

Т. Лях. Психоаналітичний дискурс української новели кінця XIX - початку XX століть. *Studia methodologica*, 2014 (38).

ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ НОВЕЛИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Тетяна Лях

Кандидат філологічних наук, старший лаборант, викладач підготовчого відділення факультету післядипломної освіти та доуніверситетської підготовки, Ужгородський національний університет (УКРАЇНА), 88000, м. Ужгород, пл. Народна, 3, e-mail: T.Lyah@mail.ru
UDC:821.161.2 – 32 (477) «18/19»: 159.964

ABSTRACT

Lyakh Tatyana. Psychoanalytical Discourse of Short Story Genre in The Ukraine at The End of XIXth – The Beginning of XXth Centuries

The article dwells upon the psychoanalytical interpretation of short stories «Nature» by Ol'ha Kobylans'ka, «Do to Renounce to Drink The Wine!», «The Lad's Affair» by Marko Cheremshyna, «Sleep» by Mykhailo Kotsiubynskyi. These short stories is examined through the prism of the categories of psychoanalysis «Id», «Ego», «Super-Ego», Eros and Thanatos. The characters, spiritual concepts, images, symbols, space variation, artistic details, are studied regarding the psychoanalysis theory. By means of a portrait – the most important means of artistic expression – a characters in short stories are studied and analysed. Solving of this investigation is connected with questions about nature, love, sense of human life. The author comes to the conclusion that the writers' understanding of the unconscious is close to pantheism.

Key words: short story, psychoanalysis, Eros, Thanatos, character, symbol, nature, composition, motif.

У статті здійснено психоаналітичну інтерпретацію новел Ольги Кобилянської «Природа», Марка Черемшини «Зарікайся мід-горівку пити!», «Парубоцька справа», М. Коцюбинського «Сон». Ці твори розглядаються крізь призму категорій психоаналізу «Воно», «Я», «над-Я», еросу і танатосу. Досліджено образи персонажів, концепти духовної сфери людини, образи-символи, зміну простору, художні деталі в їхньому відношенні до психоаналізу. За допомогою портрета – одного з найважливіших засобів художнього вислову – аналізуються образи творів. Розглядаються питання природи, любові, сенсу життя людини. Зроблено висновок, що розуміння авторами несвідомого людини суголосне пантеїзму.

Ключові слова: новела, психоаналіз, ерос, танатос, персонаж, символ, природа, композиція, мотив.

Епоха українського модерну позначена оновленням мистецько-філософської парадигми, естетичних орієнтирів. Однією з головних ознак української прози кінця XIX – початку XX століть є заглиблення у сферу несвідомого, що спонукало митців до вироблення нових художніх прийомів, серед яких поширеними стають психологізм, ліризація, синкретизм суміжних мистецтв. За спостереженням А. Печарського, «поняття несвідомого як невід'ємної частини людської душі функціонувало ще в белетристиці давньої української літератури, але його сюжетно-композиційний імператив на клінічному рівні проявився лише в першій третині XX ст.» [17, с. 130].

Література рубежу минулих століть насамперед прикметна «поєднанням усвідомлених ментальних процесів зі сферою підсвідомості, сну, асоціацій, мовних помилок, мітів, а також культурних зразків поведінки і їхньої мовної експресії» [10, с. 27]. З огляду на це, ак-

туальним є психоаналітичний підхід до вивчення літературних творів окресленого періоду, щосприяє розумінню художньої картини світу в індивідуально-авторському сприйнятті.

Психоаналітичну інтерпретацію тексту використовують переважно для тлумачення «внутрішнього» життя письменника, джерелом якого слугують автобіографічні тексти, або елементи автобіографії в художньому тексті. Відповідно, увага передусім концентрується на змістовому наповненні, в той час як використання психоаналітичного методу є продуктивним і для дослідження твору на формальному рівні, адже «психоаналітичний розгляд літератури починається з аналізу найменших текстових структур на рівні мовних елементів (слів). <...> Ці структури складають мікрорівень художнього тексту» [2, с. 4].

Відображенню внутрішньої сторони людського буття сприяв жанр новели, яку І. Франко назвав «найбільш універсальним і свободним родом літератури, найвідповіднішим нашому нервовому часові» [22, с. 524]. Лаконічне і містке відтворення психічних станів персонажів досягалося в цьому жанрі завдяки «закону новелістичної концентрації», що його до наукового обігу залучив І. Денисюк. Суть цього закону в тому, що «обмежений простором новеліст не відмовляється від вагомості змісту, а шукає специфічних прийомів його вираження» [3, с. 15]. За словами дослідника, «закон новелістичної концентрації проявляється і в способі розкриття характеру: він поставлений у критичну ситуацію, якийсь життєвий катаклізм демаскує його протягом тривалого часу» [3, с. 21].

Важливою в психоаналітичній інтерпретації новели є концепція, запропонована В. Фащенко. На думку дослідника, жанрову своєрідність новели визначає «промінь зору», що вказує «від чийого імені будується оповідь чи опис, на що вони спрямовані загалом і в кожному моменті розвитку, в чому полягає сенс цього бачення» [21, с. 22]; «частота його переключень найменша в новелі, більша в оповіданні і найбільша в повісті та романі» [21, с. 27].

Відобразити переживання персонажа також допомагає використання в новелі елементів драми. Так, В. Домбровський зазначав: «Ясною і прозорою мотивацією, скорим темпом акції, що тримає читача цілий час в напруженні, логічною причиновістю розв'язки, яка з неодмінною необхідністю впливає з передумов, поданих у зав'язці, – стоїть новела найближче до драматичної поезії, чим можна пояснити обставину, що драма не раз запозичала сюжети в новелі» [4, с. 336]. На подієвій основі, що відбиває внутрішні імпульси персонажа, також наголошував Е. Мелетинський, за словами котрого, в новелі «акцент знову переноситься з характеру на дію», «дія зводиться до однієї події» [14, с. 203].

Структуру новели, у якій переважає «драматичний компонент», ґрунтовно простежує О. Реформатський. Учений відзначав такі компоненти: «1) Відтворення сценарію. <...> сцени – найбільші моменти; епізоди – дрібніші моменти; переходи – моменти, аналогічні музикальним антрактам у опері; діалоги, монологи, німі сцени. <...> 2) Проблема композиції місця – так би мовити, композиційна географія. 3) Проблема часової композиції: а) загальна кількість часу <...>; б) послідовність часу: диспозиція – хронологічна послідовність, композиція – наявність часових зрушень, аналітичний спосіб» [19, с. 559].

Головну ознаку драми – наявність конфлікту, зіткнення характерів – уважав ознакою новелістичного жанру В. Шкловський: «для створення новели необхідно є не лише дія, але і протидія – якесь неспівпадіння». «На відчутті контрасту, – зазначав дослідник, – засновані мотиви: “бій батька з сином”, “брат – чоловік своєї дружини” <...>, мотив “чоловік на весіллі дружини”» [27, с. 68]. До речі, ці мотиви стали матеріалом для психоаналітичних студій.

Означені теоретичні канони є підґрунтям для вивчення структури художнього тексту, зокрема української новели кінця XIX – початку XX століть, психоаналітичних моделей, щостановить мету даного дослідження. Матеріалом для вивчення окресленого питання було обрано ті новели, в яких чітко простежуються несвідомі психічні чинники як на змістовому, так і на формальному рівнях: «Природа» (1887) Ольги Кобилянської, «Зарікайся мід-горівку пити!» (1923), «Парубоцька справа» (1925) Марка Черемшини, «Сон» (1911) Михайла Коцюбинського.

О. Кобилянська розширила семантику «природи» в однойменному творі. Крім світу, що оточує людину, природа втілює внутрішні несвідомі потяги юнака і дівчини. Зближення між ними відбувається в лісі, який у психоаналізі часто асоціюється з несвідомим: «І вони йшли далі в ліс, де ставало все тихіше та тихіше; хіба що крізь ту тишу продирався голос джурчачого потоку» [9, с. 443].

Боротьбу сил у сфері несвідомого визначає діалектична опозиція двох потягів: libido, або ерос, що є сексуальним потягом, та morido, танатос, що є інстинктом смерті. За словами Н. Зборовської, «у психоаналітичній літературі стали вживати опозицію “лібідо – мортідо” в тому розумінні, що кульмінаційним виявом лібідо є статевий акт, а мортідо (лат. mors – смерть) – вбивство» [7, с. 32].

О. Кобилянська осмислює libido у зв'язку з ніцшеанським поняттям волі, що містить вітальний сенс. Ф. Ніцше тлумачив життя як «специфічну волю до акумулювання сили», через що воно «прагне до максимуму почуття влади» [16]. Саме таке «акумулювання сили» як волі до життя, волі до влади над обставинами та власною долею відчуває героїня О. Кобилянської: «Її по природі сильна істота домогалася чогось більше, як “кімнатної краси” та супокійного розпещеного життя. Інстинктивно чула існування бур, і були хвилі, коли душа її пристрастно за ними тужила. Боротьбу любила так, як любить пишний, багаті красками картини та оп'янюючу музику» (курсив наш – Т.Л.) [9, с. 432].

Як боротьбу відображено пристрасть між гуцулом та дівчиною, в якій «вона втратила свою волю». Тут іде мова про внутрішнє протистояння етичного, передбаченого впливом середовища, в якому зростала дівчина, та поклик природи. Дівчина втратила «свою волю», «піддаючись власті незвісної сили». Ця сила є вітальною енергією, якої прагнула «по природі сильна» дівчина всім своїм єством: «немов соняшник, стояла її душа, отворена для незвісно якогось щось...» (курсив автора – Т.Л.) [9, с. 433].

Пейзаж у «Природі» виконує ідейно-смыслову функцію: «Осліплює і немов упоєне побідою заблисло сонце на заході пишним золотом, й ніжно-ясні облаки навколо нього перемінилися в яркий червоний жар» [9, с. 445]. Червона барва посилює чуттєву площину твору. Символічно, що авторка «веде» своїх героїв на гору, в чому прочитується ніцшеанський мотив істини, творчої волі, а разом із тим – образ нової людини: «Вдруге народитися закликав нас Ніцше, і гори – підніжжя новонародженого» [1, с. 181]. З іншого боку, у психоаналізі гора «є метою паломництва і сходження, тому вона часто психологічно втілює самість» [28, с. 300]. Через осягнення своєї самості персонажам Кобилянської відкривається можливість руху в напрямку до свідомості, можливість віднайдення внутрішньої гармонії.

Письменниця акцентує на роздвоєнні людського єства між життям і смертю, свідомим та несвідомим, добром і злом. Так, гуцул бачить в образі дівчини то відьму, то Матір Божу, переживає сильну внутрішню боротьбу, в якій, зрештою, йому вдається побороти свою пристрасть до дівчини: «Іде домів, і такий тверезий, такий, “як був перше”, що мало не сміється» [9, с. 451].

Дівчина також перебуває в стані душевної роздвоєності між спокоєм і життям, еросом і танатосом («Іноді опанувала її невиразна жадоба чувства побіди; але <...> ніколи не заохочувана і не скріплювана, розпещена, виніжена, її сила спала й ниділа і переходила в хворобливу безпричинну тугу» [9, с. 432]. Відповідно героїня сприймала осінь (пора спокою) як весну (символ відродження життя після смерті): «Особливо ж любила осінь. / Та не ту, що несе вогкі, хмарні дні, пожовкле листя й холодні бурі, а ту, що красою рівна весні» [9, с. 435].

Ці суперечності в психіці персонажів відображають сенс самого життя в його повноті. Адже, за словами А. Белого, «символи душевного роздвоєння – дві гілки дерева пізнання добра і зла. <...> у дерева пізнання – один спільний стовбур життя. Повернення до основного стовбура цього дерева – лозунг майбутнього» [1, с. 174].

Зв'язок несвідомого людини з природою, що корелює з пантеїстичним світовідчуттям, відтворює Марко Черемшина. Д. Донцов помітив у його новелах якусь силу, що «мимо непорядности й наївности одиниць, зберігала расу, зробила душу її відпорною, що її ні сльозами не розм'ягчити, ні гнівом безсилем не зсушити»; «відгомонам грає в його творах гимн сій розродючій силі природи, подібно, <...> як у Гамсуна. І – так само, як у тамтого, виходить на сцену, як частина тої сили, триумфуючий Ерос» [5, с. 371].

Як життєдайна сила, воля до життя постає ерос у новелі Марка Черемшини «Зарікайся мід-горівку пити!». У такому розумінні волі також прочитується концепція Ніцше, котрий феномен життя тлумачив крізь призму волі до влади. Життєтвердне начало еросу Марко Черемшина втілює через поляризацію життя і смерті, що позначилося на композиції твору. Новела складається з двох частин: смерть чоловіка головної героїні, її туга за ним, та зародження нового кохання. Молода вдова Калина «так голосила на похороні свого ґазди,

що селу серце тріскало. <...>розливом розливалася, як біла мрака травами» [26, 215]. Та коли «на Юру пукла над ріками лоза, а лісами закувала зозуля» [26, 217], душа «вчної удовиці» оживає.

Марко Черемшина творить власну антропоцентричну модель: людина – центр Космосу, частина усього живого світу, сотвореного Богом, тому Всевишній дарує їй, свій найцінніший дар – любов: «А Господь понад гори походжає і сонечком дихає на весь світ, на гори й долини та й на полонини./ Та й на Калинину любовіть золотом мече» [26, с. 218]. Як і Кобилянська, Черемшина вдається до золотої барви, що символізує повноту людського буття.

У основі новели «Парубоцька справа» наявна опозиція «ерос – танатос». У характеру простежується фрейдівська концепція особистості, де природні потяги переважають морально-етичні норми. Марко Черемшина акцентує на тілесному, відображає динаміку поведінки персонажів у зв'язку з фізіологічною спадковістю, психоконфлексами.

Вродливий парубок Федусь знеславив у селі вісімнадцять дівчат, а згодом вирішив одружитися з багатою молодою вдовою Чередарючкою. Обурені батьки покривджених подають на «громадського любаса» до суду, який вирішує справу на користь Федуся, за умови, що той заплатить кожній дівчині. Хлопець визнає свою провину і погоджується дати «по моргови землі» усім дівчатам, окрім циганки Ції, бо «вона тогди була... вибачте...гола...» [26, с. 231]. Розгнівана й ображена Ція в залі суду заколює Федуся ножом.

О. Засенко в конфлікті новели вбачав зіткнення «двох світів – трудячого селянства і панівної, власне куркульської верхівки села» [6, с. 184], представником якої був Федусь («багатирський синок-побережник Федусь, відкупившись від служби в армії, баламутив своєю поведінкою все село» [6, с. 183]). На наш погляд, Марко Черемшина хотів висвітлити не «соціально-класовий», а морально-психологічний конфлікт, на що вказують варіанти назв у чорновому автографі: «Федусь (Любас)», «Любасова любовіть».

У новелі не йде мова про те, що Федусь був сином багатих батьків. У другій частині новели дізнаємося, що у парубка була тільки мати, «громадська зведениця», котра «замолоду навіть циганові голову крутила», «що на багацький талан зуби закусила» [26, с. 228]. Отожстає зрозумілою успадкована еротичність персонажа, неприязне ставлення села до нього та його матері («А як його болавозьме, то най бере і тоту, що його на світ породила» [26, с. 228]).

У несвідомому Федуся переважає libido, ерос. Автор малює не просто «парубка над парубками», а ліричну натуру, дитя природи, яке звикло «набуватися» на землі і кожної миті ловити смак життя. Чимало місця в творі займає портрет персонажа. Письменник вдається до народнопісенних тропів, романтизуючи образ Федуся: «Такий, гей ясінь, високий та кучерявий. / А бгачкий, гей жереповий прут./ Лице, гей зарькою мальоване, на бачках обертається, під шовковим вусом замикається, як братчиків цвіт» [26, с. 226].

За Фрейдом, «кінцевою метою психічної діяльності є задоволення бажань та уникнення страждання, але зовнішній світ, соціум, інші люди перешкоджають людині в цьому» [24, с. 33]. Саме в такій ситуації опинився персонаж Черемшини. «Над-Я» Федусевої психіки, яке вирішує проблему керування самим собою, було надто слабким, оскільки у парубка не було відповідного виховання (син «зведениці»). Образа дівчат на нього за те, що обравіншу, та задрість людей, що «на Чередарюків талан цей файний приймак сідає» [26, с. 228], призводять до суду. У суді Федусь постає зухвалим та гордим, однак відчуває сором за скоєне: мов дитина, зізнається, «червоніючись». Почуття жаху огортає всіх присутніх після того, як його вбиває Ція: «дівчата йойкнули, бадіки остовпіли, а суд побілів, як стіна» [26, с. 231].

Ція, що також виховувалася в неповній родині, перейняла від батьків гарячу кров, гордість та самоповагу. В дитинстві вона бачила, як батько вбив матір за те, що «застав жінку та й любаса у хаті». З тих пір Ція «все усміхнена, але зато все мовчить і дуже мало говорить» [26, с. 229]. Комплекси зради та смерті, що дівчина пережила в дитинстві, активізували в її психіці не libido, amotido, руйнівний танатос.

Про те, що в несвідомому Федуся домінує ерос, а в несвідомому Ції – танатос, промовляють художні деталі. Символічними є епітети, якими наділяє автор персонажів: «Федусик золотенький» та «срібна Ція». Як відомо, золото завжди символізувало тепло і сонце, а срібло – холод та місяць, позаяк «світ місяця має срібне забарвлення; в нього немає тої багатокольорової палітри, яка відрізняє сонячний світ з його символікою барв та ко-

льорів» [25, с. 199]. Дослідниця А. Ханзен-Леве наголошує на негативності «жіночності місяцевого» первня, що полягає «у п а с и в н о с т і сприйняття»; «постійній несамотоженості місяця в його метаморфозах – аж до повного затемнення в певному... самознищенні (новий місяць)»; «дияволичній маніфестації “вічної жіночості”», котра «паморочить чоловіка або переслідує його (у формі манії)» (розрядка автора – Т.Л.) [25, с. 200]. Рисця цього негативного первня помітні в образі Ції.

Федусь має «кучері русяві», він є відображенням світла, життєтворення, натомість Ція «чорноока», у неї «оливне личко», вона уособлює темну сторону, руйнацію. Федусь безжурний та спокійний, натомість Ція запальна, на що вказують очі героїв: Федусь «як гляне, то душа потопає»; «бровами плете дрібні віночки над голубим морем» [26, с. 225], очі Ції «гей оті краснокрилі метелики, що з мідяної лелії мід спивають і дрижать перед бурею» [26, с. 226], вона «чорними очима потинає» [26, с. 228].

Змальовуючи Федуся, Марко Черемшина використовує рослинну символіку, порівнює його з ясенем, а риси обличчя – із «жереповим прутом», «братчиковим цвітом», «голубим морем», натомість портрет Ції асоціюється у читача з неживою скульптурою: у неї «жемчужне чільце», «тесані бедра», «мармурова шия», з якої «вибігають срібні таляри і коралі та й накривають на грудях оті рожеві пупінки винограду» [26, с. 226]. Символічно, що «рожеві пупінки винограду» – символ життєвого первня – накриває срібло – метал, що здавна був пов'язаний із нічною порою, а отже, – з потойбіччям, смертю. Таку семантику мають перли, що асоціюються з місяцем та слізьми. Вказані деталі портрету Ції належать до водної стихії. За словами А. Матусяк, «під впливом таємничо-сонної провокації чуттів жінка поринає в цю стихію, тягнучи за собою у глибину вод, наче зачарувавши, чоловіка обсерватора» [12, с. 41].

Осягнення таємничого первня, що криється в несвідомому людини, крізь призму психічного стану уяви осмислює М. Коцюбинський у новелі «Сон».

Дослідники акцентують увагу здебільшого на формотворчій функції сну у структурі твору. Так, «ототожнення реальності й сну» в новелі, на думку Т. Саяпіної, стосується «<...> скоріше “імпресіоністичності” людських вражень, фрагментарність і асоціативність яких у дійсності й уві сні досить схожа» [20, с. 19]. Я. Поліщук відзначає у творі «своєрідну філософію, що підносить понад усе гру уяви». За словами дослідника, автор «екстраполює цей образ [сну], визволяючи його з ідеального світу уяви героя та матеріалізуючи через розповідь Антона» [18, с. 139-140].

Сон у новелі варто розглядати не лише як «матеріалізацію» уяви, а сприймати його як психічний модус, зокрема в контексті модернізму з його підвищеною увагою до тих станів людської душі, коли відбувається прорив до трансцендентного. Як справедливо зауважує Агнешка Матусяк, «незаперечний вплив на спосіб розуміння оніричних явищ у добу модернізму мали також погляди Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше. Саме завдяки їм модерністи почали інтерпретувати сон як образну проекцію глибокого “я”, як символічне вираження внутрішнього стану людини, яка спить» [13, с. 54].

За Фройдом, «увесь матеріал, що творить зміст сновидіння, так чи інакше походить від реальних переживань і в сновидінні лише відтворюється, згадується» (курсив автора – Т.Л.) [23, с. 34]. Реальне підґрунтя має сон Антона та вигадані ним розповіді. Ниткою, що єднає в новелі уявне і реальне є спогад чоловіка про прекрасний острів, де він був: «колись він бачив далекі краї, де сонце і море навперейми намагались розгорнути перед ним всі свої дива, але то було давно, і буденне життя ущерть занесло попелом згадки» [11, с. 157].

Із плином часу спогад Антона, який він пережив наново у сні, сприймається як вигадана візія «далеких країв». Отож вигадка затирає межі між реальним та ірреальним. Тут спрацьовує той механізм, коли «вигадані образи наче розчинюються в актуальній для нас дійсності, є присутніми в ній поряд з тими предметностями, які усвідомлюються як реальні, і, часом, балансуючи на межі між “реальністю” і “фантастикою”, ставлять питання про статус дійсності як такої, про її реальність чи ілюзорність» [8, с. 1].

Моделювання Коцюбинським «внутрішнього простору світу» відображає метафізичний пошук людиною гармонії зі світом зовнішнім шляхом відновлення зв'язку з духовною праосновою усього суцього. Це одвічне прагнення автор передає через категорію духовного/тілесного. Світ на острові є відображенням духовного аспекту буття героя, натомість світ міста, що «змістилось в одній калюжі», – тілесного: «Роками вони ділились лиш тілом,

оддавали його один одному для грубих втіх, для радощів піклування, дрібних турбот, німучи духом. <...> Може, в тім було прокляття життя?» [11, с. 169].

На формальному рівні новели цю концепцію відображають образи острова та моря. Дивовижний острів не лише символізує небуденну красу, а й творчість як стан, за якого людина здійснює вихід у трансцендентне: «Мені здавалось, що в молодій гордості острів одірвався од землі і поплав в світ творити самостійне життя, власну красу» [11, с. 159-160]. Як митець у творчому екстазі поринає у глибинний світ, так само й острів «пливе» в море. Мотив острова як духовного світу М. Коцюбинський також розгортає в новелі «На острові» (1912).

Море у психоаналізі зазвичай асоціюють з несвідомим. За словами Т. Саяпіної, в новелі «Сон» моревідображає «свободу творчої особистості, а також свободу почуттєвого, емоційного самовияву» [20, с. 20]. У Коцюбинського колір моря, подібний до кольору неба, викликає містичні асоціації: «Море було таке гладеньке і синє, наче туго натягнений екран, на якому показували небо. Скільки було блакиті! Ціле море у небі і ціле небо у морі» [11, с. 160]. Мотив переходу неба в море більш чітко окреслюється в новелі «На острові»: «А я дивлюся на небо. Воно сьогодні тихе, синє, глибоке і так щедро спливає униз, що маю певність: се воно наливає море блакиттю» [11, с. 282].

Несвідоме персонажа також оприявнює образ невідомої жінки, яку Антін зустрічає на далекому острові. Н. Науменко справедливо стверджує, що це – Аніма героя, «образ ідеальної жінки його підсвідомості» [15, с. 92]. Образ незнайомки відображає стан душевної гармонії, якої прагне персонаж. Жінка уособлює сферу духовного, на що вказує семантика блакиті у творенні її образу: «в озері ока переливалась тепла блакить» [11, с. 160]; «Чим вона жила? Певно, пила щоранку блакитні тумани моря» [121, с. 162].

Місткі деталі портрету жінки, його кольорова гама відображають двоїсту природу буття, де йде боротьба між духовним (море) і тілесним (скеля), зтираються межі між добром і злом, життя повільно переходить в смерть, а смерть прибирає форм життя: «На скелях стояла жінка з блідим обличчям в золотій рамі волосся. Вона простягла руку на море, а полин гаптував на її чорній одежі срібні малюнки. В другій руці палали маки» [11, с. 160]. Антитетичні образи скелі і моря, чорної й червоної, срібної і золотої барв малюють полярно протилежні грані буття: життя і смерті, кохання і пристрасті. Жінка веде за собою Антона, відкриває йому світ краси, до якої він спраглий, і тим самим допомагає йому досягнути свою самість.

Отже, українські новелісти кінця XIX – початку XX століть виявляють особливу увагу до сфери несвідомого, апелюючи до спадковості персонажів, їхніх психічних комплексів і станів. Ключем до психоаналітичної інтерпретації текстів є символічні образи, художні деталі, при творенні яких письменники вдаються до категорій психоаналізу «Воно», «Я», «над-Я», еросу/танатосу, тілесного/духовного. Розуміння митцям сфери несвідомого людини корелює з пантеїстичним світовідчуттям.

Вивчення психоаналітичних моделей у новелістиці рубежу минулих століть з'ясовує жанрову своєрідність української новели, індивідуальний стиль її автора. Дослідження визначає аспекти подальших студій української новелістики в контексті західноєвропейської літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с. – (Серия : «Мыслители века»).
2. Бідюк О.В. Психоаналіз мікрообразів художнього тексту (на матеріалі творчості Ліни Костенко) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Бідюк Олена Василівна. – Тернопіль, 2009. – 20 с.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк. – Львів : Наук.-видав. т-во «Академічний експрес», 1999. – 280 с.
4. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика / Володимир Домбровський. – Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2008. – 448 с. – (Серія «Cogito : навчальна класика»).
5. Донцов Д. Марко Черемшина / Дмитро Донцов // Донцов Д. Літературна есеїстика / відп. ред. і упоряд. Олег Баган ; Наук.-ідеологіч. центр ім. Дмитра Донцова. – Дро-

- гобич : Вид. фірма «Відродження», 2009. – С. 190–208. – (Серія : «Вісниківська бібліотека». Заснована 2009 року).
6. Засенко О.Є. Марко Черемшина. Життя і творчість / Олекса Засенко. – К. : Дніпро, 1974. – 254 [1] с.
 7. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство / Н.В.Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 391 с.
 8. Иванов А.Г. Герменевтика вымысла (анализ опыта вымысла в процессе смыслообразования) : автореф. дисс. на соиск.науч. степени канд. филос. наук : спец. 09.00.01 «Онтология и теория познания» / Иванов Алексей Геннадьевич. – Тюмень, 2005. – 26 с.
 9. Кобилянська О.Ю. Повісті ; Оповідання ; Новели ; / Ольга Кобилянська / [вступ. ст., упорядкув. й прим. Ф.П. Погребенника ; ред. тому І.О. Дзеве́рін]. – К. : Наук. думка, 1988. – 672 с.
 10. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська ; [пер. з пол. З. Рибчинська]. – Л. : Літопис, 2009. – 208 с.
 11. Коцюбинський М. Твори : у 7 т. Т. 3 : Оповідання, повісті (1908–1913) / [редкол. : М.С. Грицюта, Н.Й. Жук, О.Є. Засенко (гол.) та ін. ; ред. тому П.Й. Колесник ; упорядкув. та прим. О.І. Гончара і С.П. Шмаглій]. – К. : Наук. думка, 1974. – 432 с. : іл.
 12. Матусяк А. Молодомузівська *kafemefatale* / Агнешка Матусяк // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 34–45.
 13. Матусяк А. Химерний Яцків: модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова / Агнешка Матусяк. – Вроцлав ; Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 224 с. – (Серія «Українська класика: світовий контекст»).
 14. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы ; АН СССР ордена дружбы народов, Ин-т мировой литературы. А.М. Горького. – М. : Наука. Гл. ред. восточ. л-ры, 1990. – 275 с.
 15. Науменко Н.В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ століть : монографія / Н.В. Науменко. – К. : НУХТ, 2005. – 204 с.
 16. Ницше Ф. Злая мудрость. Афоризмы и изречения / Фридрих Ницше // Режим доступа : http://fb2-erub.ru/load/n/nicshe_fridrikh/zlaja_mudrost_aforizmy_i_izrechenija/280-1-0-401
 17. Печарський А. Психологічний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя : монографія / Андрій Печарський. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. – 466 с.
 18. Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський : літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с. – (Серія «Життя і слово»).
 19. Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции / А.А. Реформатский // Семиотика / [сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю.С. Степанова]. – М. : Радуга, 1983. – С. 557–565.
 20. Саяпіна Т. Конфлікт буденного та позамежевого буття (етюд М. Коцюбинського «Сон») / Тетяна Саяпіна // Слово і час. – 1999. – № 9. – С. 18–21.
 21. Фащенко В. Із студій про новелу: жанрово-стильові питання / Василь Фащенко. – К. : Рад. письменник, 1971. – 216 с.
 22. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ в. / Іван Франко // Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890–1910) / [редкол. : М.Д. Бернштейн, Г.Д. Вервес та ін. ; ред. тому П.Й. Колесник ; упорядкув. та комент. В.І. Кречотня, Т.Г. Третяченко]. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 471–529.
 23. Фрейд З. Толкование сновидений ; вступит.ст., прим., словарь Б.Г. Херсонский / Зигмунд Фрейд. – К. : Здоровье, 1991. – 384 с.
 24. Фрейд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / Зигмунд Фрейд ; пер. з нім. П. Таращук. – К. : Основи, 1998. – 709 с.
 25. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве ; пер. с нем. С. Бромело, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. – СПб : Академ. проект, 1999. – 512 с. – (Серія «Современная западная русистика»).
 26. Черемшина Марко. Новели ; Посвяти Василеві Стефанику ; Ранні твори ; Переклади ; Літературно-критичні виступи ; Спогади ; Автобіографія ; Листи / Марко Че-

- ремшина / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О.В. Мишанича ; ред. тому В.М. Русанівський]. – К. : Наук. думка, 1987. – 448 с.
27. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М. : Федерация, 1929. – 266 с.
28. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Карл Густав Юнг ; пер. А.А. Спектор. – М. : АСТ ; Мн. : Харвест, 2005. – 400 с.