише прочитання, а й духовного діалогу. Саме тому сучасна рецепція його творчості все більше набуває інтердисциплінарного характеру: філософського, культурологічного, психологічного. І в цьому – справжня сила його спадщини, що виходить

далеко за межі літератури, перетворюючись на своєрідну форму пізнання людини й епохи.

Аналіз ідейно-естетичних засад творчості Вацлава Берента дає підстави стверджувати, що формування його художнього світогляду було зумовлене поєднанням біографічних обставин, інтелектуального середовища та загальноєвропейських духовних тенденцій доби модернізму. Освіта, контакти з німецькою культурою, інтерес до філософії та природничих наук сприяли виробленню у письменника інтелектуально насиченої моделі письма та особливої чутливості до проблем духовного стану людини.

Творча спадщина Берента окреслюється тяжінням до філософської рефлексії, складної символіки та поліфонічної структури тексту. Його прозу характеризує занурення у внутрішній, психологічний і моральний простір людини, що відображає кризові явища рубежу століть. Ключовими естетичними домінантами стають мотиви внутрішньої роздвоєності, культурної деградації, пошуку сенсу та конфлікту між аполлонічними й діонісійськими початками, які Берент переосмислює в модерністському ключі.

Особливе місце у творчості письменника посідає образ митця – самотнього, духовно нестабільного, але здатного до глибшого пізнання й формування нового культурного бачення. Через цей образ Берент осмислює сутність мистецтва, його конфліктність і водночас його місію в кризовому суспільстві.

Отже, творчість Вацлава Берента є складною, інтелектуально насиченою моделлю модерністського мислення, яка поєднує філософську глибину з художньою експериментальністю. Його естетика виразно вписується в загальноєвропейський контекст модернізму і суттєво збагачує польську літературу початку ХХ століття.

2. ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ДОБИ МОЛОДОЇ ПОЛЬЩІ ТА ПРОБЛЕМАТИКА РОДИННИХ ВЗАЄМИН

2.1. Родинна проблематика у літературі періоду Молодої Польщі як відображення духовної кризи епохи

Література періоду Молодої Польщі відзначається глибоким інтересом до внутрішнього світу людини, її моральних пошуків і духовних криз. Це література, в якій на перший план виходить не дія, а рефлексія, не соціальний конфлікт, а внутрішнє протистояння – з собою, із суспільством, із Богом. У добу інтенсивного розвитку індустріалізації, урбанізації та модернізації традиційна структура цінностей зазнає суттєвих змін. Те, що раніше було непорушною основою – родина, релігія, моральний закон – стає предметом сумніву, а часто і відвертого заперечення. У цьому контексті родина – базова соціальна одиниця, осередок передачі духовного, морального і культурного досвіду – постає як арена особливо гострих суперечностей [51].

Молода Польща – це не лише естетичний напрям або художня мода. Це передусім вияв глибокої культурної і духовної трансформації, що охопила польське суспільство на межі XIX–XX століть. У цю добу митці дедалі частіше зосереджуються на темах індивідуалізму, відчуження, ірраціональності, декадансу. Водночас вони відчують не лише особисту, але й колективну кризу – втрату віри в усталені цінності, безсилля культури перед механізмами влади, грошей і пристрасті. Усе це не могло не позначитися на образі родини в літературі [50].

Особливо гостро в цій добу звучить тема батьківсько-дитячого відносин. Це не лише побутова колізія, а символ глибшого зіткнення світоглядів: покоління батьків, яке ще не втратило ілюзій щодо традиційного укладу, і покоління дітей, виховане в атмосфері сумнівів і зневіри, не бачить у родині простору свободи чи безпеки. Навпаки – саме в родині діти найчастіше зазнають тиску, нерозуміння, ізоляції. У багатьох творах Молодої

Польщі родина стає не місцем морального захисту, а джерелом глибоких травм.

У цьому контексті батьки часто постають як тирані, охоронці фальшивої моралі, що насправді лише приховують егоїзм, страх, дріб'язковість. А діти – або як жертви, або як бунтівники, що прагнуть вирватися з цієї атмосфери. Відсутність довіри, емпатії, відкритості між поколіннями стає однією з характерних ознак доби. Водночас це не просто приватна драма: це вияв глибинної цивілізаційної кризи, у якій навіть родина, останній бастион людської солідарності, виявляється ураженою.

Не дивно, що саме ця тема знаходить відображення в центральних творах представників Молодої Польщі. У драмі Габріелі Запольської «*Мораль пані Дульської*», романах Владислава Реймонта «*Земля обітована*», Станіслава Пшебишевського «*Діти Сатани*» та новелі Стефана Жеромського «*Силачка*» родинна проблематика розгортається з різних ракурсів – як через відкритий конфлікт, так і через відсутність комунікації, символічну руйнацію авторитету батька, повне емоційне спустошення родинного простору. Усі ці тексти свідчать про одне: родина в добу Молодої Польщі переживає глибоку кризу, яка є симптомом загальнішої втрати духовних орієнтирів у культурі на перетині століть.

Далі більш детально ми проаналізуємо, як саме в кожному з цих творів художньо осмислюється проблема родинних взаємин, у чому полягає її індивідуальна специфіка в межах тексту, які наративні, символічні та діалогічні засоби використовуються для зображення конфлікту поколінь. Ми також простежимо, як варіюються моделі батьківства і синівства, материнства й дитинства, які типи бунту, покори, відчуження чи морального краху найчастіше виникають у цих родинних мікросюжетах, і як вони співвідносяться з ширшими філософськими темами літератури Молодої Польщі – зокрема, декадансом, ніцшеанством, символізмом, індивідуалізмом.

Цей підхід дасть змогу не лише окреслити загальні риси «родинної драми» епохи, а й виявити її ідейно-естетичну складність та значущість для розуміння духовного ландшафту доби, що передувала катастрофам ХХ століття.

Драма Габріелі Запольської «*Мораль пані Дульської*» (1906) є одним із найвиразніших прикладів зображення кризи родини у літературі Молодої Польщі. У творі родина, замість бути джерелом морального становлення особистості, перетворюється на в'язницю, де панує фальш, пригнічення та емоційна спустошеність. Образи батьків, дітей та слуг утворюють складну динаміку влади, маніпуляції та психологічного насилля.

Центральною постаттю є пані Дульська, що втілює міщанську мораль, яка передбачає прагненням до соціального пристосування й уникнення ганьби. Головна героїня не дбає про внутрішню гармонію чи щастя родини, а лише про «зовнішнє»: «*Na to tamy cztery ściany i sufit, aby brudy swoje prac w domu i aby nikt o nich nie wiedział*» [95].

Цей вислів стає кредо Дульської. Вона – диктатор у родині, яка маскує страх перед осудом суспільства показною моральністю. Її ставлення до сина Збишка та служниці Ганки показує глибину лицемірства. Дульська дозволяє синові спокушати слуг, але як тільки це може викликати соціальний скандал, вона різко змінює позицію: «*Trzeba tę sprawę zamieść pod dywan. Co było, to było – teraz trzeba milczeć*» [95].

Збишко – син пані Дульської – намагається протестувати проти подвійної моралі матері. У його словах помітний внутрішній спротив, емоційне відчуження та цинізм, породжений розчаруванням: «*W domu właściwie cmentarz. A czego? Myśli – swobodne, szerokie myśli*» [95].

Його спроба «одружитися» з Ганкою – акт протесту, який він, все-таки не доводить до кінця. Це показує не лише слабкість характеру, а й глибину моральної проблеми, що охопила усіх членів родини.

Доньки пані Дульської – Гесія і Меля – також демонструють різні погляди: Гесія переймає прагматизм матері, а Меля – навпаки, намагається зберегти емоційну чутливість: «*Ja wolę nic nie wiedzieć. To jakoś miło. Ja wolę nic nie wiedzieć*» [95]. Це висловлювання свідчить про відчай і втечу у внутрішній світ, що постає єдиною формою захисту від гнітючої реальності. Проте навіть така «втеча» є безсилою перед атмосферою цинізму й байдужості, що панує в домі.

Батько – пан Дульський – практично не бере участі в родинному житті. Його роль – суто функціональна, тобто заробляння грошей. Його репліки зазвичай обмежені, і найчастіше зображують батька, як об'єкт зневаги: «*Dziś fasujesz!*» [95], – каже йому дружина, підкреслюючи, що він лише джерело доходу.

Таким чином, родина пані Дульської є мікромоделлю суспільства, де замість моральних цінностей панує страх, прагнення зберегти привабливий зовнішній вигляд, уникнути ганьби, а не здійснити внутрішню трансформацію. Родина Запольської не є унікальною – вона типова для доби, в якій духовні орієнтири втрачені. Саме через родину авторка досягає глибокого соціального і морального ефекту: читач бачить не лише особисту трагедію, а й занепад культури в цілому.

Габріеля Запольська, змальовуючи родину як епіцентр лицемірства, не залишає місця ілюзіям. Її персонажі приречені не тому, що не знають правди, а тому, що не мають сили жити згідно з нею. В цьому полягає трагічна сутність модерної родини у творі – вона несе в собі не відродження, а повільну руйнацію особистості, індивідуальності та свободи.

У цьому контексті «*Мораль пані Дульської*» є не лише сатирою на дрібнобуржуазну мораль, а й глибокою драмою родинної дегенерації, яка торкається універсальних тем: влади й підкорення, страху перед правдою, самотності в оточенні близьких. Через деталі побуту, репліки, мовні інтонації й психологізм Запольська створює вражаючий образ родини, яка живе не

любов'ю, а страхом і фальшем. Саме це і робить її твір ключовим у розумінні духовної кризи епохи Молодої Польщі.

Роман Владислава Реймонта «*Земля обітована*» (1899) – це глибокий соціально-психологічний твір, який демонструє не лише економічні й моральні суперечності індустріального суспільства, а й фундаментальну кризу родини як морального інституту. Дія відбувається у Лодзі – місті, що символізує капіталістичну стихію, у якому зникають традиційні етичні засади, а з ними – й родинні зв'язки. У центрі цього світу опиняються молоді підприємці, серед яких – Кароль Боруцький, син збанкрутілого шляхтича. Його конфлікт з батьком і байдужість до родини є одним із центральних маркерів родинної проблематики у творі.

Старий Боруцький уособлює минулу епоху – світ шляхетських чеснот, моралі, патріотизму та віри в гідність особистості. Кароль же представляє нову формацію, для якої пріоритетом є не честь, а зиск: «*Ojciec mój nie rozumie czasów dzisiejszych... Honor, uczciwość, wierność zasadom – to wszystko śmieszne dzisiaj, to są bajki*» [77].

Така репліка Кароля – це не лише свідчення розриву з батьківським поколінням, а й виразна декларація ціннісної революції, яка відбулася в межах однієї родини. Кароль відкрито відмовляється від моральної тяглості, а отже, – і від обов'язку сина перед батьком: «*Ja nie tam sentymentów... Ja chcę pieniędzy!*» [77].

Батько в романі показаний як трагічна фігура – людина, яка втратила не лише матеріальні статки, але й довіру сина, його повагу й підтримку. Сцени, в яких старий Боруцький намагається переконати сина не відступати від моральних засад, сповнені болю й безсилля. Кароль ігнорує його, уникає відповідальності: «*Zostaw mnie z moimi ideami. Ty masz swoje interesy*» [77].

У цьому діалозі розкривається суть конфлікту: старе покоління прагне зберегти цінності, нове – знецінює їх на користь прибутку. Родина тут не є осередком передачі етичного досвіду, а місцем конфлікту і втрати.

Ще один приклад деградації родини – дім Германа Бухольца. Бухольц, фабрикант і батько, – деспот у родинному та економічному сенсі. Він керує родиною як підприємством: «*W domu jak w fabryce: każdy zna swoje miejsce i nie wolno tu go opuścić*» [77]

Його родина не знає любові – лише страх і контроль. Дружина й діти підпорядковуються йому безмовно. Це ще один аспект духовної кризи родини, де почуття замінені функціями, а мораль – страхом покарання.

Також важливо, що сам Кароль, хоча й походить із шляхетської родини, добровільно дистанціюється від будь-яких моральних чи родинних зобов'язань. Його ставлення до жінок – утилітарне: він готовий скористатися Анкою, дівчиною, яка його кохає, але зрештою прагне вигідного шлюбу. Родинне життя для нього – інструмент, а не мета: «*Kocham? Nie wiem. Ale to dobra partia*» [77]. Така позиція свідчить про тотальну зневагу до почуттів – навіть до ідеї любові чи родинної прив'язаності. Родина – це лише механізм у великому проєкті збагачення.

У ширшому сенсі, «*Земля обітована*» показує суспільство, де родина вже не виконує жодної моральної функції. Батьки втрачають авторитет, діти – повагу, емоційні зв'язки руйнуються. Усе підпорядковано гонитві за прибутком: «*Zysk – to jedyne prawo nowego świata*» [77].

Таким чином, родинна проблематика в романі постає не як приватна драма, а як системна ознака капіталістичної цивілізації. Реймонт із глибокою психологічною проникливістю показує, як у світі, де домінує логіка ринку, руйнується найважливіша моральна структура – родина. Цей розпад позначає не лише втрату зв'язків між поколіннями, але й загальну втрату сенсу морального життя.

У «*Землі обітованій*» родина – не притулок, а битва між моральною традицією й цинічним прагматизмом. Вона більше не є джерелом емоційної безпеки – радше тлом, на якому розгортається драма моральної девальвації особистості. Саме тому роман Реймонта посідає важливе місце серед творів

Молодої Польщі, які досліджують внутрішній розпад людини й культури через призму родинних конфліктів.

Роман Станіслава Пшибишевського «*Діти Сатани*» (1897) є знаковим твором декадентської течії в літературі Молодої Польщі. Це не лише естетичний маніфест нової чуттєвості й бунту проти буржуазної моралі, а й глибокий аналіз духовного та морального занепаду епохи. Однією з центральних тем роману є розпад родини як традиційної форми соціального устрою. У цьому творі родина вже не існує як моральна опора – її місце займає спотворене середовище деструкції, еротизму та аморальності.

Назва твору є символічною: «*Діти Сатани*» – це не просто провокація, а відкрите проголошення ціннісного перевороту. Йдеться про покоління, яке навмисно відмовляється від усього, що символізує «батька» – як морального, релігійного та соціального авторитета. Батько в цьому творі, як і родина загалом, – це символ старого світу, який герої прагнуть знищити.

Люціан, один із головних героїв, є уособленням цієї деструкції. Він відверто проголошує бунт проти всього спадкового: «*Ja nie chcę być jak oni, jak ojciec mój, jak ludzie ich świata... ja chcę być sobą, złem, buntem, ogniem*» [74].

У цьому маніфесті звучить цілковите заперечення батьківського впливу, духовного спадку, родинної тяглості. Люціан – це не просто син, який не розуміє батька, а постать, що прагне його знищити як символ.

Родина в романі не існує як спільнота, що надає підтримку, любов чи моральну орієнтацію. Навпаки – усі людські зв'язки набувають викривлених форм. Жінки не є матерями, берегинями дому чи виховательками – вони стають або фатальними об'єктами сексуального потягу, або безпорадними жертвами. Один із найболючіших прикладів – Зофія, яка втрачає зв'язок зі своєю ідентичністю: «*Ja nie wiem, kim jestem... Córką? Kochanką? Ofiarą?*» [74].

Це риторичне питання відображає повну дезінтеграцію особистості, спричинену відсутністю стабільного родинного ґрунту. Зофія не має родини, яка б могла її захистити, підтримати або дати орієнтир. Вона – загублена серед пристрастей, самотня, використана.

У романі постійно лунає мотив «вбивства батька» – не буквального, а символічного. Пшибишевський проголошує кінець патріархального світу, у якому батько уособлює владу, закон, порядок. Герої роману зневажають ці структури: «*Z ojców została tylko martwa maska... A ty, ich dzieci, dlaczego ją z pogardą*» [74].

Цей фрагмент викриває суть декадентського світогляду: минуле – мертво, його авторитет – лише маска, яку потрібно знищити. Діти Сатани – це покоління, яке не визнає жодної вищої сили, крім власної пристрасті та інстинкту.

Пшибишевський використовує багато символів, які підсилюють образ руйнування родини: темні інтер'єри, напіврозкладене тіло, демонічні обійми, сексуальне насильство. Це – художнє втілення тієї духовної отрути, яка замінює родинне тепло. Родина перестає бути святинєю – вона стає вогнищем хаосу.

Немає й образу матері як джерела безумовної любові. Материнство в романі або відсутнє, або заміщене еротичною залежністю. Це ще одна грань зруйнованої родини: там, де мала б бути турбота і жертвність, виникає зваба, пристрасті, емоційний розпад.

Таким чином, у «*Дітях Сатани*» родинна проблематика представлена не буквально, а через її повну руйнацію. Це не драма стосунків – це маніфест проти самого їх існування. Пшибишевський не просто показує конфлікт поколінь – він оголошує смерть родини як морального осередку. У цьому полягає одна з найглибших візій духовної кризи доби Молодої Польщі, де навіть найсвятіші форми людського співіснування – зокрема родина – стають символами пригнічення, фальші або розкладу.

На тлі творів, що прямо зображують конфлікти між батьками та дітьми, новела Стефана Жеромського «Силачка» (1891) вирізняється особливою трагічною інтонацією – тут родинна проблематика присутня не у формі відкритого протистояння, а як мовчазна відсутність. Героїня твору, Станіслава Бобровська, постає втіленням ідеалістичного служіння громаді, при цьому – цілковито позбавлена підтримки родинного кола, любові чи тепла. Її життєва драма розгортається в контексті соціального байдужого середовища, у якому навіть рідні не відіграють жодної позитивної ролі.

Жеромський свідомо не вводить до сюжету образів батьків чи сім'ї Бобровської. Вона живе й помирає на самоті. Її найближче коло – лікар Обара, колишній студентський товариш і коханий, – теж не виконує функції моральної опори. У спогадах Обари звучить гірке усвідомлення її ізоляції:

«Dla nich była tylko nauczycielką... głupią, naiwną, którą można lekceważyć» [97].

Це визнання стосується не лише місцевої громади, а й ширшого кола – у тому числі рідних, які мали б підтримати її. Бобровська присвятила життя іншим, але сама залишилася без жодної підтримки. Родина, як потенційне джерело любові, у новелі просто не фігурує. Її мовчазна відсутність викликає ще більший емоційний ефект.

Цей мотив підсилюється контрастом із внутрішнім світом самої героїні. Вона ідеалістка, яка не шукає вигоди. Її головна сила – віра в добро, моральну вартість праці в селі. Але світ, у якому вона існує, – це світ егоїзму, дріб'язковості й байдужості. Її смерть у бідності, хворобі та самотності – гіркий символ краху гуманістичних ідеалів: *«Zmarła w nędzy... jakby nigdy nie istniała»* [97].

Родина, у звичному розумінні, мала б запобігти цій трагедії. Мати могла б доглядати доньку, брат підтримувати, батько захищати, проте в Бобровській немає нікого. Її шлях – це шлях самотнього ідеаліста, людини, яка замінила

родину абстрактним моральним обов'язком. Вона живе заради інших, але вмирає покинутою.

Інший ключовий персонаж – Обара – виступає у ролі голосу сумління. У фіналі новели він визнає, що зрадив свої переконання, став пасивним. На фоні жертвовності Бобровської його зрада виглядає особливо виразно. Він кається: «*Ona jedna była silaczką... a ja? Ja zdradziłem!*» [97].

Ця репліка – моральна кульмінація твору. Вона підкреслює, що у світі, де навіть найсильніші духом не отримують підтримки, родина – як джерело захисту та розуміння – фактично зникла. Бобровська померла, бо була одна. Її смерть – не просто біологічний кінець, а вирок суспільству, яке не має родинної етики.

Таким чином, у новелі «*Силачка*» родинна проблематика подається опосередковано – через її цілковиту відсутність. Станіслава Бобровська – не донька, не сестра, не наречена – вона самотній голос моралі у світі байдужості. Це мовчазне зображення втрати родинного ґрунту набуває великої емоційної сили й стає ще одним свідченням духовної кризи епохи Молодої Польщі.

Родинна проблематика в літературі періоду Молодої Польщі постає не просто як сюжетний компонент, а як глибинний маркер духовного стану суспільства. У творах, проаналізованих у цьому розділі, родина більше не є ані моральною опорою, ані стабілізуючим осередком. Навпаки – вона часто фігурує як джерело конфлікту, тиску, або ж взагалі відсутня, що стає болючим симптомом соціального і духовного розладу.

У драмі Габріелі Запольської «*Мораль пані Дульської*» родина зображена як формальний інститут, заснований на лицемірстві, страху й дотриманні зовнішніх норм. Герої не мають справжніх емоційних зв'язків, а батьківська влада зведена до контролю без любові. Родинне життя в цій п'єсі – це театр соціальних ролей.

У романі Владислава Реймонта «*Земля обітована*» криза родини розгортається на фоні капіталістичної дійсності, де зиск і кар'єра витісняють моральні обов'язки перед батьками. Молоде покоління зневажає традиції, а батьківська постать – символ морального спадку – втрачає силу й авторитет.

Станіслав Пшибишевський у романі «*Діти Сатани*» доводить розпад родини до естетичної й ідеологічної крайності: герої свідомо відкидають усе «батьківське» – не лише у буквальному, але й у філософському сенсі. Родина стає символом мертвої моралі, яку потрібно знищити в ім'я свободи інстинктів і пристрасті.

Новела Стефана Жеромського «*Силачка*» натомість показує трагедію моральної особистості, що живе й помирає в самотності, не маючи жодної родинної опори. Відсутність родини в її житті – це ще один спосіб показати, наскільки суспільство втратило здатність до емпатії, підтримки й солідарності.

Усі ці твори поєднує одна ідея: родина, що мала б бути фундаментом етичного буття, у добу духовної кризи перетворюється на пусту форму, на джерело травм або взагалі зникає з горизонту. Література Молодої Польщі з надзвичайною силою виявляє це «прогнивання» зсередини – не лише суспільства, а й найінтимніших зв'язків людини. Тому родинна проблематика тут – не просто тема, а симптом і символ епохи.

2.2. Роман «Прогниле» у контексті польського модернізму

Роман «*Прогниле*» (1903) Вацлава Берента займає ключове місце в історії польського модернізму. Це перший великий твір у польській літературі, який повністю втілює поетику європейського *fin de siècle* – із її кризовим світовідчуттям, декадентськими інтонаціями, культурною тривогою і філософською глибиною. Берент, як і Томас Манн у «*Будденброках*» чи Андре Жид у «*Неморалісті*», розгортає у своєму романі не лише історію

покоління, а й художню рефлексію над духовним вичерпанням культурної епохи.

Автор роману *«Прогниле»* безперечно залишився в пам'яті як видатний представник модернізму, що яскраво проявляється в його творах, насичених глибокими психологічними портретами персонажів. У центрі *«Прогниле»* – життя богемної інтелігенції в німецькому містечку. Головні герої борються з внутрішнім виснаженням і психічною кризою, спричиненою творчим безсиллям. Атмосфера кінця XIX століття сильно впливає на їхній емоційний стан і супроводжує героїв до фіналу твору. У романі гостро порушується екзистенційна проблема митця, який, утративши творчу енергію, марно намагається знайти натхнення в повсякденній рутині кав'ярень і шинків. Його любов до мистецтва безмірна, але вона вступає в конфлікт із власною творчою неспроможністю. Спроби вирвати з себе залишки натхнення перетворюються на шлях до духовного, фізичного та психічного занепаду. Більше того, фанатичне прагнення до самореалізації лише посилює творчу паралізованість, що зрештою веде до повного саморуйнування.

«*«Прогниле»* – це текст, який вважається одним із найважливіших і водночас найскладніших у польській літературі» [78], – саме так Івона Е. Русек починає вступ до свого дослідження, присвяченого роману Вацлава Берента. Перехід від XIX до XX століття був винятковим періодом в історії не лише польської, а й європейської культури та літератури загалом. Саме в цей час починають звучати питання про природу людини, її сенс, призначення, про її внутрішню суть і загадковість – теми, які до того майже не порушувалися. Саме модернізм, як культурний і філософський напрям, відкрив нові виміри людського «я», що раніше не потрапляли до сфери уваги мистецтва.

Серед значущих досягнень модерністської доби вирізняється роман *«Прогниле»*. У європейській прозі навряд чи знайдеться інший твір, який так ґрунтовно й різнопланово, як у формальному, так і в змістовому аспектах,

порушує центральні питання епохи. Особливо вирізняється підхід Берента, який, за словами дослідників, використовує міф як інструмент пізнання реальності та способу її усвідомленого проживання. Мотиви міфу знаходимо і в інших польських митців тієї доби – Станіслава Виспянського, Тадеуша Міцінського, Єжи Жулавського, Станіслава Пшебишевського, численних поетах і художниках. Проте лише Берент у романі *«Прогниле»* спробував не лише художньо, а й інтелектуально проаналізувати значення міфу і символу – його ключового елементу.

Твердження, що *«Прогниле»* є «одним з найскладніших текстів», підтверджується розмаїттям інтерпретацій. Серед сучасників Берента Марія Коморницька назвала роман «диявольським дзеркалом сучасності» та «кривавим свідченням мучеництва мистецтва і митця» [43]. Адольф Новачинський описував його як образ «полум'я людських бажань і метафізичних прагнень», а також як приклад «духовної поліфонії сучасності» [59]. Манфред Крідль, навпаки, вважав роман зображенням «давно минулої епохи» [46].

Інші критики також давали *«Прогнилому»* різні, часом полярні, оцінки. Генрик Тазпіс бачив у ній «образ сучасного життя, побудований на образах божевільних індивідумів» [89], Ігнацій Матушевський – «хворобу реальності» та мистецтва як її прояву. Він говорив про «візії, галюцинації, морок, настрої, а навіть привидів і монстрів» [52], які керують життям митців. Вільгельм Фельдман трактував роман як «історію болісних жертв мистецтва». Станіслав Мачишевський назвав *«Прогниле»* «біблією декадансу», в якій «ніцшеанська воля руйнується під впливом різних обставин, а перепочинок приносить лише нірвана» [78].

Станіслав Бжозовський, один із найпроникливіших мислителів епохи, писав про *«Прогниле»* як про «самопізнання сучасної душі», «витягання людських душ» і «образ культури, позбавленої праці» [19]. Пізніше, однак, він переглянув свою оцінку, заперечивши, що роман відтворює «сучасну

духовність». Казімеж Чаховський вважав Берента «безкомпромісним викривачем індивідуальної правди людини» [24], а Юліан Кшижановський – автором «монографії fin de siècle» [47], що розкриває духовні та соціальні зрушення в урбаністичному контексті.

Марта Вика-Хусаковська назвала *«Прогниле»* «свідченням епохи» [91], Владзімеж Маціг – дослідженням «переломів, що стосуються свободи та творчої сили і безсилля», хоч і критикував Берента за «неприятність до простоти» [50]. Владислав Студенцький бачив у романі «декаданс, наркоманський песимізм та нігілістичний буддизм» [85]. Томаш Вайс наголошував на кризі художньої богеми, яка, ототожнюючи мистецтво з життям, виправдовує зло. Ганна Госк бачила у творі «літературні коди» [36] декадентської поведінки. Малгожата Окуліч-Козарин – ключовим називала «мотив книги» [63].

Ришард Пшибильський трактував роман як «осуд приїжджості» і вбачав у ньому «суперечку Ніцше з Вагнером». Аліна Бродзька вважала його попередженням про «парадокси культури, в якій руйнується особистість». Маріан Зачинський назвав роман «діагнозом людини переломного століття», Тереза Валас – «судом над модерністським естетизмом». Казімеж Вика у свою чергу охарактеризував твір як «бульйон модернізму і водночас аналітичну експертизу його наслідків, проведену на ряді добре виділених персонажів». Ізабелла Калута підкреслила еротизм і мізогінізм як вияв фініскуального пошуку «нового міфу» – «часу жінки», аналізуючи міфологічні жіночі образи. Войцех Гутовський вказував на «естетичний містицизм» і «дух як вираження гниття», а Агата Залевська – на «різні образи модерністського митця, який болісно відчуває деградацію цінностей». Мечислав Янкувіак підкреслював іронію як засіб критики модернізму [78].

Підсумовуючи ці різноманітні прочитання, можна стверджувати: *«Прогниле»* демонструє унікальне явище, яке на межі століть лише зароджувалося – емансипацію митця та мистецтва. Вони перестають бути

лише частиною ремісничої традиції і набувають значення автономного духовного явища, спрямованого на вершини людської екзистенції.

Івона Е. Русек наголошує, що філософ, за її словами, «показав світ, з одного боку, як річ саму по собі, з іншого – як представлення. В останньому безроздільно панує воля: вічне, незадоволене у своєму прагненні бажання». Вона ідентифікує в романі *«Прогниле»* шопенгауерівські мотиви – «волю», «представлення», «голод вражень» [78, с. 118].

На прикладі трьох головних героїв – Боровського, Єльського і Гертенштейна – Русек демонструє, як мистецтво в романі постає як «диявольське дзеркало життя», що заміщує реальність абстрактними уявленнями. Особливо промовистим у цьому сенсі є Боровський, «єдина життєва діяльність якого реалізовувалася у сфері абстрактних мрій». Його стан – результат дії «неспокійних думок, які не дають опори, а лише страждання і досвід гниття життя».

Зрештою, Івона Е. Русек повертається до листа Берента до Міріама-Прзесмицького, де письменник пояснює суть назви твору, і робить висновок: «Відрізані від пізнання і дії, герої піддаються фізичній і емоційній деградації. Тому замість того, щоб жити, вони існують у світі уяви і безжально пильних думок (...) Їхнє єдине призначення – гниття» [78, с. 72].

У центрі твору – художники, літератори, інтелектуали, які втратили здатність творити або вірити у вартість мистецтва. Прототипом одного з головних героїв, скрипаля Мюллера, імовірно, був Станіслав Пшибишевський, якого Берент у романі піддав гострій, хоча й не прямій, критиці. У персонажах *«Прогнилого»* простежуються типові риси модерністської антропології: нервова чутливість, надмірна рефлексія, психічна вразливість, ізоляція. Водночас ці герої є водночас і жертвами, і носіями розкладу – «прогнилими» не лише ззовні, а й внутрішньо.

Берент рішуче пориває з традиційним романом XIX століття. Композиція твору фрагментарна, розірвана, побудована на внутрішніх

монологам, сценах-епізодах, які не завжди пов'язані сюжетно, але мають спільний мотивний каркас. Така структура відповідає модерністському досвіду зламаного, роздробленого суб'єкта. В одному з епізодів герой говорить: «Світ – це скринька, наповнена уламками дзеркал, які відбивають тільки уривки того, ким ми були» [11] – цей вислів є, фактично, поетикою самого роману.

Мова роману стилістично складна, багата на культурні алюзії, латинські вставки, цитати з філософії, релігії, естетики. Такий елітаризм цілком узгоджується з модерністським уявленням про мистецтво як виняткову, індивідуальну й антимасову практику.

Уже сама назва твору є метафорою епохи: *Прогниле* означає не лише фізичне розкладання, а духовну і культурну ентропію. Роман створює образ світу, в якому згасла віра у високі ідеали, мистецтво втратило свою сакральну функцію, а інтелектуали – відчуття місії. Як слушно зауважує Зачинський, Берент не лише змальовує світ занепаду – він демонструє внутрішню нездатність модерної людини до глибокого почуття, її замикання у формах, позах, естетичному грі без змісту. Саме тому герої *Próchna* не живуть – вони симулюють буття, часто навіть не помічаючи цього. Як пише Берент: «*To, co piękne, ginie pod warstwą pleśni. Nic już nie ma początku, wszystko jest po końcu*» [11]. (*Те, що прекрасне, гине під шаром плісняви. Ніщо не має початку, все – після кінця*). Ця атмосфера після-кінця властива модерністській свідомості. За словами Зачинського, роман демонструє стан, «у якому людина втрачає спроможність переживати глибокі етичні почуття, замінюючи їх формою, позою, естетичною грою». Митці в романі не живуть – вони симулюють життя через дискусії про мистецтво, кохання, смерть. Вони, за висловом Берента, – «*grzyby porosłe próchnem świata*» («гриби, що виростили з трухлявої плоті світу»).

Митець у творі – фігура гранично амбівалентна: він водночас є носієм вищого знання і символом морального та психічного розпаду. Найяскравіше

це втілено в постаті скрипаля Мюллера, героя, що втрачає зв'язок із джерелом своєї творчості: «*Nie gram już... To bez sensu. Struny milkną, bo i dusza ucichła*» [11]. («Я більше не граю... Це без сенсу. Струни мовчать, бо й душа затихла».)

Мюллер не бачить сенсу в мистецтві, бо в ньому вже немає трансцендентного. Естетичний досвід перестає бути шляхом до вищого – він стає або болем, або фіксацією. Ще один герой говорить: «*Mnie się wydaje, że ja jestem tylko lustrem. Odbijam wszystko, ale nic nie mam w sobie*» [11]. (Мені здається, що я лише дзеркало. Відбиваю все, але нічого не маю в собі). Це ідеальний образ модерністського суб'єкта: відображення без сутності, фрагмент замість цілого, самосвідомість без «я».

Роман «*Прогниле*» написано у фрагментарній, мозаїчній формі. Роман не має лінійного сюжету; натомість він складається з епізодів, діалогів, сцен, снів і вставних оповідей. Ця структура відображає стан «розірваної» свідомості.

Анна Почеч зазначає: «Роман Берента наближається до формату інтертекстуальної лабораторії: тут міф, легенда, філософія і щоденник поєднуються в єдине, але нестабільне ціле» [66].

Мова роману стилістично складна: Берент насичує текст філософськими алюзіями, латинськими висловами, естетичними формулами. Часто зустрічаємо цитати з Ніцше, біблійні алюзії, музичні структури.

Жіночі образи в *романі* – не індивідуальні постаті, а психосимволи. Клара, наприклад, не є коханою в класичному сенсі – вона стає екраном для проєкцій героя. Її знеособлення досягає крайнощів:

«*Kobiety są jak żuki: składają najplodniejsze nasiona w to, co próchnieje i gnije*» [11]. («Жінки як жуки: відкладають найплідніше насіння у те, що гниє і розкладається»).

Інша репліка Мюллера звучить як квінтесенція кризи еротичної уяви:

«*One tak mało mają do rozdania, a tak wiele ze skarbcza naszej wyobraźni*» [11]. («*У них так мало для дарування, але так багато з нашого скарбу уяви*»).

Це вказує на класичну декадентську модель: жінка як фікція, як «дзеркало» чоловічої фрустрації.

Особливу роль у романі відіграє місто. Це не просто соціальний простір, а середовище дезорієнтації. Герої «*Прогнилого*» – не громадяни, а вигнанці власної психіки. За Семашком: *Вулиця у Берента не інтегрує – вона розсіює, розпорошує*.

«*Nie wiem, czy idę, czy śnię. Miasto wciąż mnie w swój sen...*» [11]. («*Не знаю, чи я йду, чи сплю. Місто втягнуло мене у свій сон...*»).

Це класичний символістський простір: сон, ілюзія, дезорієнтація, ніч. Усе, що руйнує ідентичність.

Твір насичений афористичними висловами – вони не тільки формулюють позицію персонажів, а й задають філософський ритм: «*Sztuka? – Kobieta? – Problem!*»; «*Zrodzeni z krwi, rozdepczą tę, co z duszy*»; «*Serce zawlokło cię pod nogi kobiet...*»; «*Nie sztuka czyni człowieka artystą, tylko głęboka rana*» [11].

Афоризм у Берента – це інтелектуальна зброя в умовах, коли наратив більше не спроможний пояснити дійсність. Роман «*Прогниле*» спочатку викликало суперечки. Критики дорікали Беренту у надмірному песимізмі, «естетичній хворобі». Проте згодом твір був визнаний канонічним.

За словами Чеслава Мілоша: «*Берент не писав для нас. Його проза – це дзеркало того, як складно бути митцем у світі, де ніхто більше не чекає на істину*» [53, с. 125].

Твір глибоко вплинув на Бруно Шульца, Зофію Налковську, Владислава Реймонта. Він заклав основу нового типу польського роману – філософсько-аналітичного, герметичного, модерністського за суттю.

«*Прогниле*» – це літературна спроба сформулювати досвід розкладу. Це роман не про занепад, а через занепад. Він не дає надії – але змушує мислити,

що вже саме по собі є актом духовного спротиву. У цьому – сила Берента як митця, який не рятує, але вчить чесно дивитися в обличчя катастрофі.

Роман *«Прогниле»* Вацлава Берента посідає визначне місце в історії польського модернізму, уособлюючи його головні філософські та естетичні орієнтири – кризу духовності, саморефлексію митця, втрату віри у трансцендентне й пошук нових сенсів у межах людського досвіду. Твір є своєрідною енциклопедією *fin de siècle*, у якій поєднано декадентські настрої, екзистенційні мотиви, естетизм і символізм. Берент виступає не лише як хроніст духовного занепаду, а й як аналітик, який розкриває механізми культурного виснаження, перетворюючи художній текст на інтелектуальну лабораторію доби.

Модерністська поетика роману, фрагментарність композиції, психологічна глибина образів, багатошарова символіка та складна філософська мова зумовили його репутацію одного з найскладніших і найвпливовіших текстів польської прози початку ХХ століття. *«Прогниле»* не лише віддзеркалює кризу митця і культури, а й засвідчує народження нового типу художнього мислення – інтелектуально-аналітичного, спрямованого на осмислення внутрішніх суперечностей модерної свідомості.

Таким чином, роман Берента можна вважати не просто зразком польського модернізму, а його концептуальним ядром – текстом, що поєднав у собі естетику занепаду й інтелектуальну спробу осягнути сутність людини на межі епох.

Розгляд родинної проблематики в літературі періоду Молодої Польщі засвідчує, що мотив родини стає одним із ключових індикаторів духовної кризи епохи. Письменники кінця ХІХ – початку ХХ століття демонструють руйнування традиційних цінностей, зокрема тих, що визначали стабільність родинних стосунків і моральну тяглість поколінь.

Аналіз драматургії та прози показує різні форми цієї кризи. У Запольській родині перетворюється на закритий простір лицемірства й

психологічного насилля; у Реймонта – втрачає моральну основу під тиском капіталістичної гонитви за зиском; у Пшибишевського – руйнується як інститут, що втратив будь-який авторитет і духовний сенс; у Жеромського – зникає взагалі, залишаючи людину сам на сам із байдужим суспільством. Усі ці моделі демонструють різні варіанти одного явища – розпаду родини як осередку духовної єдності й етичного закону.

У цьому контексті роман Вацлава Берента «Прогниле» логічно вписується в модерністичну традицію. Він поглиблює мотив кризи, розкриваючи його через внутрішній занепад інтелігенції та вичерпання культурних форм. Психологічна складність, міфологічність та філософічність твору підкреслюють спільну з іншими авторами ідею – модерна людина втратила опору, зокрема й родинну.

Отже, родина в літературі Молодої Польщі постає не лише темою, а й символом часу. Через її трансформацію митці передають широке явище духовної дезорієнтації, що стало однією з визначальних рис модернізму та культурного клімату *fin de siècle*.

3. БАТЬКІВСЬКО-СИНІВСЬКИЙ КОНФЛІКТ У РОМАНІ «ПРОГНИЛЕ»: ХУДОЖНІ ТА СТРУКТУРНІ АСПЕКТИ

3.1. Конфлікт батька і сина: психологічна й етична проєкція у романі «Прогниле» В. Берента

Конфлікт між батьком і сином у романі «Прогниле» В. Берента постає як глибоко символічна модель зіткнення двох світоглядів – традиційного, вкоріненого в минулому, та нового, що прагне емансипації і самовизначення. У цьому протистоянні виявляється не лише міжособистісна драма, але й ширші психологічні та етичні координати, в яких функціонує людина епохи кризи. Напруження між поколіннями проникає в екзистенційний вимір, де син змушений не лише бунтувати проти авторитету, а й переосмислювати засади буття, свободи, відповідальності. Спостерігається поступове розщеплення ціннісних орієнтирів, що супроводжується внутрішньою дезорієнтацією, сумнівами, моральним виснаженням. Саме через призму цієї динаміки конфлікту розкривається психологічна глибина персонажів та драматизм їхнього духовного вибору.

У першій частині роману «Прогниле» читач знайомиться з двома персонажами – актором Владиславом Боровським і лікарем Куницьким. Їхня зустріч відбувається на похмурому, занедбаному німецькому кладовищі, яке слугує символом внутрішнього стану Боровського: атмосфера занепаду і смерті навколо нього є віддзеркаленням його душевної порожнечі. Куницький стає слухачем особистої історії свого супутника – оповіді, в якій ключову роль відіграють непрості стосунки з батьком, що суттєво вплинули на формування його характеру. Образ батька, представлений у романі, втілює ніцшеанські ідеї, зокрема мізогінічні установки. Він – зрілий чоловік, який, подібно до сина, перебуває у театральному середовищі і сам виступає на сцені:

«– Ojciec mój aktorem był [...]I dobrze mu się pod koniec działo. Miał takich, co pożyczali pieniądze, i takich, co prezenty dawali. Pamiętam, pieniędzmi

w kieszeniach dzwonił. «A ciebie – mawiał – do tej budy (na scenę niby) nie puszcze. Ty siebie szanuj, temperamentu nie masz». We mnie bo ojciec żadnej cechy nie spostrzegał, człowieka nie widział; tylko cenzurki i stopnie dobre chwalił, do książki kijem, ręką i nogą zapędział, a przy rozmowie z obcymi zawsze drwił ze mnie i lekcewazył. „Ty się do łaciny lansuj, nie do facetek. Kuj, kuj! – będziesz sędzią, profesorem, idioto![...]» [11].

У бесіді з Куницьким Владислав розповідає, що під час відвідин батька за лаштунками театру викликав зацікавлення з боку актрис, що викликало роздратування у старшого Боровського. Жінки-артистки, серед яких працював його батько, ставилися до флірту з досвідченим актором із жартівливою поблажливістю, однак одночасно прагнули уваги з боку молодого Владислава – подавали йому руки для поцілунку, демонструючи відкрити приязнь. Згодом герой усвідомлює, що регулярні візити до театру не лише глибоко захопили його уяву, а й стали каталізатором формування його сексуальної ідентичності. Це відволікання від навчання призвело до погіршення академічних результатів, що, своєю чергою, спричиняло агресивну реакцію з боку батька.

З метою зміни поведінки сина старший Боровський наполіг на його залученні до читання художньої літератури. Владислав зазначає, що після початку систематичного читання романів його психоемоційний стан зазнав значних трансформацій. Хоча він і припинив контакти з актрисами, натомість опинився у стані внутрішньої нестабільності, що проявлялася переважно в почутті смутку та тривоги.

«Tu, w głowie, ruch się wszczął nagły, życie się zbudziło: świat przede mną stanął. Niepokój się zbudził jakiś, w oczach blask zaświecił, czoło się wyświeciło, głos głębiej z piersi się dobywał, echo w sobie miał i falował, jak organy, gdym się w mowie zapalił. Stary na śpiew mnie próbował» [11].

У своїй оповіді молодий Боровський згадує епізод, який позначив зміну в батьковому ставленні до нього – момент, коли старший Боровський уперше

виявив щире зацікавлення особистістю сина. Це відбулося під час купання Владислава, коли батько з особливою увагою почав вдивлятися в риси обличчя юнака. Цей епізод набуває символічного значення, нагадуючи акт метафоричного народження: до цього моменту батько, що взяв на себе функцію вихователя, сприймав сина як інфантильного та загубленого хлопчика. Після ж уважного огляду він усвідомлює, що перед ним – уже сформований чоловік.

Невдовзі після цього батько передає Владиславу портрет покійної матері – колишньої дружини – що стає своєрідним маркером передачі емоційної та родинної пам'яті. Владислав зізнається Куницькому, що образ жінки викликав у ньому суперечливе почуття туги. Цей момент знаменує початок інтенсивного внутрішнього осмислення, під час якого герой намагається вступити в уявний діалог з матір'ю. Він ставить запитання про її відсутність і причини зникнення з його життя, одночасно намагаючись інтуїтивно сформулювати відповіді: *«[...] Адже це я є твоєю мукою, я!... Твоїм болем у посмішці, твоїм полум'ям в очах, твоєю задумою на чолі. Старий тебе покинув, чи не так? [...]»* [11].

Між сином і жіночим образом, який він знає лише з фотографії, встановлюється глибокий, емоційно насичений зв'язок, що носить риси кровозмішуваної ідеалізації. Поведінка героя свідчить про прояви едіпального комплексу, який позначається і на його ставленні до батька. Як зазначає Ельжбета Фліс-Черняк: *«[...] негативний образ батька, який носить в собі син, можна інтерпретувати як результат едіпової травми [...]»* [30].

Образ матері, репрезентований через портрет, який Владислав розміщує над своїм ліжком поруч із хрестом, набуває функції сакрального об'єкта – своєрідного віттаря, до якого герой звертається у своїй потребі висловити біль, пов'язаний із відсутністю матері та емоційною дистанцією з боку батька.

«Ocknął się jednak i we mnie ten potężny głos natury, wielki, ślepy nakaz, i rzucił mnie wreszcie przed nią na kolana. Spowiadałem się jej po nocach z tych wielkich pragnień obiecanego mi życia, co szerokim, tajemniczym rozłogiem, przysłonięte tumanami marzenia, stoi oto przede mną i czeka. Chodź... A w myślach tych tuliłem się do jej obrazu.

– Potrzeba mi twej miękkiej dłoni, matko, twej dłoni na me czolo gorące. [...] Czyś ty o tym nie wiedziała? Czy ci żadne nie mówiło przeczucie, jak ja ciebie bardzo kiedyś potrzebować będę [...]» [11].

Боровський поступово усвідомлює, що відсутність матері в його житті сформувала глибоке відчуття емоційної неповноти. Як відомо, наявність обох батьків є критично важливою для гармонійного розвитку дитини, і Владислав гостро переживає дефіцит материнської любові та турботи. Герой відчуває болісну порожнечу, спричинену як емоційною, так і фізичною відсутністю матері, а раптове усвідомлення цього браку спричиняє в ньому глибокий внутрішній злам. Образ матері, втілений у портреті, стає для нього символічною опозицією до авторитарної постаті батька: мрії про материнську ніжність і тепло виконують компенсаторну функцію, слугуючи емоційним притулком після чергових зіткнень із жорсткістю та критичністю старшого Боровського.

Із часом Владислав дедалі глибше занурюється в уявні діалоги з образом матері – молитви, внутрішні монологи, звернення до портрета поступово набувають ритуального характеру. Кульмінацією цього внутрішнього культу стає епізод поцілунку портрета, свідком якого стає батько. Реакцією старшого Боровського є вилучення портрета з кімнати сина – акт, що провокує гострий емоційний вибух Владислава. Герой відкрито висловлює фрустрацію через батькову нездатність сприймати в ньому дорослого чоловіка. Він наполягає на тому, що давно покинув межі дитинства й прагне взаємодії з реальністю як самостійна особистість.

Психоемоційне дозрівання Владислава відбувається в умовах глибокої внутрішньої ізоляції, коли уява матері компенсує реальну відсутність жіночої фігури. Сам процес «надання» та подальшого «відбирання» образу матері з боку батька виконує символічну функцію: розкриває справжню суть його постаті як деспотичного опікуна, що виступає посередником між сином і втраченим жіночим началом. Упродовж життя старший Боровський намагається створити для сина нібито «відповідне» середовище розвитку, однак насправді лише нав'язує викривлену модель стосунків із жінками – допускаючи Владислава до фліртувальних сцен за лаштунками, пропонуючи відвідини публічних домів або знайомлячи з власними коханками. Ці дії формують у героя спотворене уявлення про любов і жіночність, позбавлене емоційної глибини та автентичності.

Зрештою, після конфліктної розмови зі своїм сином, старий Боровський приходить до висновку, що Владислав покликаний до «вищої мети». У результаті він вирішує залишити театр, передаючи молодому Боровському своє місце. Цей акт символізує не лише передачу професійної естафети, а й визнання сином своєї суб'єктності та права на самореалізацію.

Цей факт влучно коментує Ізабелла Калута у своїй статті «Вона – п'єса»: функції жіночих персонажів у романі *«Прогниле»* Вацлава Берента: «[...] Відокремлюючи сина від матері, вона тим самим здійснює символічну кастрацію. Таким чином син може вступити в доросле життя, у світ культури, цивілізації та модерністських страждань. Він також може стати користувачем мови, може почати говорити. Тільки тепер відбувається перша серйозна розмова між обома Боровськими; тому тільки в цей момент розповіді про своє життя актор цитує власні слова. Цікаво, що син повністю ідентифікує себе зі своїм батьком: вирішує стати актором, а його дружиною буде жінка, яка разюче схожа на матір [...]» [41].

Цілком несподівано для оточення, Владислав Боровський виявляє виразні акторські здібності, однак його батько – досвідчений театральний

діяч – залишається вкрай стриманим у своїй оцінці. Він чітко бачить помилки та недосконалість, яких припускається молодий актор, і не ідеалізує початкові прояви його обдарування. Сам Владислав у своїй розповіді визнає, що сцена стала для нього своєрідним простором емоційного вивільнення – місцем, де він міг виражати накопичені внутрішні афекти. Це слугує першим симптомом того, що в подальшому загостриться – кабатизму, тобто надмірного захоплення театральністю та демонстративністю як способом самоствердження.

Одночасно з цим у взаємодії з батьком простежується ще один прояв едіпального конфлікту: між ними поступово виникає приховане суперництво за визнання, успіх і славу в театральному середовищі. Таким чином, художній простір сцени стає полем символічної боротьби сина з батьком за домінування та право на самореалізацію.

Старший Боровський, маючи глибоке розуміння природи акторської професії, не ідеалізує славу як самоціль. Усвідомлюючи внутрішні терзання, самопожертви та глибоку емоційну вартість артистичної праці, він намагається застерегти сина від надмірного захоплення зовнішніми проявами сценічного успіху.

«Tego ani opisać, ani naśladować niepodobna. To Bóg daje. Nazywa się to – talentem aktora. A człowiek który to лихо posiada, będzie miał nieraz [...] niskie instynkty zwierzęcia i całą marność człowieka w sobie. Taki szczęścia nie zazna i zaznać nie może. Jest w tym i ludzka zemsta, i Boża kara» [11].

У прагненні зберегти й розвинути акторський потенціал Владислава, батько свідомо виступає проти його наміру одружитися із Зосею – дівчиною, до якої молодий Боровський виявляє глибоке емоційне захоплення. Ветеран сцени переконаний, що шлюб на цьому етапі життя сина може стати перешкодою для його творчого становлення та професійного зростання.

Під час розмови у ресторані старший Боровський відкрито формулює своє бачення ролі жінки в житті артиста. Його висловлювання є відверто

упередженими: вони виражають традиційну патріархальну позицію, що розглядає жінку як чинник, здатний відволікати митця від «вищої мети» та внутрішнього покликання. Цей епізод також поглиблює конфлікт між батьком і сином, де ключовими постають розбіжності не лише в оцінці особистих стосунків, але й у поглядах на поєднання особистого життя з мистецькою місією:

«[...] ty byłbyś nowy, świeży, genialny, gdyby nie kobiety. One cię gnębią, krew twoją toczą, mlecz piją, mózg ssą. One teraz wszystkie do ciebie pełzną, wszystkie! Oplotły cię, opętały pierś ściskają, talent w piersiach chcą zdusić... Mnie wszystko jedno: bierz je bodaj wszystkie – ale potem pluń i przepędź, boć to bydło jest przecie, gad zimny i leniwy. [...], bo kiedy z ciebie wszystko wysie, to się kiedy nocą, jak kot, do łóżka zakradnie, tu na szyi w wielką żyłę się wgryzie i krew twą serdeczną do ostatniej kropli wyżłopie. Taki gad żoną się nazywa» [11].

Джерелом такого непримиренного ставлення до жінок, імовірно, стала втрата дружини. Батько чітко усвідомлює минулі дії свого сина, до яких, зрештою, сам його й спонукав. Владислав зізнається Куніцькому, що неодноразово мав випадкові зв'язки з жінками, «у шалі з першою-ліпшою». Старий Боровський переконаний у деструктивному впливі жінки, тому постійно наголошує синові на необхідності обмежуватися короткочасними стосунками. Інакше, на його думку, жінка може повністю затьмарити свідомість, знищити акторський дар і зруйнувати кар'єру.

Попри неодноразові спроби відмовити Владислава від серйозних намірів щодо шлюбу, батько зазнає поразки. Водночас він постійно нагадує синові про небезпеку, яку, на його переконання, несе в собі будь-який глибокий контакт із жінкою.

Батько прагне зберегти і підтримати акторський талант Владислава, який лише починає формуватися, але вже є передумовою для майбутньої самореалізації. На його переконання, постійні стосунки з жінкою становлять загрозу для цього розвитку, оскільки шлюб асоціюється з обмеженням

свободи, гнітом побуту й втратою внутрішньої незалежності – необхідної для творчості. Не виключено, що така позиція сформувалася на основі особистого негативного досвіду самого батька, який, ймовірно, зазнав розчарування у власному подружньому житті. Це могло зумовити його глибоко вкорінену недовіру, а подекуди й ворожість до жінок. На цьому тлі його закиди на адресу сина набувають форми емоційних, але водночас позбавлених глибокого обґрунтування обвинувачень.

Владислав демонструє рішучий спротив батьківському тиску, а знайомство із Зосею, яка справила на нього глибоке враження, спонукає його до швидкого рішення щодо шлюбу. Весілля відбулося у той період, коли батько перебував під арештом за незначні правопорушення. Після цього помітно загострюється деструктивна поведінка старшого Боровського: він дедалі частіше вдається до алкоголю, витрачає гроші на вінки та подарунки для сина, намагаючись водночас створити навколо Владислава позитивний образ серед знайомих та глядачів. Його тривога з приводу можливих невдач сина на сцені поступово переростає у внутрішню напруженість, яка виявляється в агресивних словесних випадках та втручанні у приватний простір молодого актора.

Конфлікт між батьком і сином загострюється через впертість обох сторін і небажання поступитися у світоглядних позиціях. З одного боку, батько виявляє надмірні амбіції щодо кар'єри сина; з іншого – його дії можуть розглядатися як вияв відчаю і спроба вберегти Владислава від, на його переконання, згубного впливу жінок. Визначальною для психологічного підтексту цієї ситуації стає сцена, в якій батько помічає в Зосі риси своєї покійної дружини – що вказує на трансформацію материнського образу в уявленнях Владислава та його вплив на вибір партнерки.

Подальші спогади Владислава свідчать про глибоке ідеалізування Зосі. У його свідомості вона постає майже божественною постаттю – «святою», «обіцянкою спокою», уособленням емоційного захисту. Репетиції перед

дружиною, відверті зізнання у почуттях, а також визнання того, що ще жодна жінка не викликала подібного смутку, свідчать про щире емоційне захоплення, яке, однак, призводить до зниження акторської продуктивності. Владислав зізнається, що усвідомлює падіння рівня своєї гри, хоча не може чітко визначити його причини. Після схвальних слів Зосі він повністю втрачає інтерес до думки фахівців і критиків.

Кульмінаційним моментом цього загостреного протистояння є остання сварка між батьком і сином, яка трапляється у коридорі театру і завершується самогубством старшого Боровського. Цей драматичний епізод Владислав трактує як фінальний акт у їхньому «спільному спектаклі», що символізує розрив не лише особистісного, а й творчого зв'язку. Після смерті батька герой переживає глибоке почуття провини, що перегукується з мотивом едіпового комплексу: тричі він спотикається об могилу – символічний жест падіння, що маркує початок особистісної та професійної деградації.

Таким чином, образ Владислава постає як втілення трагічного типу митця, що через брак внутрішньої рівноваги, егоцентризм та нездатність до самозречення стає жертвою мистецтва як форми одержимості. Його акторська кар'єра з самого початку вибудовується як виконання батьківського сценарію – гра нав'язаної ролі. Прагнення батька сформувати з сина ідеального виконавця обертається повним повторенням його власної долі. Символічне злиття долі батька і сина, можливе самогубство Владислава, передбачене драматургом Туркулем, вказує на фатальність цього спадкового шляху.

Суперечності між поколіннями досягають кульмінації в мотиві творчого суперництва: коли батькові відмовляють у ролі, її отримує син, що лише поглиблює прірву між ними. Попри образи, обопільну жорстокість і конфлікти, батько продовжує підтримувати сина – матеріально й емоційно, аплодуючи йому з перших рядів, як публічна проєкція недосяжної близькості.

Ця складна динаміка стосунків розкриває глибинний психологічний конфлікт між любов'ю і владою, свободою і залежністю, мистецтвом і реальністю.

Сабіна Бжозовська зазначає: «Молодий Боровський [...] Після батька він міг би перейняти акторство, яке розуміється як глибокий духовний акт, але, пропустивши цей дар крізь власний егоїзм, він залишився з штучною мовою театральної балаканини, кабатизмом, що стирає межі між грою та життям; фальшивий світ, в якому найдраматичніші переживання відбиваються у викривлених дзеркалах готових жестів, що ефективно заважають процесу пізнання [...]» [18].

Цей фрагмент влучно окреслює суть образу Владислава Боровського. Його поразка як героя «*Прогнилого*» проявляється передусім у нездатності сформувати автентичну особистість та виховати індивідуальність. Постать актора значною мірою є відображенням впливу обох батьків – він одночасно репрезентує і присутність батька, і відсутність матері. Така подвійність супроводжує персонажа протягом усього тексту, перетворюючись на основний чинник внутрішньої дезінтеграції, яка зрештою знищує його «я» – суб'єктність, що мала б розвиватися в іншому напрямі.

Хоча саме батько ініціює сексуальне «виховання» сина, часто у формі маніпуляцій і трансляції негативного образу жінки (зокрема, у висловлюваннях про жінок як причину всіх життєвих поразок та спробі спрямувати його до будинку розпусти), ключову роль у формуванні уявлень про жіночність відіграє образ матері. Її портрет набуває символічної функції: мати постає як Сфінкс – втілення містичного, недосяжного, позаособистісного. Вона символізує таємницю, вищу істину, а також мистецтво як абсолютну цінність. Саме в Зосі Владислав вбачає фізичне втілення цього образу, проте з часом виявляється, що його почуття до неї мають переважно тілесний, поверхневий характер. Їхній шлюб поступово втрачає глибину, а сам герой віддаляється від ідеї домашнього затишку. Він

починає відчувати, що прагнення дружини вписати подружнє життя у традиційні рамки лише посилює його внутрішній спротив.

У романі Берента образ Зосі зчитується як реінкарнація матері Владислава [18]. Вона не тільки втілює його ідеалізовані уявлення, перенесені на портрет, але й підтверджує неможливість повного розриву з материнською постаттю. Вона стає черговим доказом зв'язку з матір'ю, подібно до того, як кабатизм, тілесність і мистецтво зливаються в єдину, нерозривну структуру. Відмова від матері як символу – жіночності, інтуїції, творчого початку – так і не відбувається. Через це Владислав втрачає здатність до справжньої символізації. Його акторська мова виявляється не самовираженням, а механічним повторенням – своєрідним мавпуванням – слів і жестів, які втратили життєву силу та автентичність.

Навіть коли герой залишає свою дружину, ця дія не стає актом внутрішнього звільнення. Щоб остаточно звільнитися від травматичного зв'язку з матір'ю, він мав би, за логікою класичного архетипу, подібно до Ореста, «вбити» інше її втілення – мистецтво¹⁹. Однак цього не відбувається, що зумовлює остаточний духовний занепад героя.

У романі С. Берента образ Зосі – дружини Владислава Боровського – постає як проєкція його матері [18]. Саме через неї герой намагається реалізувати свої ідеалізовані уявлення, раніше перенесені на материнський портрет. Водночас Зося є свідченням неможливості повного відриву від материнського образу, подібно до того, як синтез кабатизму, еротизму та мистецтва виявляє складність і гібридність внутрішнього світу героя. Не зумівши символічно «відокремитися» від матері – як уособлення жіночого начала і водночас метафори мистецтва – Владислав втрачає здатність до творчого символізування. Його акторська мова перетворюється на набір неавтентичних фраз, позбавлених емоційної наповненості й оригінальності, що веде до духовного спустошення.

Навіть залишивши дружину, Боровський не досягає внутрішнього звільнення. Справжнє подолання травматичного зв'язку, як зауважує С. Бжозовська, мало б відбутися шляхом «убивства» іншої форми материнського втілення – мистецтва. Проте герой виявляється неспроможним на такий радикальний акт, що й зумовлює його остаточну поразку як особистості та митця [18].

Як і більшість персонажів літератури доби Молодої Польщі, Владислав Боровський зазнає поразки на кількох рівнях – професійному, любовному та екзистенційному. Попри деструктивну природу стосунків із батьком, який водночас виконує роль підтримки й тиску, саме ця фігура справила на героя найглибший вплив у процесі його дорослішання. Образ старого Боровського функціонує як подвійний зразок: з одного боку – ідеал, до якого прагне син, з іншого – негативний приклад, несвідоме наслідування якого призводить до повторення трагічного життєвого сценарію.

Конфлікт батька і сина у романі В. Берента *«Прогниле»* виступає багаторівневою моделлю зіткнення поколінь, де поєднуються психологічні, етичні та екзистенційні аспекти. Через протистояння старшого та молодшого Боровських автор демонструє взаємодію авторитарного патріархального впливу з прагненням сина до самовизначення й особистісної автономії. Психологічна глибина конфлікту проявляється у трансформації внутрішнього світу Владислава: формування сексуальної ідентичності, вплив відсутності матері, переживання емоційної порожнечі й поступове усвідомлення власної суб'єктності.

Етичний вимір протистояння проявляється у зіткненні традиційних цінностей батька з новими ідеалами сина, де виховний контроль трансформується в напруження між свободою та обмеженням, мистецтвом і життям, любов'ю та владою. Символічна функція матері та проєкція її образу у дружині Владислава підкреслюють важливість ранніх сімейних впливів і неможливість повного розриву з травматичними зв'язками минулого.

Зрештою, конфлікт стає рушієм психоемоційного розвитку героя, але водночас демонструє його нездатність до самостійного формування автентичної особистості. Розрив з батьком і внутрішня ізоляція сина, поєднані з невдалими спробами символічного «відокремлення» від материнського образу, ведуть до духовного спустошення та повторення трагічного життєвого сценарію. Таким чином, В. Берент через конфлікт батька і сина показує складність морального, психологічного та творчого становлення людини у кризовому суспільстві, де минуле й традиція водночас підтримують і обмежують нове покоління.

3.2. Функціональне значення родинного конфлікту в структурі твору

У романі «Прогниле» В. Берента конфлікт між Владиславом Боровським і його батьком стає не лише рушієм особистісної драми, але й ключовим елементом розкриття екзистенційної кризи модерністського героя. Взаємодія цих персонажів реалізується через опозицію: минуле проти майбутнього, досвід проти бунту. Цей конфлікт наповнений неоднозначністю, адже функціонує як двобічне травматичне поле.

Від початку твору читач бачить напружену суперечку між героями. Батько нав'язує синові своє розуміння мистецтва, світогляд, моральні переконання, опираючись на авторитет. Син прагне самостійності, проте виявляється невідповідним до неї:

«Nie umiem się sprzeciwić. A jak już próbuję, to czuję się jak złodziej. On mnie stworzył. Ale ja nie chcę być jego dziełem» [11].

Цей внутрішній розрив – між вдячністю й ненавистю – позначає перший пласт конфлікту: ідентифікація з батьком і водночас бажання його заперечити.

Конфлікт батька і сина в романі «Прогниле» перегукується з античними структурами (наприклад, мотив Ореста чи Едіпа), де син має символічно

«вбити» батька, аби досягти власного становлення. Однак у Берента цей архетип реалізується не буквально, а через емоційну, символічну та мистецьку війну, у якій син не може ні перемогти, ні відступити:

«On nie chce, żebym był sobą. On chce mnie jako własne echo, jako drugiego siebie. Ale ja nie jestem nim. I nigdy nie będę» [11].

Батько у романі – це не лише жива постать, але й уособлення традиції, що не дозволяє новому поколінню утвердитися. Він постає як жорстокий наставник, ревнивий критик і водночас людина, що прагне зберегти талант сина, боячись його марнування.

Особливістю родинного протистояння є його театральність – буквально й метафорично. Батько й син – актори на сцені життя. Їхнє спілкування пронизане цитатами, позами, патосом. Владислав відчуває це як пастку: *«Każde nasze spotkanie to scena. On gra ojca, ja gram syna. Ale nikt z nas nie gra prawdy»* [11].

Родинний конфлікт виконує тематичну функцію театру як фальші, де особистість ніколи не буває справжньою. Батько змушує сина «грати правильну роль», але цією грою він знищує його як митця. Владислав не здатен імпровізувати – його мистецтво відлунює голос батька, стає стилізованим, порожнім.

Жіноча фігура – образ матері, перенесений на Зося – додає конфлікту ще один рівень. Зося стає об'єктом суперництва, символом забороненого контакту. Її присутність ускладнює стосунки з батьком, поглиблюючи психоемоційне напруження: *«Kobieta cię zniszczy. Już zaczęła. Zabierze cię z teatru, zniszczy twój głos, rozpuści cię jak trucizna»* [11].

Кульмінацією конфлікту стає самогубство батька, яке Владислав сприймає з болем і провинною: *«To była nasza ostatnia komedia. On grał śmierć, a ja nie potrafiłem mu przerwać»* [11].

Цей акт символізує завершення домінування батька, але не приносить емансипації сину. Владислав втрачає ґрунт, його акторський дар зникає, бо він був похідним від батька:

«Nie potrafię już mówić. Mój głos nie jest mój. On należał do niego» [11].

Родинний конфлікт у творі Берента виконує багатозначну функцію: психологічну – формує внутрішню драму героя; сюжетну – визначає розвиток подій; символічну – репрезентує кризу традиції та міжпоколінневий розрив; естетичну – показує театр як втрату автентичності; екзистенційну – призводить до духовного занепаду героя, руйнує його суб'єктність.

Таким чином, конфлікт батька і сина у романі «Прогниле» є центральним механізмом, що формує психологічну та художню структуру твору. Він не вирішується і залишає відкриту рану, демонструючи трагічну неможливість автономного самоствердження сина: син не може «вбити» батька символічно, а батько не здатен відпустити сина, що підкреслює фатальність міжпоколінневих протистоянь та глибину психологічної кризи модерністського героя.

Аналіз батьківсько-синівського конфлікту у романі В. Берента «Прогниле» засвідчує його багаторівневий характер: психологічний, етичний та екзистенційний. Протистояння Владислава та його батька репрезентує зіткнення двох світоглядів – авторитарного, традиційного та нового, прагнучого самостійності й особистісного самовираження. Конфлікт розкриває складність формування ідентичності героя, його переживання емоційної порожнечі через відсутність матері та вплив батьківського авторитету.

Психологічна динаміка проявляється у поступовому усвідомленні Владиславом власної суб'єктності, формуванні сексуальної ідентичності та суперництві за визнання й творчу самореалізацію. Етичний вимір конфлікту виявляється у протистоянні традиційних цінностей батька з ідеалами сина, де любов і турбота переплітаються з контролем і маніпуляцією. Символічна

роль матері та її проєкція у дружині героя підкреслює неможливість повного розриву з травматичними сімейними впливами.

Структурно конфлікт виконує ключове значення у побудові сюжету, є рушієм психоемоційного розвитку героя та стає театралізованим простором, де поєднуються особисті й мистецькі протиріччя. Кульмінаційний акт – самогубство батька – позначає завершення його домінування, проте не забезпечує емансипації сина. Владислав, повторюючи сценарій батька, опиняється у стані духовного спустошення та втрати автентичної суб'єктності.

Таким чином, через конфлікт батька і сина Берент демонструє складність морального, психологічного та творчого становлення людини у кризовому модерністському суспільстві. Минуле й традиція водночас підтримують і обмежують нове покоління, а неможливість остаточного розриву з батьківськими та материнськими впливами стає причиною повторення трагічного життєвого сценарію.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження творчості Вацлава Берента вдалося окреслити основні філософсько-естетичні засади його літературної діяльності, що дають змогу глибше зрозуміти особливості його світогляду. Творчість Берента вирізняється синтезом гуманістичних і модерністських підходів: з одного боку, він прагне відобразити духовний і моральний стан особистості, її етичні вибори та внутрішні конфлікти; з іншого – експериментує з формою, стилем та засобами художньої виразності, що відповідає естетиці модернізму.

Особливістю його світогляду є увага до психології людини, розкриття її внутрішніх переживань, а також дослідження соціальних і моральних протиріч, які постають перед особистістю. Берент не обмежується зовнішнім описом подій, він концентрує увагу на внутрішньому світі персонажів, на їхніх духовних сумнівах, етичних виборах та моральних дилемах. Його творчість відзначається символізмом, метафоричністю та прагненням підкреслити загальні закономірності людської поведінки. Таким чином, філософсько-естетичні засади Берента поєднують глибокий гуманістичний аналіз із модерністським пошуком нових художніх форм, що дозволяє його творам зберігати актуальність і сьогодні.

Аналіз роману *«Прогниле»* дав можливість виділити ключові мотиви та проблематику, що характеризують модерністську літературу. Серед основних мотивів – конфлікт поколінь, моральна деградація, соціальна та духовна нестабільність, пошук сенсу життя та самореалізація особистості. Автор акцентує увагу на внутрішніх переживаннях героїв, їхньому прагненні до свободи, бажанні самостійності та одночасно відповідальності перед суспільством і родиною.

Проблематика роману відповідає характерним рисам модернізму: зосередження на психології персонажів, складність моральних виборів, розкриття духовної кризи суспільства та розмиття традиційних цінностей.

Через конфлікти, які постають між поколіннями, автор показує процес трансформації особистості, її боротьбу із зовнішніми обставинами та внутрішніми страхами. Ці мотиви дозволяють читачеві усвідомити суперечливу природу людської психології, а також складність взаємодії між особистими прагненнями та суспільними очікуваннями. Таким чином, роман *«Прогниле»* не лише відображає конкретну соціально-історичну реальність доби, а й виявляє універсальні закономірності людських взаємин і моральних пошуків.

Особливу увагу звернено на художнє відтворення взаємин між батьком і сином у романі. Берент показує ці взаємини як складний процес взаємодії психологічних, моральних та соціальних чинників. Взаємодія поколінь характеризується суперечністю: старше покоління передає традиційні моральні настанови, формує етичні орієнтири, а молодше покоління прагне самостійності, індивідуального розвитку та пошуку власного шляху.

У романі простежується тонкий психологічний аналіз: автор відтворює внутрішні переживання героїв, їхню боротьбу між обов'язком і бажанням, між страхом розчарувати батьків і потребою у самоствердженні. Художня майстерність Берента полягає у тому, що він створює реалістичні, багатопланові образи, що одночасно мають символічне значення. Стосунки батька і сина стають дзеркалом моральних і духовних проблем, характерних для доби модернізму, і дозволяють глибоко розкрити внутрішній світ персонажів.

Мотив батьківсько-синівських взаємин у романі виконує ключову символічну та ідейну функцію. Він слугує способом відображення духовної та моральної кризи суспільства, конфлікту між традиційними цінностями і прагненням до індивідуальної свободи. Через розвиток цих взаємин автор демонструє процес формування особистості, її моральних і психологічних орієнтирів, внутрішні сумніви, страхи та прагнення до самопізнання.

Структурно мотив допомагає будувати нарратив твору: конфлікти поколінь створюють сюжетну напруженість, визначають розвиток характерів і психологічну динаміку. Символічне навантаження проявляється у відображенні універсальних закономірностей життя людини: пошуку морального балансу, боротьби з внутрішніми протиріччями, прагнення гармонії між особистим і суспільним. Таким чином, цей мотив є не просто сюжетним елементом, а основним носієм ідейної та філософської складової роману.

Аналіз творів письменників польського модернізму показав, що конфлікт поколінь є універсальною темою, що відображає загальні моральні та психологічні проблеми епохи. У польській літературі цей мотив часто слугує для розкриття складних внутрішніх переживань героїв, демонстрації кризових моментів формування особистості та взаємодії із соціальними очікуваннями.

Берент у своїх творах поєднує ці європейські тенденції з власним символічним та філософським баченням. Він розвиває тему конфлікту поколінь, надаючи їй морально-психологічної глибини, акцентує увагу на духовній боротьбі персонажів, їхньому пошуку сенсу життя та самоствердженні. Його підхід дає змогу розкривати не тільки індивідуальні проблеми героїв, а й загальні закономірності розвитку суспільства та моральних цінностей у період модернізму.

Проведене дослідження творчості Вацлава Берента та аналіз роману *«Прогниле»* дає можливість зробити висновок про високу художню майстерність автора, глибину психологічного аналізу та значущість його філософсько-естетичних засад. Розглянуті мотиви і проблематика твору відповідають характерним рисам модернізму: моральній і духовній кризі, конфлікту поколінь, пошуку сенсу життя та самореалізації особистості. Мотив батьківсько-синівських взаємин виступає центральним елементом структури твору, що відображає як внутрішні переживання героїв, так і

загальні закономірності суспільства. Порівняльний аналіз із іншими творами польського модернізму показав, що Берент створює унікальний художній світ, де психологічні, моральні та соціальні аспекти взаємодії персонажів органічно поєднані, що підтверджує його значення в контексті модерністської літератури та сучасного літературознавства.

Перспективу дослідження вбачаємо у подальшому вивченні проблематики родинних взаємин у творчості представників польського модернізму, а також у порівняльному аналізі мотиву батька і сина в польській літературі початку XX століття.

ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ

1. Смелянська Ю. Естетика декадансу та світоглядний песимізм у творчості Вацлава Берента (на прикладі роману «Озимина»). *Культурно-історичні виміри сучасної славістики: збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції*. Кам'янець-Подільський, 2025.
2. Смелянська Ю. Криза ідентичності митця в польському модернізмі: роман Вацлава Берента «Прогниле». *Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика: збірник наукових праць* Хмельницький, 2025. Випуск 18. С. 179–185.
3. Alfabet Paszka: Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski, pod red. J. Jakóbczyk, K. Kralkowskiej-Gątkowskiej, M. Piekary, Katowice. 2010.
4. Baer J. T. Waclaw Berent: a writer for our time. *The Polish Review*, vol. 37, № 2, 1992, pp. 229–236. URL : <http://www.jstor.org/stable/25778630>.
5. Baer J. T. Waclaw Berent: Elegant Gentelman and turn-of-the-century writer-scholar. *The Polish Review*, vol. 40, № 1, 1995, pp. 105–110. URL : <http://www.jstor.org/stable/25778831>.
6. Bałus W. Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki, Kraków. 1996.
7. Berent W. Fachowiec. Powieść współczesna, wyd. II, Warszawa. 1903.
8. Berent W. Opowieści biograficzne, wstęp, oprac., dodatek krytyczny W. Bolecki, Kraków. 1991, wyd. II, Kraków. 2000.
9. Berent W. Ozimina. URL : <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/berent-ozimina/>
10. Berent W. Pisma Rozproszone. Listy [Scattered Writings. Letters], Ryszard Nycz and Włodzimierz Bolecki, editors. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1992. 607 s.
11. Berent W. Próchno. URL: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/berent-prochno/>

12. Berent W. *Utwory wybrane. Opowieści biograficzne* [Selected Works. Biographical Tales], Włodzimierz Bolecki, editor. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 1991. Pp. 636.
13. Berent W. *Żywe kamienie*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. 366 s.
14. Berman M. «Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu». *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków. 2006.
15. Birkenmajer J. Jak debiutował Wacław Berent. *Kurier Poznański*. 1929, nr 530.
16. Bolecki W. *Historia i biografia. «Opowieści biograficzne» Wacława Berenta*, Wrocław. 1978.
17. Bolecki W. *Prawdy niemile (Eseje)* [Unkind Truths (Essays)]. Warsaw: PrzedSwit, 1993. 211 p.
18. Brzozowska S. Dürer – Berent – Kristeva: tropy melancholiczne w «Próchnie» Wacława Berenta, Warszawa 1994, w: *Światy melancholii: w 500-lecie «Melencolii» Albrechta Dürera (1514-2014)*, (red.) M. Dybizbański, A. Mazur, Opole 2016, S. 209–225.
19. Brzozowski S. *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
20. Buchalczyk E., Z. Macużanka, J. Żurawska, *Realizm w «Fachowcu» Wacława Berenta. Prace Polonistyczne. Seria VIII*. 1950.
21. Chołuj B. *Syndrom Ewy, czyli zmysłowość według męskich projekcji*. W zbiorze: *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*. Kraków. 1992.
22. Cirlot J. E. *A Dictionary of Symbols*, translated by Jack Sage, New York: Dorset Press, 1971, 238 p.
23. *Corpus studiosorum Universitatis Iagellonicae 1850-1918. A–D*. Kraków. 1999.

24. Czachowski K. *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*. Tom 3: Ekspresjonizm i neorealizm. Lwów: Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, 1936.
25. Dąbrowa-Dąbrowska E. O «Próchnie». *Nowe Słowo*. 1903, z. 2.
26. Danielewiczowa M. Waław Berent w żywym wspomnieniu. *Pierścień z Herkulanum i płaszcz pokutnicy. Szkice literackie*. Londyn. 1960.
27. *Encyklopedyczny słownik sławnych Polaków*. Warszawa. 1996.
28. Feldman W. *Współczesna literatura polska*. Kraków. 1930.
29. Ficowska J. Ze studiów nad *Zywyimi kamieniami* [From Studies of Living Stones], *Pamiętnik Literacki* [literary Memoir], vol. 40 (1952), 190 p.
30. Flis-Czerniak E., *Relacje konfliktowe między ojcem a synem w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku. Prace Polonistyczne*. 2006, seria LXI, S. 111-122.
31. Garbaczowska J. *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa. 2000.
32. Giddens A. *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa. 2007.
33. Giowinski M. «Maska Dionizosa», *Młodopolski gwiat wyobratni. Studia i eseje*, edited by Maria Podraza-Kwiatkowska, Cracow: Wydawnictwo literackie, 1977, 378 p.
34. Gloger M. *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem. Pamiętnik Literacki*. 2001, z. 1.
35. Głowiński M. *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław. 1969.
36. Gosk H. *Narrating everyday life in Polish prose of the late twentieth and early twenty-first century. The Polish Review*, Vol. 52, № 1, 2007.
37. Gruchała W., *Architekt prozy – Waław Berent*, Kraków 2007. Gutowski W., *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków. 1992.

38. Grzelak A. Stawanie się kim się nie jest. «Fachowiec» Wacława Berenta jako powieść o konsekwencjach braku fachowości w kulturze i w życiu jednostki. *Literacje*. 2013, nr 4.
39. Gutowski, W. Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości. Kraków: Wyd-wo Literackie, 1992. 371 s.
40. Hutnikiewicz A. Młoda Polska, Warszawa. 1994.
41. Kaluta I. «ONA – sztuka»: funkcje postaci kobiecych w «Próchnie» Wacława Berenta. *Pamiętnik Literacki*. 1994, z. 2, S. 36–61.
42. Knysz-Rudzka D. Doświadczenie pozytywistyczne w twórczości Wacława Berenta, [w:] Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu, seria 1, pod red. E. Jankowskiego i J. Kulczyckiej-Saloni, Wrocław. 1980.
43. Komornicka M. *Utwory poetyckie prozą i wierszem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
44. Kopaliński W. Słownik symboli, Warszawa. 1990.
45. Kosiakiewicz W. Biblioteka Warszawska. 1895, t. II, zeszyt 2, 368 s.
46. Kridl M. A Survey of Polish Literature and Culture. New York: Columbia University Press, 1956. 525 p.
47. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski (1890–1918), Wrocław 1963; W. Maciąg, Idee epoki w twórczości Wacława Berenta, [w:] Z problemów literatury polskiej XX wieku, t. I, Młoda Polska, pod red. J. Kwiatkowskiego, Z. Żabickiego, Warszawa. 1965.
48. Latawiec Cz. Fachowcy. *Życie Literackie*. 1945, nr 2, S. 14–20.
49. Linde S. B. Słownik języka polskiego, Warszawa. 1951.
50. Maciąg W. Idee epoki w twórczości Wacława Berenta, [w:] Z problemów literatury polskiej XX wieku. Młoda Polska, t. 1, pod red. J. Kwiatkowskiego i Z. Żabickiego, Warszawa. 1965.
51. Makowiecki A. Młodopolski portret artysty, Warszawa. 1971.

52. Matuszewski I. Estetyka i publiczność w końcu XIX wieku. Kartka z nie napisanej książki. W: O sztuce i krytyce. *Studia i szkice*. Wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler. Warszawa. 1965, S. 108–112.
53. Miłosz Cz. «Rozpacz Berenta». O historii polskiej literatury, wolnomyslicielach i masonach. *Prywatne obowiązki*. Paris: Instytut Literacki, 1985, P. 125–127.
54. Mortkowicz-Olczakowa H. O Waławie Berencie. Bunt wspomnień. Warszawa. 1961.
55. Muszyńska-Hoffmannowa H. W kręgu Berenta. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1986, 211 s.
56. Nałkowska Z. Widzenie bliskie i dalekie. *Twórczość*. 1956, nr 2, S. 67–70.
57. Nietzsche F. *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*, translated by Francis Golffing. New York: Anchor Book Doubleday, 1956. 145 p.
58. Nietzsche F. *Thus Spake Zarathustra*, translated by Walter Kaufman. New York: Viking Penguin, 1966. 18 p.
59. Nowaczyński A. *Komedia życia warszawskiego*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1910. Biblioteka Narodowa.
60. Nowakowski M. «Bozydar» . *Kultura* (Paris), №. 502/3 (1989), P. 26–72.
61. Nycz R. O nowoczesności jako o doświadczeniu. Uwagi wstępne, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, pod red. R. Nycza i A. Zeidler-Janiszewskiej, Kraków. 2006.
62. Nycz R., Wyrażanie niewyrażalnego w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia), [w:] *Literatura wobec niewyrażalnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa. 1998.
63. Okulicz-Kozaryn M. Doświadczenie scjentyzmu w pisarstwie Waławia Berenta, [w:] *Na pozytywistycznej niwie*, pod red. T. Lewandowskiego, T. Sobieraja, Poznań 2002.

64. Owczarek K. Waclaw Berent and the many faces of Dionysos. *The Polish Review*, vol. 41, № 2, 1996, P. 195–204. URL : <http://www.jstor.org/stable/25778921>.
65. Paczoska E. Latarnia czarnoksiężka, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność. *Wiek XIX*. 2008.
66. Paczoska E., Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość: od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk, Warszawa. 2004.
67. Paszek J. Berent i naturalizm, [w:] Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu, Seria III, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni przy współudziale E. Pieńkowskiej-Rohozińskiej, Wrocław 1984;
68. Paszek J. Waclaw Berent – Pisarz Elitarny. Wrocław-Warsaw: Zakład Ossolinskich, 1990. Pp. 39.
69. Polakowska A. Dawni pisarze polscy. Od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny. T. 1. Warszawa. 2000.
70. Popiel M. Historia i metafora. O «Żywych kamieniach» Wactawa Berenta. Wrocław– Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolinskich, 1989. 170 s.
71. Popiel M. Metamorfozy piekła. O retoryce antycywilizacyjnej w powieści młodopolskiej, [w:] Stulecie Młodej Polski. Studia, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków. 1995.
72. Popiel M. Od topografii do przestrzeni mitycznej: analiza przestrzeni w «Ziemi obiecanej» Reymonta. *Pamiętnik Literacki*. 1979, z. 4.
73. Potocki A. Polska literatura współczesna. T. 2. Warszawa. 1912, s. 270.
74. Przybyszewski S. Dzieci szatana. URL : <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/przybyszewski-dzieci-szatana/>
75. Raszkowka Z. Słownik biograficzny działaczy polskiego ruchu robotniczego. T.1. Warszawa. 1978.

76. Ratuszna H. «Sztuka rodzi tylko głód duszy...». O debiucie Wacława Berenta. *LiteRacje*. 2013, nr 4.
77. Reymont W. S. Ziemia obiecana. URL : <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ziemia-obiecana/>
78. Rusek I. E. Pragnienie-symbol-mit. Studium o «Próchnie» Wacława Berenta, wyd. Uniwersytet Warszawski, Wydział Filozofii i Socjologii, Warszawa. 2013, 215 s.
79. Rusek I. E. Wstęp. W: W. Berent: Fachowiec. Wrocław. 2018.
80. Rusek I. Poznaj samego siebie. O «Fachowcu» Wacława Berenta, Warszawa. 2014.
81. Rybicka E. Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej, Kraków. 2003.
82. Schacht R. Nietzsche. The Arguments of the Philosophers, edited by Ted Honderich, London: Routledge and Kegan Paul, 1983, 48 p.
83. Sheppard R. Problematyka modernizmu europejskiego, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze, pod red. R. Nycza, Kraków. 2004.
84. Simmel G. Mentalność mieszkańców wielkich miast, [w:] idem, Socjologia, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa. 1975.
85. Studencki W. O Wacławie Berencie. Cz. 1. (1873–1918). Cz. 2. (1918–1940). Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna 1968, 1969, 121 s.
86. Świątuchowska W. Obraz relacji ojca i syna w powieści «Próchno» Wacława.
87. Swoboda T. To jeszcze nie koniec? Doświadczenie czasu w powieści o dekadentach, Gdańsk. 2008.
88. Sztachelska J. Sienkiewicz – Berent. Spotkania niemożliwe. *LiteRacje*. 2013, nr 4, s. 110.
89. Tazbir J. Zapomniana książka wybitnego pisarza. *Przegląd Humanistyczny*. 1976, nr 7.

90. Tyniecki J., *Inteligent bez głupców. O adresie krytycznym «Fachowca» Berenta*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Wrocław. 1986.

91. Wyka K. *Modernizm polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1937.

92. Zaczyński M. O «Fachowcu» Wacława Berenta. Przyczynek do dziejów naturalizmu w Polsce. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie*. 1980, z. 39.

93. Zaleski M. *Nuda powtórzeń?*, [w:] *Nuda w kulturze*, pod red. P. Czaplńskiego i P. Śliwińskiego, Poznań. 1999.

94. Zalewska A. *Między przeszłością a przyszłością. Młodopolskie pisarstwo Wacława Berenta*, Warszawa. 2011.

95. Zapolska G. *Moralność pani Dulskiej*. URL : <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/moralnosc-pani-dulskiej/>

96. Zawistowski B. «Tu już nic więcej spalić się nie może». Krajobraz Warszawy w «Fachowcu» Wacława Berenta, [w:] *Miasto słów. Studia z historii literatury i kultury drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Paczoskiej, Białystok. 1990.

97. Żeromski S. *Siłaczka*. URL : <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/silaczka/>