

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: «РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТИ КНУТА ГАМСУНА В УКРАЇНІ В
1910–1920-Х РОКАХ»

Виконала: студентка 4-го року
навчання
Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);
освітньої програми: *Мова, література,
компаративістика*

Осипенко Катерина Андріївна

Керівник: Пашко О. В.,
кандидат філологічних наук, старший
викладач

Рецензент: Пелешенко О. Ю.
доктор філософії в галузі
гуманітарних наук
(літературознавство), старший
викладач

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою « _____ »

Секретар ЕК _____
« _____ » _____ 20__ р.

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КНУТ ГАМСУН У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	6
1.1 Роль скандинавської літератури в європейському літературному контексті кінця ХІХ — початку ХХ.....	6
1.2. Взаємодія України та скандинавських країн у літературному просторі.....	8
1.3. Взаємодія творчості Гамсуна та українських митців у літературному просторі.....	11
1.4. Перші переклади творів Кнута Гамсуна українською мовою.....	20
РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНА ПРИСУТНІСТЬ ГАМСУНА: РЕЦЕПЦІЯ, КРИТИКА І ПЕРЕКЛАДИ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ 1910–1920-Х РОКІВ	25
2.1. Передісторія рецепції: поодинокі згадки про Кнута Гамсуна в українській пресі до 1910-х років (газети «Рада», «Діло»)	25
2.2. Норвезький модерніст у дзеркалі української публіцистики 1910-х (газети «Літературно-науковий вісник», «Книгарь», «Мистецтво», «Рада», «Нова Рада», «Діло»).....	29
2.3. Норвезький класик в українському літературному просторі 1920-х («Критика», «Молодняк», «Український вісник» (Львів), «Українська думка», «Більшовик», «Діло»).	38
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:	54

ВСТУП

На початку ХХ століття українська культура переживала період глибоких трансформацій — політичних, мовних, естетичних. У цей час літературна критика та публіцистика дедалі частіше зверталися до явищ західноєвропейської літератури, шукаючи в них джерела натхнення, паралелі або протилежності. Постать Кнута Гамсуна, норвезького прозаїка, новеліста й мислителя, увійшла до українського культурного простору в добу модерністських пошуків як вияв нової чутливості — заглибленої у психіку, підсвідоме, у внутрішню драму людини, що балансує між собою та світом. Рецепція його творчості в Україні була складним процесом, у якому перепліталися естетичний інтерес, ідеологічні впливи, редакційна політика та цензурні обмеження.

Актуальність теми зумовлена тим, що в українському літературознавстві рецепція Кнута Гамсуна в 1910–1920-х роках і досі залишається недостатньо дослідженою. Попри зростання зацікавлення скандинавськими впливами, увагу дослідників здебільшого привертають переклади, тоді як публіцистичні й критичні згадки залишаються поза полем системного аналізу. Тим часом рецензії, огляди й компаративістичні нотатки про Гамсуна, розкидані на сторінках «Літературно-наукового вісника», «Книгаря», «Мистецтва», «Діла», «Молодняка» й інших періодичних видань, відображають не лише сприйняття скандинавського модернізму, а й процес формування національної ідентичності — через рефлексію над новими ідеалами людини, мистецтва, суспільного обов'язку.

У світовій науці творчість Кнута Гамсуна давно стала об'єктом інтенсивного літературознавчого осмислення. Норвезька, німецька, польська, французька критика ще в міжвоєнний період дискутувала про зв'язки Гамсуна з натуралізмом, символізмом, імпресіонізмом і раннім модернізмом. У радянському ж контексті рецепція його творів часто була ідеологізована або маргіналізована. У новітніх українських студіях ґрунтовну спробу розглянути постать Гамсуна здійснено в колективній праці «Відлуння самотності. Кнут

Гамсун та контекст українського модернізму» [Ю. Ємець-Доброносова], де представлено переклади його романів («Голод», «Пан»), інтерпретації образів, а також порівняльний аналіз із творами українських письменників (М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, Б.-І. Антонича, Є. Маланюка, М. Рильського, М. Семенка). У передмові до видання упорядниці Ю. Ємець-Доброносова наголошує на потребі глибокого аналізу рецептивних практик, критичних інтерпретацій і діалогу між українськими модерністами та скандинавською літературною традицією. Попередником цього підходу можна вважати дослідження Агапія Шамрая, зокрема працю «Творчість Коцюбинського в літературному оточенні», в якій зроблено спробу прочитати творчість українського письменника як автономне явище в діалозі з європейськими (зокрема скандинавськими) контекстами, а не як похідне чи запозичене. Такий підхід орієнтований на вияв внутрішньої типологічної спорідненості між українським і європейським модернізмом.

Мета цієї роботи — з'ясувати, як трансформувалося сприйняття Гамсуна в українському літературному середовищі під впливом перекладацької стратегії, стильових домінант епохи, ідеологічного контексту та цензурних практик. Для досягнення мети передбачено виконання таких **завдань**:

- проаналізувати рецензії, статті й згадки про Кнута Гамсуна в українській періодиці початку ХХ ст.;
- виявити вплив його творчості через компаративістичні паралелі з українськими письменниками;
- дослідити ідеологічну адаптацію й спроби критичного переосмислення його творів;
- простежити, як рецепція Гамсуна вписувалася в літературні полеміки та націєтворчі стратегії українського модернізму.

Об'єктом дослідження є рецепція творчості Кнута Гамсуна в українській журналістській та літературознавчій традиції, а **предметом** — способи інтерпретації його творів у критичних і літературно-публіцистичних текстах 1910–1920-х років.

Хронологічні рамки охоплюють 1910–1920-ті роки — період найбільш інтенсивного входження імені Кнута Гамсуна в український культурний простір. Географічно аналіз зосереджено на теренах, де функціонувала українська періодика, передусім Київ, Львів, Харків.

Методи дослідження зумовлені його метою та завданнями. Використано порівняльний аналіз, стилістичний аналіз текстів, герменевтичний підхід до інтерпретації літературної критики й інтертекстуальний аналіз для виявлення типологічних зв'язків між прозою Гамсуна та творами українських авторів. Джерельну базу становлять архівні номери українських періодичних видань початку ХХ століття, а також дослідження з перекладознавства й рецептивної критики.

РОЗДІЛ 1. КНУТ ГАМСУН У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Роль скандинавської літератури в європейському літературному контексті кінця ХІХ — початку ХХ

Європейський літературний процес кінця ХІХ — початку ХХ століття вирізнявся стрімким оновленням художньої форми, поглибленням психологізму та посиленням інтересу до внутрішнього світу людини. Одним із джерел цієї зміни стала література Півночі, зокрема норвезька, що активно впливала на формування естетичних орієнтирів доби.

Попри географічну периферійність, норвезька література стала важливим провідником модерністських тенденцій, які згодом визначають траєкторію розвитку всієї європейської прози й драми. На відміну від французького символізму у творчості Моріса Метерлінка чи Жоржа Роденбаха, англійського естетизму в постаті Оскара Вайлда або італійського декадансу в доробку Габріеле д'Анунціо, скандинавські письменники пропонують не лише новаторське, а й органічно укорінене у ландшафті та побуті зображення світу. Саме цей зв'язок із «живою природою» забезпечив північним літературам відчуття естетичної «свіжості».

Вихід за межі нормативного канону, увага до психологічних питань, робота з темою самотності, втрати релігійних та ідеологічних опор, конфлікту між індивідом і суспільством — усе це знайшло вираз у творчості таких авторів, як Генрік Ібсен, Бйорнстєрне Бйорнсон та Кнут Гамсун. Їхні тексти стали не лише знаковими для норвезького культурного простору, а й потужно вплинули на літератури Центральної й Східної Європи, включно з українською.

Особливо помітним був вплив норвезького літературного відродження, пов'язаного з постколоніальним самоствердженням нації, розвитком національної мови та зверненням до фольклорних джерел, що дало ґрунт для формування автентичної художньої традиції.

Формування нової норвезької літератури кінця ХІХ — початку ХХ століття є результатом складного комплексу соціокультурних, політичних і мовних

чинників. У цьому процесі важливу роль відіграли як внутрішні ідентифікаційні зрушення, пов'язані з визволенням від культурної гегемонії Данії, так і рецепція західноєвропейських інтелектуальних течій, зокрема імпресіонізму, символізму, декадансу.

Ключовим імпульсом до пробудження національної свідомості стало політичне й культурне розмежування з Данією, яке почалося у 1811 році (зокрема, з відкриттям Університету в Осло) і остаточно активізувалося після 1814 року, коли Норвегія отримала ширшу автономію. Цей період знаменувався глибоким зацікавленням фольклорними джерелами, усною народною творчістю, що стала основою для літературної кодифікації нової норвезької ідентичності. У цьому контексті видання збірок народних казок Петером Крістеном Асб'єрнсенем та Юргеном Му — з середини XIX століття — відіграло засадничу роль. Етнографічна праця цих авторів не лише вивела народну мову із забуття, а й демонструвала її спроможність виражати глибокі естетичні й філософські змісти, що стимулювало молодих письменників до створення власної літератури в національному мовному коді.

На тлі цього національно-романтичного піднесення формується літературний дискурс, в якому особливої ваги набуває образ природи, фольклорна тематика, інтерес до життя простолюду — переважно селян і рибалок. Уже в 1850–1870-х роках цей наратив активно розвивається у творах таких авторів, як Бйорнстєрне Бйорнсон і Йонас Лі. Перший, будучи вихідцем із глухої норвезької провінції, починає з історичної драми, а згодом звертається до змалювання селянського побуту у повістях. Другий зосереджується на житті рибалок північної Норвегії, створюючи виразну етнографічну прозу.

У новітній норвезькій літературі національне питання було тісно пов'язане з мовним, як наслідок виокремлюються три мовні напрями. Перший охоплює авторів, вихованих у данській культурній традиції, які відстоюють збереження зв'язків із Данією та використовують у своїй творчості данську мову. До них належать визначні постаті, як-от Йонас Лі, Александер К'елланд і Генрік Ібсен.

Другий напрям представлений авторами, що використовують змішану дансько-норвезьку мову. Найяскравішою постаттю тут є Бйорнстєрне Бйорнсон, був відзначений Нобелівською премією (1903). Його твори перекладено багатьма мовами, зокрема й українською.

До третього, національного напрямку належать автори, які принципово використовують норвезьку мову у художній, науковій і публіцистичній сферах. Серед них — Кнут Гамсун і Сігрід Унсет.

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що скандинавська література кінця XIX — початку XX століття відіграла ключову роль у трансформації європейського літературного простору. Її художні моделі — позначені психологічною глибиною, інноваційною формою й екзистенційною проблематикою — стали каталізатором переосмислення наративних стратегій і тематичних пріоритетів модернізму. Твори Ібсена, Стріндберга, Гамсуна та їхніх сучасників зайняли місце в загальноєвропейському дискурсі.

1.2. Взаємодія України та скандинавських країн у літературному просторі

Питання діалогу між українською та скандинавськими літературами впродовж тривалого часу залишалося закритим у межах загальноєвропейського літературознавчого дискурсу, однак вже наприкінці XIX століття окремі північні інтелектуали демонстрували помітну зацікавленість українською культурою. Серед них особливої уваги заслуговує Георг Брандес — данський літературознавець, який, за слушним зауваженням І. Франка, «зробився критиком європейської слави, посередником між різними літературами сучасної Європи» [64, с. 381].

Значення постаті Брандеса у контексті українсько-скандинавського літературного діалогу неможливо переоцінити. Він був одним із перших, хто звернув увагу на творчість Тараса Шевченка в європейському науковому просторі. У своїй праці «Російські враження» Брандес подає змістовну характеристику творчого спадку українського поета, називаючи «Гайдамаків»:

«великим історичним епосом» [67, с. 3–4]. Його оцінки засвідчують розуміння питома національного у Шевченковій поезії та водночас — здатність інтерпретувати українське як частину ширшого європейського культурного простору.

Низка висловлювань Брандеса щодо скандинавської літератури проливає світло на принципи взаємного сприйняття культур. Як зазначає він, навіть література «написана мовою, котрою розмовляють лише кілька мільйонів і яку ніде у світі не вивчають як культурну мову», може стати об'єктом загальноєвропейської уваги — за умови, якщо автор зуміє у своїй творчості репрезентувати: «*все розумове життя своєї батьківщини*» [67, с. 3–4]. Цей вислів резонує з позицією М. Драгоманова, який у листах і публіцистиці неодноразово наголошував на важливості скандинавського досвіду для українського літературного руху, зокрема в контексті залучення «ширшої публіки» до прочитання національних літератур [28, с. 544].

Яскравим прикладом міжкультурного обміну є оглядові статті про українських письменників – Тараса Шевченка, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, – створені відомим шведським славістом Альфредом Єнсенем.

Щодо осмислення українсько-скандинавських взаємин з нашого боку, то загальну працю на рівні художньої рецепції розкриває Валентина Саєнко. У ній авторка захоплює праці Івана Франка з скандинавськими літературами і діалог Ольги Кобилянської з творчістю Є.-П. Якобсена [55].

Перекладацька практика охоплювала не лише твори художньої літератури, але й тексти критичного та наукового характеру. Зокрема, переклади творів Івана Франка, Лесі Українки, П. Грабовського, В. Стефаника стали своєрідним «вікном» до української культури для північного читача.

Переклад нордичної літератури зазвичай проводили за посередництва інших мов: німецької, польської, російської. До прикладу Юрій Клен (Освальд Бургардт) переклав уривок зі староісландської «Старшої Едди» [35], здійснив за допомогою проміжного німецького тексту, це було одне з небагатьох та

перше після І. Франка зверненням до письменства давньої Ісландії. У 1926 році опубліковано переклад здійснений Освальдом Бургартом з німецької книжки Свена Гедіна «Завойовники Америки» [21].

Загалом упродовж 1910–1930-х років українські перекладачі активно знайомили вітчизняного читача з творами нордичних авторів, сприяючи формуванню міжкультурного літературного діалогу. Наприклад у 1911 році в Києві побачила світ збірка оповідань Сельми Лагерльоф «Королеви Півночі» [46] у перекладах Дніпрової Чайки, З. Левицької та Н. Романович. У галузі перекладу з фінської мови слід відзначити М. Борткевича, який представив українською твори Піетарі Пейварінта «На ярмарку» (1896) і «Протоєврей» (1930). Данську прозу в Україні репрезентували переклади Дмитра Загули («Лотерейний швед» Мартіна Андерсена-Нексе) та М. Івашури («Брати» того ж автора). Така перекладацька активність засвідчує інтенсивне входження української культури у коло європейських літературних взаємозв'язків та виявляє стійкий інтерес до скандинавської прози як носія модерного естетичного досвіду.

Важливу роль у процесі осмислення нордичної літератури відіграли наукові студії Франка та Українки, які демонстрували типологічний підхід до вивчення літератур, що дозволяло виявити національні модифікації загальноєвропейських художніх явищ [60 с. 12]. Не менш показовим є вивчення драматургії Лесі Українки в контексті ібсенівської школи та скандинавської драматургічної традиції загалом [59, с. 12].

Взаємодія України та скандинавських країн у літературному просторі виявляється не лише у перекладацьких практиках і культурному обміні, а й у концептуальному осмисленні взаємовпливів, що стали предметом зацікавлення як українських, так і північних дослідників. Така взаємна рецепція засвідчує наявність стійких інтелектуальних зв'язків, що сприяли формуванню спільного європейського літературного простору.

1.3. Взаємодія творчості Гамсуна та українських митців у літературному просторі

Сприйняття творчості Кнута Гамсуна в українському літературному середовищі формувалося під впливом змінної культурно-політичної ситуації. Його романи впродовж десятиліть то здобували визнання, то піддавалися ідеологічному ігноруванню, а згодом зазнавали переосмислення. Українські читачі й критики, аналізуючи твори «Голод», «Пан» і «Вікторія» вирізняли в Гамсунові новатора психологічної прози, що порушував традиційну логіку нарації та заглиблювався у внутрішній світ особистості.

Підтвердженням визнання норвезького модерніста є стаття в журналі «Червоний шлях» за 1928 рік: *«Кнут Гамсун — давній знайомий українського читача. Ще наприкінці минулого сторіччя, щойно тоді заснована Українсько-Руська Видавнича Спілка у Львові (що провадила видавництво не лише у Львові, а й у Києві, через що мала вплив і на наддніпрянського читача), звернула увагу на творчість Гамсуна, що, мовляв, „вибивається щораз більше з письменника скандинавського на автора європейської слави. В міру того, як він росте, маліють якомсь непомітно другі великі імена, і він здобуває собі щораз більше прихильників“. Видавництво вважало, що причиною цього зросту Гамсунової слави є „бистрість, з якою він висловлює найтайніші дрожання людської душі, майстерство, з яким він уміє ті дрожання зобразити і зглибити їх до дна"»* [39, с. 216 – 221].

У радянську добу Кнута Гамсуна, модерніста й прихильника фашизму, вилучили з культурного простору. Ідеологічну «білу пляму» навколо його імені почали заповнювати з 1990-х років, зокрема завдяки перекладам Н. Іваничук («Пан», «Вікторія», «Голод», 2000) [11] та Г. Кирпи («Містерії», «Смерть Глана», «Вікторія», 2007; «На зарослих стежках», 2013) [17].

До питання перекладу ми ще повернемося, поки пропонуємо розглянути сучасні дослідження українсько-скандинавських літературних взаємин та науково-критичних видань про Гамсуна. Окреме місце в контексті українського «гамсунознавства» займає видання **«Відлуння самотності. Кнут**

Гамсун та контекст українського модернізму» [10], упорядник якого – Ю. Ємець-Доброносова – подала художні тексти українських письменників, показові в плані інтертекстуальних зв'язків з романістикою К. Гамсуна, звернула увагу на літературно-критичну рецепцію творів норвезького письменника в Україні й представила україномовні переклади К. Гамсуна, здійснені на початку ХХ ст. (роман «Голод» у перекладі М. Катренка та «Пан» у перекладі Л. Пахаренка) [15], [19]. У книзі згадано перегуки творів норвезького письменника з творчістю: Михайля Семенка, Максима Рильського, Євгена Маланюка, Михайля Коцюбинського, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Богдана-Ігора Антонича. Юлія Ємець-Доброносова говорить про необхідність глибокого компаративного аналізу, що включає не лише авторські тексти, але й рецептивні практики, критичні відгуки, художні інтерпретації та полілог між українськими митцями, що формували модерністський канон у взаємодії зі скандинавським літературним процесом.

Попередньо згадана праця багато в чому спирається на дослідженні **Агапія Шамрая** «Творчість Коцюбинського в літературному оточенні», опублікованому в журналі «Критика» [63], зроблено спробу переосмислити зв'язки української літератури з європейськими — зокрема скандинавськими — художніми традиціями, виходячи за межі поширеного на той час підходу, що зводив такі взаємини до прямого впливу або наслідування. Агапій Шамрай прагне відчитати тексти Михайля Коцюбинського не як вторинні чи відлуння «норвезької прози», а як автономні естетичні явища, що існують у діалозі з ширшими європейськими контекстами.

У фокусі дослідника — питання літературної рецепції, порівняння та типологічного зближення, при цьому наголос зроблено не на зовнішніх запозиченнях, а на внутрішньому спорідненні творів. Агапій Шамрай зосереджується на аналізі художніх уподобань Коцюбинського, вказуючи на його зацікавлення творчістю Кнута Гамсуна, яке підтверджує листами.

У статті **Наталки Лисенко** «Прекрасна незнайомка “Ілаялі”» [42], здійснено глибоке інтерпретаційне прочитання образу Ілаялі — ключової

жіночої постаті роману «Пан». Дослідниця як описує та класифікує образ, так і знаходить його в українському літературному спадку. Авторка статті також приділяє увагу способам фіксації образу Ілаялі у періодиці, підкреслюючи, що українська критика виявляла зацікавленість як до структурних новацій прози Гамсуна, так і до психологічної складності його героїв. Це дозволяє говорити про наявність не лише читацького інтересу, але й глибшого літературного діалогу, в межах якого постать Ілаялі була репрезентована як частина культурної пам'яті українського модернізму.

Окрім того, концептуально значущим є аналіз, запропонований **Юлією Ємець-Доброносовою** в есеї «Скін і плін. Два обличчя на фоні Буття та Ніщо» [29]. Дослідниця розглядає тексти Василя Стефаника та норвезького письменника крізь призму філософського аналізу категорій буття і небуття, виявляючи типологічну спорідненість їхнього художнього мислення. Дослідниця фокусує увагу на особливостях містеріального письма й відповідності між норвезькою та українською літературними традиціями модернізму. У дослідженні простежується, що як для Гамсуна (зокрема у романах «Голод», «Пан») так і для Стефаника характерною є заглибленість у граничні стани свідомості, відчуття розриву між людиною і світом, напруга між словом і мовчанням.

За спостереженнями А. Шамрая, ця стабільність симпатій не випадкова: норвезька література на зламі століть, на думку дослідника, відповідала українському читацькому досвіду: *«у творах їх фігурує переважно селянство й інтелігенція і дуже рідко робітничий клас чи представники великої буржуазії, що заповнили було французьку й англійську літературу XIX століття»*[63, 396]. У зв'язку з цим, взаємодія з творами Гамсуна була не лише пасивною та проявленою лиш в його прочитанні, а наopak письменники ХХ ст. брали романи Гамсуна за основу або апелювали до його образів створюючи діалог літератур.

Аналіз рецепції скандинавської літературної традиції в українському контексті доцільно розпочати з творчості **Михайла Коцюбинського**. Як

засвідчують його листи, зокрема до М. Мочульського та В. Гнатюка: «Слов'янські літератори мені менше подобаються. В останні часи я дуже захоплююсь північними письменниками». Коцюбинський віддавав перевагу таким нордичним письменникам — серед яких Арне Гарборг, Ібсен, Йонас Лі та Кнут Гамсун — над слов'янськими авторами. Та особливий стосунок він мав до Гамсуна, це підтверджує уривок з листування опублікований в журналі:

— *Ви певно сердитесь на мене?*

— *За що?*

— *А що я так довго затримую Гамсуна.*

— *Будь ласка, прошу.*

— *Дякую. Я, знаєте, смакую кожний рядок...*

Даний уривок листування має мемуарний, інтимно-побутовий характер і свідчить про естетичне захоплення Гамсуном [58 с.111-112].

Щодо впливу на твори Коцюбинського, у новелі «**Intermezzo**» та циклу нарисів «**З глибини**», на першому плані осмислюються теми самотності та усамітнення як елементів глибшого антропологічного досвіду. Саме ці категорії — межові й екзистенційно насичені — посідають чільне місце також у нордичному модернізмі, зокрема в прозі Кнута Гамсуна [38].

Новела «**Тіні забутих предків**» [38] демонструє, як фольклорний матеріал може слугувати засобом психологічного моделювання персонажа, а не джерелом етнографічної реконструкції. Як зазначає Агапій Шамрай, тут: «далеко важніше в ній те, як і в якому плані опрацьовує письменник здобутий фольклорний матеріал» Подібно до прози Кнута Гамсуна, фольклор у Коцюбинського — це радше психоемоційний простір, де зустріч зі Щезником чи Чугайстром вбудовується в суб'єктивний досвід героя. Так, сцена музичного одкровення Івана перегукується з естетикою «Пана» Гамсуна, де містичне зливається з природним.

У цьому контексті важливим видається звернення до постаті Леоніда **Пахаревського** — перекладача «Пана» Гамсуна, який водночас постає і як новеліст, чия авторська проза («**Пожовкле листя**», «**Страждання**»)

демонструє схильність до змалювання граничних станів людського буття. Вибір саме цих текстів зумовлено не лише їхньою тематичною наближеністю до гамсунівського бачення світу. Осягнення самотності як смислотворчого явища, що лежить в основі феномену відлуння, ґрунтується на низці ключових контекстуальних орієнтирів: екзистенційному сприйнятті людського буття, наданні особливого — майже міфопоетичного — значення образам-концептам як носіям сенсу, а також на переосмисленні тілесності як невід’ємної складової людського досвіду [20].

Міститься типологічна спорідненість і в І. **Франка** з К. Гамсуном. У творах — **«Сойчиному крилі»** [61] та **«Пані»** — центр ваги перенесено з подіївості на зображення душевних станів героїв, у яких внутрішній монолог, емоційна рефлексія, деталізоване розкриття імпульсивних реакцій постають домінантами композиційної будови. Психологізм у творах репрезентований через оксюморонні переходи почуттів, амбівалентні душевні стани. Зовнішні події слугують каталізаторами для психічних коливань, а природа — невід’ємним елементом емоційного й світоглядного контексту [56].

Вищезазначені автори є класичними для компаративістичного аналізу українських митців та Гамсуна. Працюючи з публіцистикою початку ХХ ст. нами було знайдено та опрацьовано рецензію, де повість **Богдана Лепкого «Під тихий вечір»** [40] порівнюється з "Вікторією" нордичного модерніста: *«Вона лірично-сентиментальна, немов "Вікторія" Кнута Гамсуна»*. У вищезазначеній повісті, як і в "Вікторії", центральною є тема кохання, змарнованого через соціальні обставини, але відновленого у зрілому віці. Порівняння з «Вікторією» дозволяє показати, як норвезький модернізм вплинув на стиль і тематичну палітру українських авторів, зокрема в аспекті психологізму, інтимної лірики та соціальної драми.

Повертаючись до наукової критики, згадаємо Василя **Стефаніка** і його збірку **«Пожовкле листя»** [59], написану через два роки після публікації перекладу гамсунівського **«Пана»**. Вони виразно демонструють сформований феномен відлуння. Меланхолійно-містерійний спосіб вираження

суб'єктивного осмислення буття перегукується з настроєвістю творів Гамсуна, а також співзвучний тональності поезії Семенка й Рильського.

Опріч цього у новелі Василя Стефаника «Скін» показано людину на межі — самотню, розгублену, приречену. Їхні персонажі не просто страждають, а відчують саму суть існування — через біль, голод, смерть. У «Скіні» та «Голоді» свідомість героя розпадається, змішується сон і реальність.

Природа, осінь, поріг — усе це знаки кінця. Письмо фіксує внутрішні стани, а не зовнішні події. Герої мовчки проходять крізь життя, і слово стає єдиним способом прожити це. Страждання тут не побутове — воно глибоке, пов'язане з відчуттям, що життя минає, а виходу немає. Екзистенційний сенс витісняє романтичний. Твори не описують життя, а показують, як людина намагається знайти сенс у темряві. Слово — не пояснення, а спосіб зберегти смисл до того часу, коли він відкриється [29].

Інший аспект означеної теми представлений в оповіданнях Ольги **Кобилянської**, зібраних у циклі «Відлуння вражень» [41], де вперше в українській літературі вводиться артикульований жіночий голос у дискусію щодо феномена самотності. Її прозовий жест не просто розширює спектр модерністського бачення людини, але й ускладнює традиційну чоловічу оптику екзистенційних проблем, часто суперечачи їй. Тим не менш, внутрішня парадигма осмислення людського існування у Кобилянської залишається у межах модерністського світовідчуття.

Характерним є й те, що до корпусу досліджуваних творів увійшла переважно мала проза — форма, яка, за своєю природою, є найбільш придатною для концентрації екзистенційних смислів. Спочатку не передбачене як концептуальне рішення, це зосередження на новелістиці виявилось ключовим для формування внутрішньої напруги досліджуваного літературного матеріалу, не знижуючи при цьому рівня мистецьких досягнень української літератури.

Окрім подібності образів та прямих алюзій, у праці «Відлуння самотності. Кнут Гамсун та контекст українського модернізму» Юлія Ємець-Доброносова

простежує суттєву схожість світоглядних установок Кнута Гамсуна та Ольги Кобилянської [10, с.16]. Гамсун підкреслював, що традиційна література дотримувалася демократичного принципу і, залишаючи осторонь поезію та глибокий психологізм, була зорієнтована на широку аудиторію, яку він вважав духовно недостатньо розвинутою. У схожому ключі Ольга Кобилянська зазначала, що реалізм і натуралізм уже виконали свою функцію, принесли як позитивні, так і негативні наслідки, і нині постає потреба повернення *Zurück zur Seele* — «назад до душі», тобто до глибшого психологічного осмислення [41]. Обидва автори, таким чином, вказують на необхідність літератури, здатної передати внутрішній світ людини з належною психологічною глибиною — орієнтир, спільний для їхнього модерністського мислення.

Образ «залізних ночей», що символізує межу літа й осені, згодом з'являється у пізній поезії Є. Маланюка та стає знаковим у його поетичній системі [42, 442—445]. У «Книзі спостережень» Маланюк [47] емоційно пов'язує ім'я Гамсуна з власною юністю, літературним самовираженням і культурними асоціаціями — від музики Гріга до мотивів із «Вікторії». Таке емоційне співпереживання переходить у художній текст, зокрема у вірші 1929 року:

І здається, що це вже не Гріг, а спомин:
 Пароплав і оркестра, затока і глетчер,
 Тихе місто норвезьке і моря гомін,
 Мов сторінка з «Вікторії» - синій вечір.
 Бачиш, може Йоганнес тепер мудріший,
 І Вікторія вже не згорить з любови:
 Він розважно рахує і віршів не пише,
 А вона вже фарбує уста і брови.
 Бачиш, може, скінчиться все просто і добре
 Ані палу, ні пристрасти більше не треба.
 ...Чом же так боляче догорає обрій
 Під проваллям нічного неба?

У поезії рецепція на Гамсуна проявляється в українських модерністів прямо. Назва збірки **Михайля Семенка «П'єро кохає. Містерії»** [57] формулює своєрідне «відлуння образів» Гамсуна в українському поетичному полі, адже один з перекладених творів нордичного письменника мав назву «Містерії».

Щодо спільних мотивів митців, то вони простежуються з романом Кнута Гамсуна «Пан». Мова йде про **шпенглерівський образ «хижого звіра»** — людини зі звірячим поглядом головного героя Глана — резонує з прагненнями Семенка до подолання самого себе та пошуку сенсу миттєвостей буття, які постійно утікають і можуть бути помічені лише в крайніх станах свідомості. У цьому контексті відбувається поляризація між містом як проявом зовнішньої дійсності та пантеїзмом — світовідчуттям, яке Семенко характеризував як основу своєї поезії, пронизаної усвідомленням невідвратної екзистенційної самотності і одночасним прагненням вийти за її межі. Таким чином, поетична свідомість Семенка співзвучна з глибинними екзистенційними темами Гамсуна, об'єднуючись у прагненні до розкриття людської природи та сенсу буття.

У поезії **«Будь ласка»** Михайль Семенко відтворює мотиви, що перегукуються з внутрішнім світом персонажів Кнута Гамсуна (зокрема з романів «Голод» та «Вікторія»).

Я утворю на високій скелі

Самотній замок...

В білясту ніч прийму в кімнату Блакитну панну... [47]

Образ самотнього замку на скелі та уявна зустріч із «блакитною панною» у нічній тиші постають як втілення мрійливої втечі від реальності. Такі образи слугують поетичним аналогом до екзистенційної ізоляції й утопічного прагнення до ідеалу, характерного для гамсунівських героїв. [42, с. 447—448].

Окрім згаданих алюзій і тематичних перегуків з творчістю нордичного митця, в історії української літератури збереглися й фактичні свідчення безпосередньої взаємодії з його творами. **Освальд Бургардт-Клен**, за

словами Євгена Маланюка, завжди носив із собою старанно опрацьований томик «Пана», не розлучаючись із ним. Для сучасного покоління, ймовірно, така форма інтимного читацького зв'язку видавалася б незрозумілою [47].

Сучасним внеском у рецепцію Кнута Гамсуна в українській літературі є вірш Ліни Костенко, в якому поетеса порушує питання роздвоєності між естетикою і моральністю митця.

Високий норвежець, фіорди чистого розуму -

«Вікторія», «Пан», «Містерії» це форма була чи зміст?

Після якого фатального роздуму

Ви пішли на такий компроміс?.. [37]

Називаючи норвежця "високим", а його твори — "фіордами чистого розуму", підкреслює глибину і ясність його художнього мислення, втіленого в *Вікторії, Пані, Містеріях*. Однак у фінальних рядках з'являється мотив трагізму: Костенко звертається до автора з риторичним запитанням про компроміс, на який він пішов, маючи на увазі його підтримку тоталітаризму. Такий поетичний жест не тільки демонструє етичне несприйняття, а й формує нову парадигму осмислення постаті Гамсуна — як митця, чия естетична довершеність не може бути відокремлена від моральної відповідальності.

Взаємодія між творчістю Кнута Гамсуна та українським літературним середовищем упродовж ХХ століття була плідною, опісля 1940-х роках складною, бо Кнут Гамсун відкрито підтримав німецький нацизм і норвезький колабораціонізм, залишив по собі складну і суперечливу спадщину. Однак, його романи, що мали значний вплив на українських митців модерністського кола, а опісля підпадали під ідеологічне табування в умовах радянської цензури. Згодом, із поступовим ослабленням політичного контролю над гуманітарним дискурсом, українські літературознавці та перекладачі повернулися до його творчості в ключі переосмислення, що засвідчило багаторівневість міжкультурного діалогу між Північчю Європи та Україною.

1.4. Перші переклади творів Кнута Гамсуна українською мовою

На межі XIX–XX століть твори Кнута Гамсуна активно перекладалися європейськими мовами, зокрема німецькою, польською та російською. Саме через ці мови тексти автора потрапляли в український культурний простір.

Перші спроби перекладу прози Гамсуна українською сягають 1899 року: у Львові було видано уривок з «Голоду» поряд з текстом Стріндберга. У Галичині тексти норвезького письменника були доступні також у польських і німецьких перекладах. На Наддніпрянщині, де українське книгодрукування зазнавало обмежень, поширення творів Гамсуна відбувалося переважно через російські переклади.

Оскільки на той час не було усталених вимог до фіксації джерел перекладу, нині важко з'ясувати мову посередниці деяких перекладів творів на українську. Відомо, що Леонід Пахаревський і Михайло Катренко (псевдонім Михайла Савича Постолюки), працювали з німецькими версіями творів. Це підтверджується як розповсюдженням німецькомовних видань на українських землях, так і характером перекладацької діяльності обох авторів. Зокрема, український переклад роману «Пан», опублікований Пахаревським у «Літературно-науковому віснику» [19], не містить посилання на джерело, однак у бібліографічному покажчику[45] зазначено, що перекладено «з норвезької».

У процесі підготовки перших українських перекладів Кнута Гамсуна постала також потреба у достовірному біографічному контексті, що міг би забезпечити читача необхідною інформацією про автора для глибшого розуміння письменника і його творчої еволюції. У передмові до видання повісті «Під осінніми зорями» [20] перекладач і літературознавець Михайло Рудницький наголошував на тому, що хоча на той час існувала значна кількість біографічних матеріалів про Гамсуна, переважна більшість з них була сповнена неточностей, домислів і легенд, які поширювалися його численними біографами. Сам Гамсун принципово утримувався від спростування неправдивих відомостей про своє життя, вважаючи це зайвим.

З огляду на зазначене, Рудницький вважав за необхідне долучити до українського видання фрагменти авторитетної монографії шведського критика Югана (Джона) Ландквіста, яка на момент перекладу вже налічувала десять років. Ця праця мала виняткове значення, оскільки сам Гамсун, попри загальну стриманість у питаннях автобіографічного характеру, зробив виняток саме для Ландквіста, надавши йому обмежене коло автентичних відомостей про себе. Цей крок Рудницького засвідчив прагнення українського перекладацького середовища до фактологічної точності й доннаукового підходу в популяризації нордичної літератури.

Насамперед Рудницький звертає увагу на соціальне походження митця: народження 4 серпня 1859 року в селі Лом, у Гудбрандсдалені — відлюдному регіоні північної Норвегії, у родині селян Педерсенів, мало вирішальне значення для подальшого розвитку його світогляду. Обставини раннього дитинства, зокрема переїзд до Гаммарей та передача малого Кнута на виховання суворому родичеві-пасторові в Нурланні, стали визначальними у формуванні психологічної установки на усамітнення, замкненість і втечу в природу. Саме ці роки ізольованості та приреченої самотності, зауважує Рудницький, заклали підвалини тієї глибокої емоційної прив'язаності до пейзажу — до моря, диких ландшафтів, відлюдних цвинтарів — що згодом стане не лише емоційним фоном, а й структурним мотивом у прозі письменника.

Подальші роки юності Гамсуна — безперервна низка короточасних занять: від учнівства у шевця до роботи народним учителем, секретарем судді та крамарським помічником. Усі ці спроби самореалізації Рудницький трактує як вияви характерної для Гамсуна екзистенційного пошуку. Водночас саме в ці роки з'являються перші літературні тексти автора, видані за власний кошт у місті Буда. Рудницький обачливо констатує, що хоч ці ранні твори й не мали художньої цінності, однак у них уже можна виявити зародки тих тематичних осередків, які пізніше розгорнуться у великих прозових формах.

Окремо Рудницький зупиняється на описаних Юганом Ландквістом епізодах з невдалими спробами Гамсуна видати свої рукописи у Копенгагені (1879) та Христіанії (1880), бо ігнорування з боку видавців породило в авторів глибоке розчарування у культурному середовищі Скандинавії й призвело до ескапістських настроїв, що знову-таки знайдуть відображення в його подальшій художній творчості. Саме цим досвідом внутрішньої роздвоєності — між потребою бути почутим і повною соціальною невидимістю — Рудницький пояснює психологічну напругу, закладену в повісті «Під осінніми зорями», яка фіксує етап життєвого зламу між спробою інтелектуального самоствердження і втечею до первісного, природи, "неосвіченого" існування.

Подорожі до Америки, на яких детально зупиняється Рудницький, додають до цього портрета інші риси: зокрема, спостереження над матеріалізованою культурою Нового Світу, що контрастує з внутрішньою естетикою самого Гамсуна. Праця на фермах, у крамниці, епізоди трамвайного кондукторства в Чикаго чи лекційної діяльності в Міннеаполісі — все це, згідно з Рудницьким, не лише характеризує неспроможність письменника адаптуватися до буржуазної цивілізації, а й виявляє його глибоку відразу до поверхової духовності американського способу життя.

Особливу увагу він приділяє критичному періоду в житті Гамсуна, коли той, зазнавши розчарування від перебування у Сполучених Штатах, повертається до Європи. За спостереженням Рудницького, досвід еміграції, зокрема культурна відчуженість і крах ідеалізованого уявлення про «новий світ», спричинили глибоку екзистенційну кризу, що, в свою чергу, актуалізувала внутрішні творчі імпульси письменника. Саме цей досвід ліг в основу критичного есею «З духовного життя сучасної Америки», в якому Гамсун фіксує свою розчарованість, поділяючи її з пізнішими європейськими інтелектуалами, які не знаходили в Америці омріяної альтернативи старому світу.

Наступним ключовим етапом, що його окреслює Рудницький, є повернення Гамсуна влітку 1888 року до Європи – конкретно, до Копенгагена. Матеріальна скрута, нестабільність і соціальна відчуженість стали не лише фактом біографії, а й безпосередньою художньою реальністю його першого великого твору – повісті «Голод». Власне, сцена зустрічі Гамсуна з редактором «Політкен» Едвардом Брандесом, слугує ілюстрацією не лише зовнішніх обставин життя письменника, а й потужного психологічного напруження, що втілилось у прозовому тексті.

Загалом у тексті наголошується на ізоляції й самотності як постійних супутниках Гамсуна, починаючи ще з його юності. До прикладу на перебування в Парижі, де письменник рідко з'являвся у товаристві, ведучи нічний спосіб життя і цілковито занурюючись у працю, цей опис закріплював образ внутрішньої самозамкненості автора. Саме ці роки самотнього існування, відокремленості від літературних осередків і буржуазного побуту, зауважує Рудницький, стали ґрунтом для формування особливого ставлення до світу. Зокрема, вони спричинили зародження тієї глибокої емоційної прив'язаності до природи – моря, диких пейзажів, цвинтарів, – що згодом стане наскрізним мотивом у прозі Гамсуна, особливо в таких творах, як «Пан».

Життя у віддалених норвезьких місцевостях після 1896 року, яке Рудницький відзначає як важливий період творчої концентрації, сприяло загостренню рефлексії Гамсуна над простими людьми з провінції. Не ідеалізуючи їх, письменник водночас відкриває у їхній сірості й повторюваності особливий матеріал для осмислення парадоксів людської долі та непередбачуваних душевних порухів. У цих спостереженнях народжується один із провідних тематичних векторів його творчості – інтерес до «звичайного» дня, звичайної людини, в якій приховано глибину, суперечності та невидимі для стороннього ока внутрішні кризи.

Рудницький також зупиняється на темі автобіографізму, яка у Гамсуна реалізується особливо тонко. Письменник ніколи не подає власне «я» у романтизованій або героїзованій формі. Бурлака, що з'являється в багатьох

його повістях, за словами Рудницького, не є героєм у традиційному сенсі слова, а радше носієм людських слабкостей, рефлексій, душевного сум'яття. Гамсун прагне проникнути в звичайну людську психіку, позбавлену ідеалізації, і водночас наділену тонкою емоційною структурою. Таким чином, автор формує новий тип героя – не аристократичного інтелектуала, не буржуазного діяча, а людину-«нерва», інтуїтивного спостерігача, яка чутливо реагує на найдрібніші сигнали зовнішнього і внутрішнього світу.

Окрім переказу фактів з біографії письменника та їх осмислення Рудницький проводить аналіз конфліктів персонажів перекладаних творів, окреслює парадокс кохання в Гамсуна, осмислює важливість елементів природи в художньому світі Гамсуна. [52].

Підсумуємо, у першій половині ХХ століття Кнут Гамсун увійшов в український культурний простір як носій модерністської естетики, зосередженої на внутрішньому світі людини, її самотності, психологічній напрузі та інтуїтивному переживанні реальності. Його твори викликали зацікавлення з боку українських письменників, критиків і перекладачів, що сприяло формуванню міждіалогового діалогу. Значну роль у рецепції відіграли ранні переклади та публіцистичні тексти, які не лише популяризували творчість Гамсуна, а й засвідчили глибокий інтерес до його особистого досвіду.

Взаємозв'язки між творчістю Гамсуна і українською літературою виявлялися не лише через переклади, а й у типологічній спорідненості мотивів, наративної структури й світоглядних акцентів. Українські митці, як-от Коцюбинський, Стефаник, Кобилянська, Франко, Рудницький, Семенко та інші, сприймали норвезького письменника не як зразок для наслідування, а як рівноправного співрозмовника в дискусії про межові стани людини. Відчуття близькості зумовило появу численних тематичних перегуків у прозі, поезії й публіцистиці.

РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНА ПРИСУТНІСТЬ ГАМСУНА: РЕЦЕПЦІЯ, КРИТИКА І ПЕРЕКЛАДИ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ 1910–1920-Х РОКІВ

Українська публіцистика не була однорідною щодо критики Гамсуна протягом усього періоду його становлення. На початку яскраво простежувалося неприйняття, опісля — захоплення, далі — компаративістичні статті про творчість українських і закордонних авторів, марксистська критика й після 1940-х — засудження через підтримку нацистів у Другій світовій війні. На теперішній час огляд відбувається у нейтральному тоні — зі зверненням до українських архівів й іншомовних праць. Іноземні публікації досі намагаються відкрити новий погляд на митця і прочитати його менш відомі твори.

2.1. Передісторія рецепції: поодинокі згадки про Кнута Гамсуна в українській пресі до 1910-х років (газети «Рада», «Діло»)

До 1910-х Кнут Гамсун згадувався у кількох газетах, переважно у текстах про книги рекламного змісту. Окрім цього його ім'я було згадано у статтях: компаративістичного змісту — порівняння твору «Пан» з повістю Миколи Чернявського «Варвари»; негативній критиці московських постановок, анонсі святкувань привласненого московитами Миколи Гоголя в Москві з переліком зарубіжних гостей.

Мала кількість загадок пояснюється початком знайомства з норвезьким письменником і малою кількістю перекладів. На той час було опубліковано:

- новела «Така собі проста муха» переклав Осип Маковей [21];
- роман «Пан» переклав Леонід Пахаревський [19].

Не дивлячись на лаконічність згадок, у них допускалися помилки, деякі з них вельми грубі, наприклад плутання імені й прізвища. У газеті «Рада» (№79 від 4 квітня 1907 року) в оголошенні про нові українські книжки, які наявні у книгарні «Київської Старини», постать Кнута Гамсуна та його роман «Голод» подано серед переліку прізвищ в алфавітному порядку під літерою «К» як

«Кнут-Гамсун», що свідчить про обмежене знання редакції про автора, зокрема нерозрізнення імені та прізвища.

У тій же газеті проведено компаративістичний аналіз повісті Миколи Чернявського «Варвари» й «Пана» Кнута Гамсуна. У рецензованому номері газети «Рада» (1908, №293) за участю автора, який підписався **А.Б** подано огляд літературного наповнення «З українських журналістів. "Літературно Науковий Вістник" кн. X, XI, XII 1908 р. Том XLIV» [4]. Співставлення здійснено у площині аналізу типажу головного героя — індивідуаліста, що прагне жити всупереч суспільним нормам. При цьому, на відміну від симпатій Гамсуна до свого героя Томаса Глана, Чернявський, за спостереженням критика, не поділяє світоглядної позиції власного персонажа — гімназійного вчителя Кунцевича: *«Автор ніби поставив собі завданням провести в життя той тип, який охоче малювало в своїх творах багато видатних письменників („Носач Варіацій“ — Пшебишевський, „Пан“ Кнута Гамсуна, ... Різниця між Чернявським та вищезгаданими авторами тільки та, що симпатії нашого автора не на стороні героя його повісті»*. На відміну від «Пана», де герой живе не заперечуючи чуттєвих імпульсів, український аналог цієї моделі в «Варварах» реалізується до абсурду — в практиці зневаги до моралі, що призводить до трагедій: смерть учениці, фізична розправа з боку родичів іншої.

На сцені російської імперії твори норвезького письменника почали ставити з нульових, їх поява не оминула критики. У матеріалі під рубрикою «Театр і музика» в газеті «Рада» від 20 квітня 1908 року **Гр. Сьогобочній** (Григорій Коваленко) аналізує гастролі театру В. Е. Мейерхольда в Києві, звертаючи особливу увагу на специфіку постановки п'єси «Царський гість». Критик фіксує розрив між очікуванням реалістичної гри та естетикою «нової драми», що її репрезентує Мейерхольд. У виставі, зауважує автор, відсутнє психологічне занурення акторів у ролі, а сцена позбавлена реалістичного декору: *«актьори не грають, а якось деклямують і по можливості уникають робити які-будь рухи; ви чуєте тільки голос актора, модуляції голосу,*

сновигання по сцені тільки з кінцевої причини, а гри майже не бачите. Дієві особи — це не звичайні люде, яких ми знаємо у житті, а так, наче вони слабі на щось» [24], — подібний опис вказує на несприйняття театрального експерименту, що прагнув радикального оновлення засобів сценічної мови. Та обставина, що п'єсу Гамсуна поставили у межах гастролей одного з провідних московських режисерів-новаторів, свідчить про статус норвезького автора в Російській імперії. Зауважимо, що український рецензент відверто скептично ставиться до сценічної естетики Мейєрхольтда, який поставив виставу на маловідомого в українському просторі письменника — це засвідчує початок рецепції модерністських тенденцій, які ще тільки починали прокладати собі шлях у місцевому театральному середовищі.

Наступного року ця ж газета оповіла про виставу «У царських вратъ» драма Кнута Гамсуна у театрі «Соловцов». Допис про виставу москвитів, яка вщент була розкритикована: «Гамсуна не схотіли зрозуміти в театрі "Соловцовъ"» [2, 2], — зробив **Litera**. Автор з псевдонімом **Litera** зауважує, що переважна більшість образів була «опростена», актори часто вдавалися до зовнішніх прийомів: «Просто спектакль не опрацьований», «Фальш», «Не з цієї опери», «Упростила Еліну» [2, 2]. Лише один актор — Лаврецький — наблизився до духу автора: «було щось „від Гамсуна“». Це нерозуміння суті твору спричинило загальну враження нудьги та непричетності до глядацького досвіду: «і на чудову п'єсу нудно було дивитись» [2, 2]. Причиною цього стала поспішна і поверхнева робота над виставою: «Ролі здебільшого виготовлені нашвидкуруч» [2, 2].

Гра Еліни Карено: Будкевич, на думку автора, потенційно могла б передати дух Гамсуна, адже її героїня близька до характерного типу гамсунівської жінки: «Вона — капризна, легковажна, часом уперта, часом щира, як дитина», «Захоплюється вона вогнем на мить — і в мить же холоне» [2, 2]. Але, попри цю схожість, акторка не змогла передати глибшу, духовну складову образу: «упростила Еліну, надто підкреслила її пустотливість» [2, 2], — надмірна легковажність у грі акторки зробила його прісним.

Гра Орлова-Чужбініна (Професор Карено): поверховий психологізм і стилізація. Актор непогано почав роль, удавшись до щирості: *«Взято щирий, теплий тон. Дано загальний вірний контур»*, — але, як підкреслює рецензент: *«в деталях або нічого не дано, або допущено грубі помилки»* [2, 2]. Головна помилка — надмірна трагедійність, стилізація під інший архетип: *«Нащо грати Карено „під Царя Федора“? Карено — не слабовільна людина, не має на собі тавра придуркуватості»* [2, 2]. Особливо критичний момент — фінальні репліки: *«А артист говорить фінальні слова однієї з дій („вона мене більше не любить“) чисто як цар Федір»* [2, 2].

Гра Берсенєва (Професор Ієрвен): позування замість глибини. Роль Ієрвена вийшла фальшивою через використання зовнішніх, манірних акторських прийомів: *«Ламати пальці, будувати страдницькі міни — це звичайна історія молодого артиста, тут, як і скрізь, це фальш»* [2, 2]. Попри внутрішню енергію, артист не зміг її реалізувати природно: *«Якби артист позбувся цього всього зовнішнього, провінційного — він би грав добре, бо має „вогонь“»* [2, 2].

Волховський кардинально помилився у подачі образу Бондезена: *«Бондезен хитрий, а не простуватий, і та добродушність, яку давав йому артист, „не з цієї опери“»* [2, 2].

В іншому випуску автором **Рѣчь** представлений анонс святкувань до ювілею Миколи Гоголя в Москві з переліком зарубіжних гостей, серед яких — Гамсун, Метерлінк. Їх представляють як *«знавців російської літератури»*[54, 2]. Типова стратегія імперії легітимізувати себе через погляд Заходу. Росія демонструє свою культурну велич, запрошуючи західноєвропейських авторитетів — але робить це виключно у власному центрі (Москві), через фігуру Гоголя, якого постімперська Росія привласнила як «російського» письменника. Себто водночас це дискредитація українського культурного простору, адже Гоголь як український автор тут повністю асимільований до російського канону, без згадки про його походження, мову чи контекст.

2.2. Норвезький модерніст у дзеркалі української публіцистики 1910-х (газети «Літературно-науковий вісник», «Книгарь», «Мистецтво», «Рада», «Нова Рада», «Діло»)

У підрозділі розглянуто, як постать Кнута Гамсуна відображалася в українській публіцистиці 1910-х років, зокрема нотатки про спробу особистої зустрічі з норвезьким письменником, згадки про московські вистави в Києві, переказ коштів на підтримку письменника, а також вияви симпатії до Гамсуна, що переважали над інтересом до авторів російської імперії. Особливу увагу приділено дискусіям про художню свободу, імпресіонізм, проблематику зображення реальності в літературі, а також спробам осмислення новаторської поетики Гамсуна на тлі українських модерністських пошуків — зокрема в контексті творчості Микити Шаповала.

Модерністські твори Гамсуна продовжують потрапляти до української сцени як елемент імперської «цивілізаційної місії». У №122 газети «Рада» від 30 травня 1910 року в рубриці «Театр і музика» від пером **Amicus** з'являється анонс гастролей В. Качалова, у межах яких 2 та 3 червня в Києві буде показано драму Кнута Гамсуна «У врат царства» (разом із «Горем від розуму» Грибоєдова). Хоч ця замітка є коротким повідомленням про культурне життя міста, вона водночас свідчить про складні механізми включення європейської модерністської драми в український простір початку ХХ століття. У цьому контексті Київ постає не як самодостатній культурний центр, а як колоніальна периферія, куди модерні театральні практики прибувають у формі «цивілізаційної місії» імперської культури. Те, що в один день ставляться і Гамсун, і Грибоєдов, — додатково підсилює напруження між модерною Європою й репродукованою московською традицією. Обидва тексти представлені в межах неукраїнського культурного канону, й український театр або глядач тут не є суб'єктом, а лише реципієнтом, або навіть об'єктом естетичного впливу. Сам український голос — відсутній. Йдеться не про участь української культури в модерному обміні, а про її обмежене включення через імперський центр. [1, 4].

Історія продовжується в газеті «Рада» (№70, 27 березня 1911, стор. 5), де вже попередньо згаданий **Litera** подає враження від перегляду вистави: «...*В н'єсі, правда, багато розтягнутого, але в ній є чудові моменти (сцена з коброю), лірика жіночої душі, що ніяк не хоче старітись, пісня молодости і т. д. І цього всього гра артистів (вся в цілому) не передає*» [3, 5]. Цей та попередні відгуки передають незадоволення московським опрацюванням текстів нордичного письменника.

У кийівської газети «Рада» з'являється коротке повідомлення від анонімного автора у рубриці «За кордоном», яке на перший погляд видається суто інформаційним: «*Московський художественний гурток послав в Христіанію відомому письменникові К. Гамсуну 300 карб., бо він бідує*» [33, 3], — цей запис, попри стислість, має вельми показову рецептивну вагу. Під гаслом нібито щирого альтруїзму («З миру по нитці — Гамсуну на шматок хліба») приховується символічний жест імперської культурної домінації. Гамсун — західноєвропейський, модерністський письменник, нібито врятований російським культурним середовищем. Факт матеріальної допомоги набуває значення не лише етичного акту, а й культурно-політичного: Москва постає як центр, здатний підтримати навіть авторів світового масштабу, й водночас — як місце, звідки модерна культура поширюється на периферії.

У цьому контексті вбачається латентний імперський меседж: «наші живуть не гірше, ніж європейські генії», — тобто російська культура не тільки не відстає, а й здатна виступати меценатом для Заходу. А отже, її вплив і надалі має сприйматися як природний і законний.

Іншою цікавою деталлю є розташована поряд замітка з проханням професора Михайла Грушевського до уряду дозволити українським науковцям доступ до московських архівів. Ці дві новини — хоч і не пов'язані напряму — створюють контраст: Гамсун отримує гроші з Москви, а українські вчені мусять просити дозвіл на доступ до джерел своєї ж історії.

Такий тематичний монтаж у номері створює поліфонічний, але водночас колоніально відтінений фон: допомога Гамсуну слугує засобом підкреслення

великодушності імперії, тоді як українське наукове середовище виступає прохачем. Це висвітлює культурну ієрархію, де навіть у сфері гуманітарного — домінує центр, а периферія бореться за голос і право доступу.

Окрім пересилання коштів письменнику газети містять анонімну згадку про спробу зустрічі з загадковим письменником Норвегії. У серпневому номері газети *Рада* (№158 від 14.08.1910 р.) у рубриці «Всякі звістки» з'являється замітка, присвячена 50-річчю від дня народження Кнута Гамсуна. У ній повідомляється: «*Російська перекладчиця Гамсуна Благовіщенська їздила до письменника в Норвегію*» [1, 3], — однак чи відбулася зустріч і як вона минула не повідомляється. Зазначено лиш особливості характеру Гамсуна, який мешкає у гірській місцевості поблизу Христіанії, відмовився залишати усамітнення й не з'явився в місто навіть у день ювілею.

Ця та попередня нотатки вирізняються серед інших джерел рецепції Гамсуна тим, що акцентує не на його творах чи сценічних постановках, а на постаті письменника як особистості, сучасника, носія європейського модерністського авторського міфу. Таке фокусування на фігурі автора свідчить про перебування українського інтелектуального дискурсу в загальноєвропейському культурному просторі, де важливою стає не лише продукція митця, а й його спосіб життя, характер, приватність.

Водночас замітка демонструє опосередкованість цієї участі: канал культурного обміну проходить через імперський центр, залишаючи українську рецепцію у позиції спостерігача, а не безпосереднього учасника.

Продовжуючи мовити про постать, згадаємо анонімну статтю «З газет та журналів», опубліковану у «Раді» (№193 від 26.08.1910 р.), де наводили Кнута Гамсуна як приклад автора, якого українська галицька преса публікує охочіше, аніж рецензії на вітчизняних авторів: «*Велика односторонність — це одна з найтяжчих хиб нашої преси, котра вбиває рух книжковий, а натомість не дає майже нічого. А коли й дає де-що, то про Марка Твена, Кнута Гамсуна, а не про Коцюбинського, Кропивницького, Олеса і інших письменників, галичанам може й не більше відомих, як Твен та Гамсун*» [30, 1-2]. Згадка про Гамсуна в

цьому контексті є симптоматичною: вона слугує не виразом глибокого аналітичного інтересу до скандинавського письменника, а радше шевченкового «І чужому научайтесь, Й свого не цурайтесь». Окрім цього у статті висвітлена розгорнута критика галицької української преси, її неефективності у вихованні суспільства; скарга на брак фінансової підтримки; занепад українських видавництв; і підкреслюється засилля іноземної літератури, де прізвище норвезького письменника згадується вдруге: *«Про Гамсуна дадуть перекладену статтю з німецького і вже є що печатати; а свого автора треба б вперед прочитати»*[30, 1-2], — залежність від перекладної публіцистики (зокрема з німецької мови), вказує на ширшу проблему культурної периферійності та нездатності сформувати повноцінну українську літературну критику в умовах колоніального інформаційного поля.

Опріч кризи внутрішньої самоідентифікації й потреб у визнанні ззовні, публіцистика 1910-х порушує питання низького попиту на книжки в українському суспільстві. Ця проблема виразно окреслена в статті **Володимира Гнатюка** газети «Діло» (№54 від 7 березня 1917 р.). У ній автор прагне пробудити національну свідомість, закликаючи до культурного відродження через розвиток читацької культури. Не будучи марнословним, він подає перелік рекомендованих видань, серед яких згадується і «Голод» Кнута Гамсуна, поряд із Шекспіром, Мопассаном і Стефаником — Нобелівський лавреат вбудовується в панораму світового письменства, яку повинен знати й цінувати освічений український читач.

Гнатюка В. не висловлює емоційного ставлення до особи Кнута Гамсуна, але факт включення твору «Голод» до переліку книжок, які: *«жадний об'єктивний критик»*[23, 2]., — не нарікатиме свідчить про визнання його мистецької вартості. Окрім цього у тексті вказано: *«найдорожча з них (Голод)... коштує 2 корони 20 гелерів»* [23, 1-2], не зважаючи на невеликий обсяг роману (до 200 сторінок). Тож у статті Гнатюк В. критикує: низький попит навіть на найкращі книжки; недостатню культурну активність українців

у порівнянні з чехами; низький рівень самоповаги, національної гідності, освіченості.

Українські газети висвітлювали також події, що стосувалися культурного життя інших недержавних народів у межах Російської імперії, зокрема латишів. У короткому фрагменті «Репресії на латишів», у колонці «З життя недержавних націй», яку скопіїлював невідомий (*Рада*, №52 від 03.03.1913 р.) йдеться про події у Ризі, де: «цими днями конфісковано Гамсуна в перекладі на латишську мову» [31, 3], — йдеться про колоніальний страх перед перекладеним текстом як актом культурної емансипації. Факт конфіскації не є лише проявом цензури, а радше виявом імперського контролю, тобто спроба приглушити «діалог» між колонізованими культурами Балтії та нордичних країн, який був потенційно небезпечний. Гамсун — письменник, що у своїй творчості проблематизував межі суб'єктності, ірраціональність, внутрішню свободу — міг слугувати каталізатором інтелектуального пробудження серед латиських читачів. До того ж важливо відзначити початок новини: «репресії на латишів», що підкреслює колективну природу утисків — латиші тут позначені як окрема спільнота, що підпадає під цілеспрямовану державну політику придушення культурної автономії. Це дозволяє говорити про перетворення літературного тексту в поле політичної боротьби: переклад стає засобом відновлення суб'єктності, а його заборона — проявом імперського страху перед культурною самореалізацією колонізованого. Така увага до сусідніх національних рухів дозволяє простежити формування транснаціональної солідарності у колоніальному контексті.

Згадки Нобелівського лавреата, окрім наряду дотичних тем до його особистості й творчості є у літературній рефлексії над сутністю художньої творчості, зокрема ролі імпресіонізму в літературі й проблем зображення реальності. У січневому номері «Літературно-наукового вісника» за 1919 рік автор ділиться важливою думкою про суть літератури і мистецтва загалом. Він стверджує: «В літературі, як і взагалі в мистецтві, все гарне, крім нудного...

Ріжниця художніх напрямків, в решті решт, не стільки якова, скільки кількостна» [7, 168].

Автор підкреслює, що не можна чітко розділити літературні напрями: мовляв, отут реалізм, а отут імпресіонізм. Він сприймає все літературне надбання як цілісність: *«Кожний художній твір... розповідає нам не стільки про правдиве реальне життя, скільки про ліричне відношення художника до цього життя... Найпослідовніший реаліст, навіть натураліст протоколіст, мусить робити вибір, а метод вибору єсть методом імпресіонізму. Брати Гонкури, Золя так само імпресіоністи, як і Кнут Гамсун» [7, 168].*, — тож на його думку усі великі письменники — Золя, Брати Гонкури, Гамсун — у чомусь імпресіоністи. Бо кожен з них, як художник, показує світ не як він є, а як його відчуває. І саме це робить твори живими. Відмінності між цими великими літераторами в: *«мірі художньої загостреності, себто иншими словами в художній вартості імпресіонізму того чи иншого художника. Художня творчість дає плід узагальненого мислення: художній — значить узагальнений...» [7, 168].* У цій статті імпресіонізм осмислюється не як стильова школа, а як загальна творча установка, через що з'являється думка про неможливість розмежування творів між напрямками за формальними критеріями, у наслідок компаративістичні поділення творів на жанри та течії є неможливим

Поміж узагальненими нотатками про літературні процеси та підбірками рекламного змісту, у періодиці початку ХХ ст. порушуються проблеми осмислення літературної творчості загалом й нордичних письменників зокрема. **Анатолій Василько** порушує проблему нестійкості, суперечливості та надмірної суб'єктивності вітчизняної літературної критики, яка часто тяжіє до есеїзму, декларацій та особистих оцінок, а не до послідовного аналізу чи виваженого методу. У рецензії на аналіз п'єс Кнута Гамсуна «Жарт життя» (*Livets Spil*, 1896) і «В путях сатани» (*Ved Rigets Port*, 1895), опублікованій у газеті «Рада» (№30 від 7 лютого 1912 р.), міститься полеміка з критичним оглядом Ю. Кміта у «Літературно-Науковому Віснику» також піддано

критичному аналізу публікації у відділі критики цього ж журналу, зокрема статті Миколи Євшана («Свято Маркіяна Шашкевича»). Володимира Дорошенка (рецензія на «Історію українського письменства» С. Єфремова).

Анатолій Василько звертає увагу на недостатню обізнаність Кміта з контекстом драматичної трилогії Гамсуна, що призвело до помилкової оцінки мотивів і внутрішньої логіки творів: *«метод розгляду і доказів слабости цих п'єс Ю. Кміта зовсім не переконує. Ю. Кміт зазначав, що відносини героя „Жарту життя“ до несподівано прибувшої жінки „вповні неясні“, питає: „чому ждали вони десять літ відкремлено?“ Та справа досить ясна, коли зважити, що „Жарт життя“ є другою частиною трилогії, при чому в першій частині (п'єса „Коло брами царства“) центром драми являються відносини між Іваром Карено й його жінкою. На цю першу частину трилогії Ю. Кміт зовсім не зважав, ніби він про неї нічого не знав»* [7, с.2]. Василько А. обстоює специфіку модерністської естетики Гамсуна, яка не підлягає раціоналістичному або натуралістичному тлумаченню. *«Не можна ж звичайною логікою тверезої людини підходити до „дивного, а радше скандального поведення“ героїв Гамсуна, неймовірности їх вчинків і т. ин., бо Гамсун як раз протестує проти звичайної, загально прийнятої логіки теперішнього світу»* [7, с.2], — тобто дослідник підкреслює, що абсурдність і позірна нелогічність поведінки персонажів є художнім засобом, покликаним зруйнувати шаблонність «звичайної логіки» та передати інтуїтивну правду внутрішнього стану: *«Чому присутні в кімнаті не звертають жадної уваги на гук вистрілу за вікном? Чому поліцей забірає труп і не робить в тій справі слідства і не хапає дієвих осіб п'єси? Звичайна логіка реаліста говорить, що неодмінно мусить бути і буває так, що на гук вистрілу люде здригаються, вибігають з хати, збірається натовп, ідуть пересуди, поліцей не зразу констатує самогубство, а дошукується вчинку, що карається по відомій статті закону, [7, с.2]* — все повинно бути ясне, звичайне, відоме і звичне. Очевидно, з такою міркою до творів Гамсуна не можна підходити, бо він нам здається божевільним. Тільки інтуїтивно можна зрозуміти, чи відчуті настрої

героя „Голоду“, коли він здибав на вулиці жінку і рішає її звати „Лайялі“, і не інакше. А чому? Цілком нелогічні і неймовірні вчинки лейтенанта Глана, та в них єсть таки та правда, що робить Гамсуна популярним і в колах, вихованих на натуралістичному письменстві. Тож, рецензія не лише захищає Гамсуна як представника нової європейської драми, а й виявляє зародки переходу української критики від декларативно-оцінного дискурсу до інтуїтивно-аналітичного підходу, що стане характерним для модерної філології 1920-х років.

Попри збільшення перекладів Гамсуна, кількість компаративістичних статей з участю українських письменників і Кнута Гамсуна не збільшилось. Нагадаємо у 1910-х, було перекладено:

- роман «Під осінніми зорями» переклав Іван Ставничий [20];
- повість «Вікторія» переклав Леонід Пахаревський [14];
- повість «Невольники кохання» переклав [18];
- роман «Голод» переклав Михайло Катренко [15].

У рецензії, опублікованій у журналі «Книгарь» (№5, 1918), **Зайцев Павло** розглянув дебютну збірку «Листки з лісу» [64] українського письменника й публіциста Микити Шаповала (псевдонім М. Сріблянський). На відміну від порівняльної статті 1908, де протиставлялися «Пан» з повістю М. Чернявського «Варвари», сей текст рецензії засвідчує спробу критичного аналізу поезики автора крізь призму естетичних шукань модерної доби — зокрема імпресіонізму та символізму, а також рецепції європейських і вітчизняних літературних впливів. *«В сумішу імпресіонізму, символізму і всяких інших „-измів“, в локшині ріжноманітніших впливів — трошки від Гамсуна, трошки від Л. Андрєєва, трошки від Коцюбинського, навіть від Сергєєва-Ценського — все ж таки проглядає душа чулого і непозбавленого кращих можливостей художника, який, на жаль, бреде якимось помацки в своїх шуканнях і шкодить собі зайвою і неприємною претенсійністю»* [34. ст.21], — у рецензентському коментарі акцентовано увагу на стилістичному й образному розмаїтті збірки, позначеному „локшиною ріжноманітніших

впливів“. Перелік імен — Гамсун, Коцюбинський — виразно вказує на багатокomпонентність художньої інтонації Шаповала, що тяжіє до емоційно-рефлексивної прози з елементами психологізму, фрагментарності та суб'єктивізації оповіді.

Попри відзначене стилістичне наслідування й невизначеність творчих векторів, Зайцев Павло підкреслив наявність: «душі чулого і непозбавленого кращих можливостей художника», — що свідчить про потенційну цінність автора як митця, здатного до художнього узагальнення. Критичний зауваг щодо: «зайвої і неприємної претенсійности», — апелює до ще несформованої внутрішньої міри, яка, втім, не применшує вартості спроби — як прояву літературного пошуку в добу естетичних ламань.

Зауважимо, усім перекладам 1910-х приділялася значна увага у громадському просторі. До прикладу, наявність інформації про збірку Кнута Гамсуна «Невольники кохання» впродовж кварталу з'являлася у випусках газети «Нова Рада» (№135 від 08.08.1918 та №137 від 03.11.1918) засвідчує послідовну рекламну кампанію нещодавно виданої книги. Згадані оголошення містять ідентичний список видань серії «Універсальна Бібліотека», де Гамсун відкриває перелік поряд із провідними модерністами Європи, що підкреслює його репутаційний статус і важливість у видавничій стратегії.[48], [49], [50], [51].

Не дивлячись на агітацію редакції газети «Рада» книга не набрала популярності: «Ще у 1918 році у київському видавництві «Грунт » вийшла невеличка книжка «Невольники кохання» з етюдом про творчість Кнута Гамсуна, написаним Лесем Горенком (Михайлем Семенком) цей невеличкий есей пронизаний суб'єктивними враженнями молодого письменника, і мовиться у ньому не тільки про Гамсуна, але й про світоглядний простір модерністської літератури загалом. На довгий час невеличкий етюд загубився для читача. Маленька, кишенькова книжечка, що містила його, збереглася здебільшого у приватних бібліотеках [18].

Останньою статтею, що закрила сторінку публіцистичної реценцію Гамсуна 1910-х є стаття-враження **Коряка Володимира** «Тарарам» (*Мистецтво*, 1919, №2) розгорнута публіцистично-художня рефлексія на феномен літературної критики початку ХХ століття, зокрема у зв'язку футуризмом та діяльністю Михайля Семенка [36, ст.30].

Коряка Володимир, автор «Тарараму» не засуджує Семенка, а обігрує його явище як дзеркало «звичайного» читача — із побутовими турботами, прагматизмом і прихованою тугою за трансформацією. Коряк В. у властивій футуристичній манері поєднує сарказм, інтелектуальну гру й побутову рефлексію: *«Критика — велика річ. Вона показує шляхи поетам. Одчиняє нові обрії. Виховує смаки. Піднімає культурний рівень (громадянства). Має велике соціальне значіння. Творці, що правда, не люблять критиків, але то зрозуміло... Хіба приємно, коли тобі натикають носом?»* [36, ст.30].

Володимир Коряк вдається до іронічного коментаря про роль осмислювача, демонструючи скептичне ставлення до традиційного розуміння критичної діяльності як інструмента «виховання смаків» і «піднесення культурного рівня». Провідною тезою є критика самої критики: *«Гамсун писав про критиків, що одягають окуляри, переглядають книжки, фоліанти і як ненажери все просять: „дайте мені ще одну книжку, звідки я міг би позичити ще дрібку здорового глузду“»* [36, ст.30], — через іронічний образ літературознавців як читачів з «окулярами», що «ненажерливо» шукають здорового глузду в чужих книгах, автор звертається до ширшої проблеми — неспроможності «раціональної» критики осмислити новітню поетику. Таке ставлення перегукується з позицією Кнута Гамсуна, який також висловлював недовіру до критиків як носіїв вузькоутилітарного мислення.

2.3. Норвезький класик в українському літературному просторі 1920-х («Критика», «Молодняк», «Український вісник» (Львів), «Українська думка», «Більшовик», «Діло»).

З-поміж українських публікацій 1920-х років, присвячених творчості Кнута Гамсуна, розглянуто: рецензія на «Жінку біля криниць» ще не перекладену на момент публікації. Зіставляються оповідання Б. Тенети «Маріяка» й роман «Пан», проводиться паралель між Гамсуном і Горьким (М. Рудницький), а також з американською новелою Вільяма Карлоса «Венера». На додачу розібрано статті присвячені марксистській критиці: твори Гамсуна трактуються як ідеологічно хибні, його герої — як несумісні з українським контекстом, а модерністська естетика — як анахронізм у добу нових соціальних ідеалів.

Пропонуємо почати з опису буденного механізму того, як українці початку ХХ ст. могли знати про літературні події світового масштабу або про книги, які ще не були перекладені слов'янськими мовами — рецензія на книгу. У рецензії «Українського вісника» (Львів) Номер: №147 1921 йдеться про нову книжку Кнута Гамсуна під назвою «Жінка біля криниці», що вийшла у видавництві Копенгагена. Не зважаючи на відсутність книги на українських полицях у цій рецензії описується: назва, місце, умови, проблеми та головного героя: *«Тлом є мало надбережне містечко, де під ослоною добробуту і чесноти криється гніздище облуди. Головний герой — порядний батько... Оповідання переткане тисячю барвистих виток: народинами і смертю, затопленням корабля і утратою добробуту, боротьбою скритовбийством і врешті поєднанням. Одначе, як ми вже сказали, бракує тут великої лінії. Вправді і в тому творі відчувається широкий розмах Гамсуна, але злишне богатство подробиць надає творови місцями дещо томлячої дрібничковости»* [44, ст. 4]. Автор рецензії, який залишається анонімним, аналізує зміну в творчості Гамсуна, зазначаючи, що з часів таких творів, як «Пан» чи «Містерії», коли він чарував читача внутрішніми переживаннями героїв і поетичною глибиною, письменник перейшов до нового етапу — більш реалістичного.

Збільшення перекладених книг змушувало задуматися над їх проблематикою в цілому. Одне з таких обговорень занотоване **Б. К.** у газеті

«Більшовик (Київ)» у статті із заголовком «В ГАРТІ». Це була доповідь на черговому засіданні літературної секції 18-XI, де заслухали доклад **т. Жигалка**: *«Вплив оточення на письменника»*. На думку оратора т. Жигалка, в творах північних письменників, як Гамсуна, Ібсена тощо, позначається вплив суворої, холодної північної природи — у своєрідному холодному, повільному стилі; тоді як південні письменники пишуть більш емоційно, жваво. Прагнення вийти за межі вузьконаціонального дискурсу і порівнювати європейські літератури в координатах географічно-психологічного впливу. Проте така редукція до кліматичних чинників і психологічного «холоду» видається спрощеною і майже расологічною у своїй формі. На те, що у ній несвідомо проступає орієнталістська установка — поділ «емоційного півдня» й «раціонального півночі», що співзвучне з дискурсивною опозицією «центр/околиця» у колоніальному знанні.

Залежність творчости поета від специфічних умов державного устрою автор доводив на прикладі доробку Шевченка, який склався в умовах Миколаївської «воєнщини» та гніту. Крім того, маленькі, недержавні народи в умовах капіталістичного гніту не можуть інтенсивно розвивати свою культуру взагалі й літературу зокрема. Наприклад, киргизи, завдяки імперіалістичній політиці царського уряду, не дали жадного видатного письменника [6, ст. 4].

Не дивлячись на те, що свіжі новини про Гамсуна публікувалися майже одразу, не кожен читач знався на доробках письменника і його біографії. Саме тому у газетах 1920-х досі існувала потреба в описі подібної інформації про Нобелівського лавреата: *«Один з найбільш індивідуальних і оригінальних письменників Скандинавії, в якого творах найшло вираз роздвоєння поміж корінно здоровою природою та сугестивною силою внутрішніх переживань. Життя казочних авантур найшло вираз в його глибоких романах-автобіографіях. Кнут Гамсун — це тип скандинавської богемі...»* [32, ст. 3]. Цей анонімний фрагмент із газети «Українська думка» (№2, 07.10.1920) видавця Олександр Евген Костик наочно демонструє, як у 1920-х роках українська публіцистика намагалася не лише інформувати читача про постать

Кнута Гамсуна, а й «переозвучити» його постать у знайомих образах та культурних кодах. Водночас цей публіцистичний дискурс не позбавлений суперечностей і спрощень, які можна критично проаналізувати.

По-перше, його романи називаються «казочними авантюрами» та «глибокими романами-автобіографіями». Така характеристика, з одного боку, засвідчує щирий ентузіазм і намагання наблизити постать митця до українського читача, але з іншого — демонструє схильність до міфологізації: *«Кнут Гамсун — це тип скандинавської богемі...»* [32, ст. 3]/

По-друге, помітне намагання вибудувати життєвий шлях Гамсуна як своєрідний наратив страждання, де особиста нужда постає головним джерелом творчості: *«Так зробив Гамсун кар'єру славного на весь світ письменника коштом мартирології свого порожнього шлунка»* [32, ст. 3-4]. Така інтерпретація автобіографізму в «Голоді» спрощує складну інтенцію модерністської прози, зводячи її до прямої життєвої аналогії — підхід, характерний для традиційної критики, яка тяжіє до буквального прочитання художнього тексту.

По-третє, у характеристиці стилю та «індивідуальности» письменника виявляється як захоплення, так і своєрідна дистанція: Гамсун подається як своєрідна аномалія — «пребагата індивідуальність», чия «самостійність» зберігається попри «славу». Така подача, хоч і демонструє повагу, все ж репрезентує письменника через екзотизацію, залишаючи його «загадковим» і не до кінця зрозумілим — що, своєю чергою, пояснює, чому в публіцистиці 1920-х років досі існує потреба у базовому ознайомленні з його біографією та доробком.

Найглибшу рецензію романів «Голод» (Sult, 1890), «Пан» (Pan, 1894) та «Вікторія» (Victoria. En kjærlighedshistorie, 1898) написав **Державін Володимир** у критиці на видання «Голод. Пан. Вікторія» 1928 року. Аналіз звернений на те, як редактори й видавництво прагнули максимально спростити презентацію творів Гамсуна, орієнтуючись на «читача масового і не дуже вибагливого». Саме цей підхід, як підкреслюється, виявляється в

«практичних міркуваннях»: книжка вийшла без вступної статті: *«атрибута майже такого неминучого для перекладної літератури ДВУ останніх років, як титульна сторінка або перелік змісту»* [26, ст. 152], — у скромному оформленні, за низькою ціною. У висновку, редактори та видавці намагаються зробити Гамсуна доступним широкій аудиторії, проте водночас відмовилися від глибокої інтерпретації його творчості.

Такий вибір сигналізує про певну недовіру до складнішого, концептуального сприйняття Нобелівського лавреата. Державін Володимир ніби закидає редакторам прагнення до надмірної спрощеності — «ніби й примітивний» розрахунок на «максимальний успіх» старих «хітів» були написані наприкінці XIX століття, — і водночас вказує на обмеження такого рішення, адже складна психологічна структура романів навряд чи повною мірою відкриється невибагливому читачеві. Поряд з переліченими творами, які: *«користувалися максимальним успіхом»*, — критиком відкрито табуований роман «Містерії»: *«а з ними щодо цього можна рівняти з Гамсунових романів хіба „Містерію”, яка, проте, явно непридатна тепер своєю ідеологією»* [26, ст.152], — що є справедливим та сміливим кроком на 1928 рік. Наступною описаною думкою, щодо творів є їх правильний вибір: *«Знати їх — означає знати дев'ять десятих Гамсуна»* [26, ст.153], — це не нівелює попередній коментар про «Містерії» і водночас продовжує логічний хід думки.

Автор підкреслює, що незважаючи на суголосність трьох творів: *«„Голод” стоїть, принаймні на перший погляд, трохи окремо: в ньому є зовнішньо зумовлена соціально-економічна, а не любовно-психологічна — як звичайно у Гамсуна — фабула (якщо можна назвати фабулою досить монотонну серію дрібних і трагічних своєю дріб'язковістю побутових пригод інтелігента, що голодує), і в ньому, з другого боку, зовсім немає хоч трохи виразно окреслених „дієвих осіб”, за винятком самого оповідача»* [26, ст.154], — у статті не лиш критикується якість видання, а й дається аналіз на твори нордичного письменника. На додачу до цього виокремлює властивість, яка сприяла

колосальній популярності Гамсуна за часів дореволюційного індивідуалізму і була наopak перешкодою для популярности у сучасного читача: *«Гамсун — письменник єдиного психологічного забарвлення... його художня властивість — уміння переповнити увесь роман єдиним настроєм єдиної особи»* [26, ст.154]. Раніше це було художньою перевагою: читач впізнавав у цьому «я» самого себе або свою тугу, самоту, кризу, відчуження читачеві ХХ століття, в умовах колективістської культури така моноцентричність і психологічна герметичність Гамсуна вже неприйнятна або нецікава.

Далі в уривку проаналізовано фабулу його романів: *«якщо можна назвати фабулою досить монотонну серію дрібних і трагічних своєю дріб'язковістю побутових пригод інтелігента, що голодує»* [26, ст.154], — роль соціальних мотивів, визначено їх антисоціальну спрямованість, другорядне значення соціального елемента в сюжеті та домінування особистих психічних і фізіологічних переживань, що, на думку автора, зумовлює обмежену відповідність творів читача у російської імперії.

У кінці аналізу Державін Володимир ставить запитання: *«чому видавництво не вважало за потрібне поставити на титульній сторінці обов'язкову, здавалося б, формулу: „Переклад з норвезької“»* [26, ст. 155]. Зі свого боку зазначимо, що переклад скоріше за все був з німецької, водночас насмілимося поставити зворотнє запитання автору: чому імена перекладачів: Надія Суровцева, Леонід Пахаревський, Григорій Петренко автор статті не написав повністю, а лиш побіжно згадав ініціали: *«Переклади Н. С. („Голод“), Л. Пахаревського („Пан“) та Г. П. („Вікторія“)*», — наче це щось дріб'язкове чи загальновідоме.

Окрім збільшення критичних статей про видавничу діяльність пов'язану з Гамсуном, збільшилися також компаративістичні рецензії. У літературознавчому аналізі рецензії на збірку оповідань Тенети Бориса «Листи з Криму» перед нами постає приклад критичного зіставлення двох творів: українського оповідання Тенети «Маріяка» та норвезького роману Кнута Гамсуна «Пан». Рецензент **Олександр Грунт** проводить міжтекстову

паралель між цими творами, виявляючи тематичні та сюжетні перегуки, що, на його думку, свідчать не стільки про інтертекстуальну гру, скільки про: *«некритичне захоплення автора Кнудом Гамсуном»* [25]. Грунт вказує на: *«дивовижний збіг, і в загальній концепції, і навіть у деталях»* [25]. Зауважимо, у Гамсуна головний герой переживає внутрішню колізію між селянкою та панянкою, подібно до того, як у Тенети герой: *«мріє Маріякою, а цілує Кару»*. У обох авторів спостерігається мотив втечі до природи: у Гамсуна — в ліс, у Тенети — до моря.

Особливо показовим є паралелізм у фінальних епізодах. В оповіданні Гамсуна герой повертається до селянки, але знаходить її мертвою — вона, конаючи, згадувала про нього. У Тенети, як зазначає рецензент: *«теж саме, ще й з додатком словесних атрибутів середньовічної романтики (чорне, мертве волосся на спогад про Кару)»* [25]. Тож йдеться про перенесення скандинавських модерністських тем у контекст української прози 1920-х років.

Рецензент не приховує скепсису стосовно художньої вартості збірки Тенети загалом, кваліфікуючи її як «провінціяльну» та «старомодну». Ідеологічно твір Тенети, на думку критика, суперечить своїй декларованій революційності: *«Вплив Кнута Гамсуна на Б. Тенету, який анонсує себе як революційного письменника, дуже великий, і некритичне ставлення до цього з боку Б. Тенети призвело його до жування старих ідей»* [25]. Тут піднімається конфлікт між естетикою індивідуалістичного модернізму й соціалістичним реалізмом, що вже починає домінувати в культурному полі радянської України другої половини 1920-х років.

До речі, Грунт надає приклади невдалих метафор: *«її голос був такий схожий на теплий живіт і на маленькі міцні груди»* [25], — що, на думку критика, є прикладом «зривів стилістичних», бо такі характеристики знижують якість художнього образу, роблячи його вульгаризованим та вивітреним із поетичного контексту.

Отже, міжтекстуальне порівняння оповідання «Маріяка» Б. Тенети з романом «Пан» Кнута Гамсуна, проведене рецензентом, демонструє не лише структурну і тематичну подібність, а й складну проблему літературного впливу, яка постає як випробування авторської самобутності. Це порівняння відкриває перспективи для подальших студій у галузі реценції скандинавського модернізму в українській прозі 1920-х років.

У той час як Олександр Грунт порівнював доробки Тенети й Кнута Гамсуна, **Михайло Рудницький** проводив паралелі між Горьким і норвезьким модерністом. У статті «Лаври та лавреати» з газети «Діло» від 20 листопада 1924 року (№259, стор. 2 з 4) аналізується присудження Нобелівської премії В. С. Реймонту, польському письменнику, з притаманною іронією та водночас гіркою рефлексією на стан української літератури. Додатково Михайло Рудницький проводить паралелі між Горьким і Гамсуном. Він задається питанням, чи Горький є: «більшим циніком та анархістом» і «меншим ідеалістом», — ніж такі попередні нобелівські лауреати, як Франс і Гамсун, підкреслюючи ідейну та стильову близькість. Цим підкреслюється, що Гамсун був новатором, який, попри суперечливість, залишався у центрі світової літературної сцени.

Нобелівська премія тут слугує лакмусовим папірцем не тільки індивідуального успіху, а й літературного визнання цілої нації. Рудницький міркує, що нагорода могла би стати рятівною, підкреслюючи економічну реальність: *«За те грошева нагорода у добрій валюті була би придалась одному з російських (у значенні радянських) письменників на еміграції», «або якому-небудь іншому, якого прізвище та твори могли би для європейської публіки стати такою самою несподіванкою, як були прізвища Містраля, Ешеге рая, Ейкена, Лагерлеф, Тагора, Гейденштаме, Гельрупа, Понтоніда на, Шпітелера, Гамсуна...»* [53, ст.2]. Отже, премія — це не тільки про престиж, а про матеріальний порятунок радянського письменника в еміграції.

Поміж порівнянь Гамсуна з радянськими авторами, їх ще проводили з американськими. У фрагменті з журналу «Критика» (1928, №8) розгортається

компаративістичний аналіз, де **Володимир Державін** порівнює Вільяма Карлоса з Кнудом Гамсуном, зокрема стилізацію його новели «Венера» — із ранніми романами норвежця. Критик іронічно зазначає основні риси: *«„символічних" творів Кнута; глибокодумно-безглуздий діалог, що керується більш-менш випадковими асоціаціями й висловлює справжні думки та почуття співбесідників лише натяками (чи й зовсім їх не висловлює), безпідставний екстаз з приводу фактів, цілковито чужих інтересам співбесідників, найважливіші життєві постанови, що ухвалюється й відкидається одразу», — усе це: «характерні риси Гамсунового символізму (не реалізму!)» [26].* Окрім перелічених художніх засобів дослідник підкреслює подібність фабули, що відтворена: *«з школярською уважністю... обмежується випадковою зустріччю американського письменника та екстравагантної німкені-туристки в околицях Риму і такою ж випадковою розмовою про Америку»[26].*

Через це зіставлення критик неявно порушує питання про гнітючий стан американської літератури: *«Що така стилізація на зразок старих творів Гамсуна несподівано з'явилася в американській літературі, не повинно дивувати: американська художня проза переживає тепер тяжку внутрішню кризу; вона дуже відстала від стилістичної еволюції американської поезії (в цьому легко переконатись, рівняючи віршовий та прозовий матеріал. хоч би того ж „Dial") і зможе тепер підпадати будь-якому впливові —особливо чужоземному» [26].* Тож у цьому критичному уривку українського критика Гамсун розглядається як високий зразок європейського символістичного письма, стилю якого прагнуть представники високих літератур.

Якщо у попередньому огляді образ Гамсуна був позитивним, негативною була означена лиш невдала тактика запозичення, то наступна стаття містить негативну рецензію про норвезького діяча. У статті Молодняка (№6 з 01.06.1927) авторства **Юринця Володимира** уся риторика тексту направлена на розвінчання міфу про Гамсуна — як поета індивідуалізму, ірраціональності. Цей «чудодійний серпанок» зривається — натомість демонструється, що

Гамсун є ворогом не лише пролетаріату, а й справжньої революційної культури. *«Плеханов здійняв чудодійний серпанок із цієї гамсунівської легенди. Він доказав, що брехня є основний стимул його творчості...»* [65, ст. 100], — Гамсун розглядається не як нейтральний митець, а як ідейний агент класової боротьби — на боці антипролетарських сил.

Плеханов заявляє про те, що: *«Гамсун іде рішуче в атаку проти пролетаріату, заслонюючись фрондуванням проти буржуазії»* [65, ст. 101], . Він показує песимізм, який подається як світоглядна деградація; дослідник критикує стиль та зміст його творів. У тексті висвітлено естетичну двоїстість Гамсуна: на ранніх етапах він ще «дихає» селянською, локальною Норвегією, але з крахом дрібнобуржуазного світу — його творчість втрачає силу. *«Сила його заламалася, коли він вийшов на широку арену міжнародніх соціальних проблем сучасності»* [65, ст. 101], .

У публікації констатується взаємозв'язок з іншими ідеологами й письменниками: Гамсун — не поодинокий випадок, а частина ширшого ідеологічного процесу: Ніцше — апологет імперіалістичної сили, ідеологічно суголосний Гамсуну; Шпенглер — «інтелектуальний гальванізатор» буржуазної інтуїції, творець концепції «другої релігійності» (за аналогією з декадансом); Донцов — приклад того, як гамсунівські ідеї трансформуються в українському дискурсі. Конкретні твори, згадані у статті:

— "Голод" — згадується як приклад крайнього індивідуалізму та морального занепаду, хоча в сучасному літературознавстві цей роман розглядається як один із найглибших психологічних романів модернізму.

— "Пан" — зображується як твір про химерну, відчужену натуру, яка відвергається від суспільства, хоча твір має також міфопоетичний і символістський вимір.

Публікація в журналі «Молодняк» (1927) є характерним прикладом ідеологічно забарвленої критики, спрямованої на переосмислення європейського культурного канону з позицій пролетарської революційної етики. Автор статті намагається дискурсивно деконструювати постать Кнута

Гамсуна, представляючи його як митця, чия творчість не тільки не співзвучна соціальним запитам часу, а й активно протиставляється ідеалам колективного, класового прогресу. Критика виявляє тенденцію до редукції складної художньої філософії Гамсуна до декадентського індивідуалізму, а самого автора — як ідеологічну фігуру, яка трансліює ненависть до пролетаріату, маскуючи її проти буржуазії. Пізніше, у 1930-1960х, анонімний автор порівнював Кнута Гамсуна з Бернардом Шоу, як вічно молодих [43, ст.10] і з Бертольтом Брехтом автор з ініціалами **Я.В.** [66, ст. 4]. У цьому дискурсі Кнут Гамсун постає як символ моральної девіації й політичної зради, а Бертольт Брехт — як втілення прогресивного мистецтва і гуманізму.

Критика з позицій історичного матеріалізму (з безумовною підтримкою пролетаріату) щодо Гамсуна була багаточисельною, ще одним її яскравим прикладом є аналіз п'єси *Ved rigets port* («Коло царських дверей», 1895), здійснений Георгієм Плехановим, який був джерелом для статті **В. Бойка** «Методологія мистецтвознавства у Плеханова» (1928, Критика, №4).

Плеханов розглядає п'єсу «Коло царських дверей», як приклад хибної ідеологічної постановки, бо: *«її основною ідеєю є боротьба буржуазії проти пролетаріату, при чому в ролі скривдженої особи виступає буржуазія»* [8, 37], — тоді як пролетаріат виявляється силою тиску. Такий підхід, на його думку, не лише історично несправедливий, а й фальсифікує суть класової боротьби. Ключовою тезою цієї критики є твердження: *«Кнут Гамсун — великий талант, — каже Плеханов, — але ніякий талант не оберне на істину те, що є її прямою протилежністю»* [8, 39], — це висловлювання уособлює парадигму радянського літературознавства 1920-х років, у якому естетичну вартість художнього твору неможливо було відокремити від його ідеологічної правди. Навіть визнаючи новаторський стиль, глибину психологічного аналізу та незаперечну майстерність автора, радянська критика (зокрема в особі Плеханова та Бойка) відкидала мистецтво, що не відповідало «історичній істині».

Негативною критикою піддавалися нещодавно перекладені твори. Зазначимо, що 1920-х їх було небагато, що свідчить про спад інтересу до Кнута Гамсуна. Мова йде про:

- оповідання «Мандрівні дні» перекладу Миколи Зерова;
- роман «Бродяги» невідомого перекладача.

Їх могли критикувати за описаний відмінний від радянського менталітет і водночас казати про необхідність таких творів. Наприклад, у другому числі журналу «Критика» за 1928 рік подано яскравий зразок літературознавчої критики, спрямованої проти модерністського світовідчуття Кнута Гамсуна. Об'єктом розгляду **Цуккера Бориса** виступає роман «Бродяги» (Landstrykere, 1927), який розглядається як зразок незмінного стилістичного і світоглядного кредо письменника. Критика розгортається у двох векторах — через оцінку змісту нового твору й ширше — через засудження модернізму як дрібнобуржуазної течії, що не відповідає новому часу.

Початок розгляду роману констатує, що: *«Не тільки головні герої, а й маніра писати в "Бродягах" типова гамсунівська—імпресіоністська, лірико епічна. Типова й гамсунівська трактовка всіх речей та явищ, всюди недосяжність у нього»* [62, ст. 167]. Особливо наголошується на специфічному трактуванні кохання як завжди трагічного, як неможливого щастя — наскрізного мотиву в творах Гамсуна від «Містерій», «Пана» і «Голоду» до новітнього «Бродяги». Водночас акцент робиться на відмінності соціального тла: *«Та в «Бродягах» діють не ті сибарити, що були в попередніх Гамсунових творах. Далеко ні. Їхній соціальний стан цілковито різниться зі станом Глана, Нагеля, героїні «Віктори» тощо. «Хоч яка важка їхня праця, проте їм вистачає тільки на їжу». А про одну зі своїх героїнь каже автор, що «злидні оточували її з усіх боків»* [62, ст. 168].

Ключова теза критики полягає в тому, що зображення нового соціального середовища не супроводжується зміною у світоглядних та естетичних засобах автора. Це пояснюється не лише особистісними рисами Гамсуна, а передусім належністю до «літературної школи модернізму». У цьому контексті

модернізм трактовано як ідеологічно ворожу форму літератури: «*категорію дрібнобуржуазних борців проти буржуазного суспільства*»[62, ст. 168], які або впадають у непокору, або в безнадійний смуток. За словами дослідника їхня трагічність — не в боротьбі, а в безсиллі. Їм бракує позитивної програми, вони: «*не можуть дати щось на заміну старого*»[62, ст. 168].

В одному ряду з героями Гамсуна Борис Цуккер згадує інші: «*безґрунтовні естети або безпринципні істерики й розпусники, як герої Мірбо, Шніцлера, Пшебишевського*»[62, ст. 169], — усі вони, за словами критика, створюють образи: «*надлюдини в людському світі*», — приреченої на загибель. Фінальна оцінка звучить як формула остаточного засудження модерністського світогляду: «*Це великий талант, значний художник, та з мініатюрним кругозором. Гамсун як був так і залишився модерністом з ірраціональною психологією*»[62, ст. 169].

У висновку, попри визнання майстерності та «дивної свіжості» таланту письменника, стверджується несумісність гамсунівських героїв з менталітетом українського читача: «*Нові часи, нові люди, нові пісні й нові ідеали. Час обігнав Гамсуна*» [62, ст. 169]. У цьому реченні сконцентровано суть радянської критики 1920-х — домінування ідеологічного критерію над естетичним. Гамсун маркується представником минулого, який не відповідає вимогам соціалістичної епохи. І водночас парадоксально звучить визнання потреби перекладів Гамсуна для українського читача. Це свідчить про певну амбівалентність критичної позиції: хоча Гамсун і «чужий», однак його художній рівень визнається важливим — можливо, як естетична точка відліку або як об'єкт для ідеологічної переоцінки.

Дослідження рецепції творчості Кнута Гамсуна в Україні в 1910–1920-х роках дало змогу виявити складну динаміку змін у сприйнятті цього норвезького модерніста в українському культурному просторі.

У дореволюційний період рецепція Гамсуна лише окреслюється в українській публіцистиці — у вигляді поодиноких згадок, здебільшого без ґрунтовного аналізу. Газети «Рада» й «Діло» фіксують ім'я письменника у

контексті літературних оглядів і культурних анонсів, а також через порівняння з іншими авторами (наприклад, з М. Чернявським), однак бракує системної критики.

У 1910-х роках Гамсун стає фігурою помітнішою, преса поступово починає осмислювати його як феномен європейського модернізму. Критика переходить від побіжних згадок до інтерпретацій: рецензії зосереджуються на психологізмі, естетичних новаціях, філософичності його стилю. Характерно, що критика переважно захоплена, аналітична, а не ідеологічно заангажована.

У 1920-х роках рецепція Гамсуна в українській періодиці загострюється — постають нові форми інтерпретації: ідеологічна критика, марксистські зауваги, фрагментарне засудження. У рецензіях журналів «Критика», «Молодняк», «Більшовик» та ін. Гамсуна спершу ще порівнюють з Горьким чи американськими новелістами, однак дедалі частіше артикулюється думка про його «відсталість» — мовляв, «час обігнав Гамсуна». Саме тут починається поляризація: з одного боку — літературознавчий інтерес до символізму, новелістики, екзистенціалізму; з іншого — наростає ідеологічне несприйняття його героїв як «непотрібних» у новій епосі. Найбільш помітним виявом ідеологічної критики стає трактування творів Гамсуна як «буржуазних» за суттю й несумісних з новими соціальними ідеалами.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє зробити низку висновків щодо характеру й еволюції рецепції творчості Кнута Гамсуна в українській публіцистиці 1910–1920-х років. Уперше в українському літературознавстві здійснено спробу реконструювати цей процес як культурне явище, що відбивало зміну критичних парадигм і переорієнтацію естетичних цінностей у період інтенсивних модерністських пошуків.

На початку ХХ століття українська література активно шукала опори в західноєвропейських моделях, зокрема в скандинавському модернізмі, одним із представників якого був Кнут Гамсун. Уперше українська рецепція норвезького письменника постала на сторінках культурної періодики як складне поєднання зацікавлення новими естетичними принципами й інтелектуального неспокою, викликаного незвичною поетикою його творів. На ранньому етапі, до 1910-х років, його ім'я з'являється в контексті загальних літературних згадок, але вже тоді критики фіксують інтерес до психологізму, імпресіонізму та нетипової побудови сюжету, які стали підґрунтям для подальшого осмислення його доробку.

У публікаціях 1910-х років простежується глибше занурення в аналіз перекладеного доробку Гамсуна. Критики намагаються збагнути його внутрішню логіку письма, де сюжетна побудова поступається місцем потоку свідомості, а персонажі функціонують радше як носії психологічних станів, а не драматургічних ролей. Саме це стало причиною того, що частина рецензентів сприймала Гамсуна з захопленням, як представника модерністської свободи та естетичного експерименту, тоді як інші виявляли нерозуміння чи навіть спротив такій формі письма. Порівняння з українськими авторами — Микитою Шаповалом, Борисом Тенетою» — увиразнює спільну культурну інтенцію: осмислення внутрішнього, суб'єктивного світу особистості у моменті його екзистенційного зламу.

Зі зміною історичної доби в 1920-х роках змінюється й тональність рецепції. Якщо перша хвиля сприйняття була переважно естетичною,

аналітичною, орієнтованою на вивчення літературної форми та психологізму, то пізніша критика, особливо в контексті радянської ідеологічної доктрини, зосереджується на соціальному, класовому аналізі. Зразком такого підходу є марксистська критика, що розглядає Гамсуна як репрезентанта декадентського світовідчуття й буржуазної естетики, відірваної від соціального поступу. Показовою в цьому сенсі є оцінка п'єси «Коло царських дверей», яку Георгій Плеханов трактує як апологію буржуазії у протистоянні з пролетаріатом. Це — приклад того, як художній твір, незалежно від своєї естетичної сили, виявляється відкинутим через його «ідеологічну неправдивість».

У той же час навіть у рамках критики, що виходить із ідеологічних засад, помітним є визнання художньої сили Гамсуна, його впливовості як митця. Рецензії 1920-х років не лише заперечують, а й намагаються зрозуміти, у чому полягала його привабливість — насамперед у психологічному аналізі, суб'єктивному переживанні світу, трагічному баченні любовної пристрасти. І хоч низка критиків констатувала: «Час обігнав Гамсуна», це не знівелювало його значення як однієї з ключових постатей у формуванні модерного канону.

Рецепція Гамсуна в українській критиці 1910–1920-х років має нелінійний, багатогранний характер. Вона розгортається від інтуїтивного сприйняття до глибокого аналітичного прочитання, далі — до ідеологічного засудження. Водночас за цим процесом проглядається не тільки ставлення до окремого автора, а й формування нової культурної ідентичності українського читача, журналіста, письменника. Через постать Гамсуна відбувався контакт із європейським модернізмом, а сама критика — з об'єкта аналізу — ставала інструментом самопізнання української літературної традиції в координатах великої культури.

Підсумуємо, українська рецепція Кнута Гамсуна постає як дзеркало літературної доби, що переживала трансформацію — від модерного відчуття до радикально змінених ціннісних настанов. Попри зміну акцентів, його образ закарбувався в українській культурі не як запозичена модель, а як виклик і джерело діалогу — естетичного, ідеологічного, світоглядного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Amicus. Театр і музика. Гастролі В. Качалова. Рада. 1910. № 122 (30 трав.). С. 4. URL: <https://libraria.ua/obj/158654/rada-1910-n-122>
2. Litera. Театр «Соловцов». «У царських вратъ» драма Кнута Гамсуна. Рада. 1909. № 219 (29 верес.). С. 2. URL: <https://libraria.ua/obj/158654/rada-1909-n-219>
3. Litera. Театр і музика. Театр „Соловцов”. Рада. 1911. № 70 (27 берез.). С. 5. URL: <https://libraria.ua/obj/158654/rada-1911-n-70>
4. А. Б. З українських журналістів. "Літературно Науковий Вістник" кн. X, XI, XII 1908 р. Том XLIV. Рада. 1908. № 293 (24 груд.). С. 2. URL: <https://libraria.ua/issues/920/64737/?PageNumber=2&ArticleId=2285624&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
5. Антонич Б.-І. Праліто // Три перстені : поеми й лірика. Львів, 1934. С. 51. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20250123-bohdan-ihor-antonych-pralito>
6. Б. К. В Гарті. Більшовик. Київ. 1924. № 266 (22 листоп.). С. 4. URL: [Більшовик \(Київ\) №266 з 22.11.1924 - LIBRARIA - Цифровий архів періодики](#)
7. Бібліографія. Нові збірники оповідань. Літературно-науковий вісник. 1919. Річник Том LXXV, № 1. С. 168. URL: <https://libraria.ua/issues/955/69112/?PageNumber=4&ArticleId=2445513&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
8. Бойко В. Методологія мистецтвознавства у Плеханова. Критика. 1928. № 4. С. 35–43. URL: <https://libraria.ua/issues/1238/99311/?PageNumber=48&ArticleId=3414201&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
9. Василько А. «Літературно-Науковий вісник». Кн. XI і XII 1911 р. Рада. 1912. № 30 (7 лют.). С. 2. URL: <https://libraria.ua/obj/158654/rada-1912-n-30>

10. Відлуння самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / Упоряд. Ю. Ємець-Доброносова. Київ : Факт, 2003. 472 с. ISBN 966-8408-25-X
11. Всякі звістки. Рада. 1910. № 158 (14 серп.). С. 3. URL: <https://libraria.ua/issues/920/65214/?PageNumber=3&ArticleId=2300340&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
12. Гамсун К. Бродяги. Київ : Київ-Друк , 1928. 526 с.
13. Гамсун К. Вибрані твори / пер. з норвез. Наталя Іваничук. Львів : Літопис, 2000. 394. ISBN 9667007294.
14. Гамсун К. Вікторія / пер. Пахаревський Л. Львів : Шляхи, 1917, 95 с.
15. Гамсун К. Голод / пер. Катренко М.. Київ : Друкарня "Союзбанку", 1919. 173 с.
16. Гамсун К. Мандрівні дні / пер. Зеров М.. Харків : Книгоспілка, 1926.
17. Гамсун К. На зарослих стежках / пер. з норвез. Галина Кирпа. Київ : Жупанського. ISBN 978-966-2355-40-6.
18. Гамсун К. Невольники кохання / пер. Жалоба О.; критичний етюд Лесь Горенко. Київ : Грунт, 1918. 30 с.
https://uk.wikisource.org/wiki/%D0%86%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D1%81:%D0%93%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD_%D0%9A%D0%BD%D1%83%D1%82._%D0%9D%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%9A%D0%BE%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F._1918.pdf
19. Гамсун К. Пан / пер. Пахаревський Л. 1894
20. Гамсун К. Під осінніми зорями / пер. Ставничий І.. Шляхи, 1917. 152 с.
21. Гамсун К. Така собі проста муха / пер. Маковей О. Літературно-науковий вістник. 1899. Річник II, Т. V. С.92-96.
22. Гедін С. Завойовники Америки / пер. з нім. Освальд Бургардт. [Харків] : Книгоспілка, 1926. 89 с.

23. Гнатюк В. Діло. 1917. № 54 (7 берез.). URL:
<https://libraria.ua/obj/158654/dilo-1917-n-54>
24. Гр. Сьогобочній (Коваленко Г.) Театр і музика. "Нова драма" Мейсрхольда. Рада. 1908. № 91 (20 квіт.). С. 3–4. URL:
<https://libraria.ua/issues/920/64525/?PageNumber=3&ArticleId=2279478&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
25. Грунт О. Молодняк. № 6 (1 черв.). С. 160–161. Рец. на кн.: Тенета Б. Листи з Криму. Маса, 1927. 84 с.
26. Державін В. Критика. 1928. № 9. С. 152–155. Рец. на кн.: Гамсун К. Голод. Пан. Вікторія. Київ : Державне Видавництво України, 1928. 480 с. URL:
<https://libraria.ua/issues/1238/99326/?PageNumber=151&ArticleId=3414771&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
27. Державін В. Огляди з чужоземних журналів за серпень 1928. Критика. 1928. № 8. С. 130–143. URL:
<https://libraria.ua/issues/1238/99325/?PageNumber=142&ArticleId=3414720&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
28. Драгоманов М. Чудацькі думки про українську національну справу // Літературно-публіцистична спадщина: У 2 т. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 2. С. 543–544.
29. Ємець-Доброносова Ю. Скін і плин. Два обличчя на фоні Буття та Ніщо. У кн.: Відлуння самотності. Кнут Гамсун та контекст українського модернізму. Київ : Факт, 2003. С 426-436.
30. 3 газет та журналів. Рада. 1910. № 193 (26 серп.). С. 1–2. URL:
<https://libraria.ua/issues/920/65206/?PageNumber=1&ArticleId=2300057&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
31. 3 життя недержавних націй. Рада. 1913. № 52 (3 берез.). С. 3. URL:
<https://libraria.ua/issues/920/65940/?PageNumber=3&ArticleId=2321271&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>

- 32.3 літератури і мистецтва. Українська думка. 1920. № 2 (7 жовт.). С. 3–4.
URL:<https://libraria.ua/issues/1334/112049/?PageNumber=3&ArticleId=3802632&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
33. За кордоном. Кнут Гамсун. Рада. 1910. № 32 (10 лют.). С. 3. URL:
<https://libraria.ua/issues/920/65096/?PageNumber=3&ArticleId=2296305&Search=%D0%B0%D0%BC%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F%20%D0%B2%20%D0%B5%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%96%D1%97>
34. Зайцев П. 262. Книгарь. 1918. № 5. С. 21. URL:
<https://libraria.ua/issues/1214/98169/?PageNumber=21&ArticleId=3378577&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
35. Клен Ю. /пер. уривка зі староісландської "Старшої Едди". Вістник. 1939. Т. 1.
36. Коряк В. Тарарам. Мистецтво. 1919. № 2 (1 черв.). С. 30. URL:
<https://libraria.ua/issues/1210/98136/?PageNumber=30&ArticleId=3377289&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
37. Костенко Л. Силуети // Вибране : поезії. Київ : Дніпро, 1989 URL:
https://www.facebook.com/story.php/?story_fbid=1563960263839045&id=100044596896554
38. Коцюбинський М. Вибрані оповідання. Львів : Дитвидав ЦК ЛКСМУ, 1937. С. 29-81; 115-127.
39. Кравців С./ Червоний шлях, номер: №4 Рік: 1928 С. 216 – 221. URL:
<https://libraria.ua/issues/1255/103278/?PageNumber=216&ArticleId=3452531&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
40. Лепкий Б. Під тихий вечір : повість-казка. Київ — Ляйпціг : Українська накладня, 1923. 394 с.
41. Кобилянська О. Твори : в 5 т. Т. 5. Київ : Держлітвидав України, 1962–1963. С. 520.
42. Лисенко Н. Прекрасна незнайомка «Ілялі». Відлуння самотності. Кнут Гамсун та контекст українського модернізму. Київ : Факт, 2003.

43. Літературна сторінка. Два сеніори літературі вічно молоді. Діло. 1939. № 183 (13 серп.). С. 10. URL: <https://libraria.ua/obj/158654/dilo-1939-n-183>
44. Літературно-мистецька хроніка. Український вісник. Львів. 1921. № 147 (29 серп.). С. 4. URL: <https://libraria.ua/issues/1343/112594/?PageNumber=4&ArticleId=3814947&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
45. Літературно-науковий вісник. Показник змісту. Т. 1–109 (1898–1932) / уклад. Б. Ясінський. Київ ; Нью-Йорк : Смолоскип, 2000. URL: <https://archive.org/details/lnv-pokazhchyk-zmistu-1-109-1898-1932>
46. Лягерлеф, Сельма. Королеви Півночі : /в пер. Дніпрової Чайки, З. Левицької, Н. Романович. Київ : Перша Київська Друкарська Спілка, 1911. 194 с.
47. Маланюк Є. Книга спостережень: В 2 т. Торонто: Гомін України, 1966. — Т. 2 Маланюк Є. Поезії з нотатників : (із недрукованої спадщини) / підгот. текстів, упорядкув., вступ. ст. та прим. Леоніда Куценка ; ред. О. Семенець. Кіровоград : Спадщина, 2003. С. 36 . с. ISBN 966-96201-4-7.
48. Нова Рада. 1918. № 135 (8 серп.). С. 4. URL: <https://libraria.ua/issues/921/44900/?PageNumber=4&ArticleId=1693753&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
49. Нова Рада. 1918. № 137 (10 серп.). С. 4. URL: <https://libraria.ua/issues/921/44864/?PageNumber=4&ArticleId=1692280&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
50. Нова Рада. 1918. № 138 (11 серп.). С. 4. URL: <https://libraria.ua/issues/921/44967/?PageNumber=4&ArticleId=1696577&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
51. Нова Рада. 1918. № 204 (3 листоп.). С. 3. URL: <https://libraria.ua/issues/921/44926/?PageNumber=3&ArticleId=1694817&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
52. Рудницький М. Кнут Гамсун // Гамсун К. Під осінніми зорями. Львів: Бібліотека «Діла», 1937. Ч. 10.

53. Рудницький М. Лаври та лавреати. Діло. 1924. № 259 (20 листоп.). С. 2.
URL: <https://libraria.ua/issues/192/22082/?PageNumber=2&ArticleId=821413&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
54. Рѣчь. По Росіі. До Гоголівського свята. Рада. 1909. № 38 (17 лют.). С. 2.
URL: <https://libraria.ua/obj/158654/rada-1909-n-38>
55. Саєнко В. З українсько-скандинавських літературних взаємин: О. Кобилянська і Є.-П. Якобсен // Слово і час. — 2013. — №11. — С. 19–30.
56. Саєнко В. Іван Франко і скандинавські літератури. Слово і Час. 2016. № 8. С. 43–53. URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/293>
57. Семенко М. П'єро кохає містерії, (1916-1917) : інтим. поезії. Київ : Сяйво, [1918?]. 100 с. URL: <https://archive.org/details/semenko-m.-v.-piero-kokhaie/page/16/mode/2up>
58. Спогади про М. М. Коцюбинського. Червоний шлях. 1929. № 10. С. 111–112. URL: <https://libraria.ua/issues/1255/103293/?PageNumber=109&ArticleId=3453810&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
59. Стефаник В. Скін. Пожовкле листя : новела. Львів : Накладом Укр.-руської видавничої спілки, 1902.
60. Филипович П. З новітнього українського письменства. – К., 1929. – 168 с.
61. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 41. С. 381.
62. Цуккер Б. /рец. на роман Кнута Гамсуна «Бродяги». Критика. 1928. № 2. С. 167–169. URL: <https://libraria.ua/issues/1238/99323/?PageNumber=167&ArticleId=3414602&Search=%D1%82%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9%20%D0%B3%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B9%20%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D1%85>
63. Шамрай А. Творчість Коцюбинського в літературному оточенні. У кн.: Відлуння самотності. Кнут Гамсун та контекст українського модернізму. Київ : Факт, 2003. С. 392–426.

64. Шаповал М. (Сріблянський М.) Листки з лісу (Сімфонія). М. Вовча на Слобожанщині : Рух, 1917. 56 с.
65. Юринець В. Значіння Плеханова для марксістської соціології мистецтва // Молодняк. 1927. № 6 (1 черв.). С. 100–107. URL: <https://libraria.ua/issues/1249/102833/?PageNumber=143&ArticleId=3426751&Search=%D0%9C%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8F%D0%BA%20%E2%84%966%20%D0%B7%2001.06.1927>
66. Я. В. По сторінкам зарубіжної преси. Політика найбільшого глупства. Літературна газета. 1962. № 77 (25 верес.). С. 4. URL: <https://libraria.ua/issues/192/21520/?PageNumber=10&ArticleId=805809&Search=%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D1%81%D1%83%D0%BD>
67. Brandes G. Indtryk fra Rusland / Г. Брандес // Цит. за: Саєнко В. Слово і час. 2013. №11. С. 3–4.