МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

На правах рукопису

СУВОРОВА ЛЮДМИЛА КОСТЯНТИНІВНА

УДК 821.161.2«18/19»

КОНЦЕПТ СМЕРТІ В МАЛІЙ ПРОЗІ РАННЬОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ: АРХЕТИПНО-МІФОЛОГІЧНА І ФІЛОСОФСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
доктор філологічних наук, доцент
ЛЕВЧЕНКО Галина Дмитрівна

Житомир – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП 4

РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТ СМЕРТІ В ЕСТЕТИЧНІЙ КАРТИНІ СВІТУ РАННЬОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ 11

1.1. Поняття «концепт»: лінгвістичне та когнітологічне тлумачення 11

1.2. Концептосфера раннього українського модернізму 21

1.3. Філософські й архетипно-міфологічні контексти літератури періоду раннього модернізму 29

1.3.1. Осмислення смерті як екзистенційного феномена в філософії ірраціоналізму.. 29

1.3.2. Концепт смерті як елемент діонісійської естетичної культури. ... 37

1.3.3. Феномен смерті в психоаналітичній інтерпретації.. 41

1.3.4. Концепт смерті в просторі міфу 44

Висновки до розділу 1. 51

РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКІ Й КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ТАНАТИЧНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ РАННЬОМОДЕРНІЙ ПРОЗІ 53

2.1. Образне моделювання психічних травм і межових ситуацій 53

2.2. Соціальні та морально-етичні аспекти образних інтерпретацій концепту смерті 64

2.3. Діалектика життя та смерті в екзистенційному і психо-фізіологічному вимірі 77

2.4. Модерністські жіночі типи як втілення танатичного ірраціонального Іншого 89

2.4.1. Танатичні риси традиційно патріархальних жіночих типів. 91

2.4.2. Сецесійний синкретизм: жінки, квіти і музика.. 104

2.4.3. Тип фатальної жінки як демонічна проекція чоловічого еротизму 116

Висновки до розділу 2. 122

РОЗДІЛ 3. АРХЕТИПНО-МІФОЛОГІЧНІ СХЕМИ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПТУ СМЕРТІ..... 124

3.1.Просторово-часова танатична топіка..... 124

3.1.1. Поетика стихій: танатичні топоси води, землі і вогню…….124

3.1.2. Приватні та соціальні танатолокуси: хата, в'язниця, шпиталь…132

3.1.3. Дорога як динамічний танатичний топос……..137

3.1.4. Часові параметри концепту смерті……141

3.2.Флористичні образи як символи смерті..... 149

3.3.Танатична символіка бестіарію 157

3.4.Астральні й метеорологічні образні деталі як художні інтерпретації концепту смерті 166

Висновки до розділу 3..... 173

ВИСНОВКИ..... 175

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 178

ДОДАТКИ..... 199

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Літературознавче осмислення питань естетики, поетики та світоглядно-аксіологічних орієнтирів раннього українського модернізму як єдиної семантичної системи і водночас конкретно-історичного літературно-художнього напряму не вичерпує своєї актуальності й залишається відкритим. Перші спроби означити модерністичне мистецтво були здійснені в літературних маніфестах і статтях М. Вороного, І. Франка, Лесі Українки, О. Луцького на сторінках українських періодичних видань та альманахів у 1890-х рр. – першому десятилітті XX ст. Нові стильові тенденції відбилися також у критичній рецепції літератури того часу – публікаціях М. Євшана, А. Товкачевського, М. Сріблянського, С. Єфремова. Леся Українка вживала термін «модернізм» у значенні художнього напряму, а неоромантизм – як його стильової течії; А. Товкачевський ототожнював модернізм із символізмом; І. Франко визначив модернізм як декаданс, відмежовуючи його від символізму; А. Товкачевський, М. Євшан, М. Сріблянський засуджували декадентські настрої, апелюючи до ідей «філософії життя», а С. Єфремов не визнавав сутності «нового» мистецтва, відстоюючи антимодерністську позицію.

В останні десятиліття намагання теоретично змоделювати національний варіант модерністичного типу творчості, сконструювати його унікальний концептуальний простір і спроби розпізнати в ньому типологічну схожість із аналогічними явищами західноєвропейської літератури простежуються у працях В. Агеєвої, М. Гнатюка, Г. Грабовича, Т. Гундорової, Н. Зборовської, М. Ільницького, Ю. Коваліва, В. Костюка, М. Моклиці, В. Моренця, М. Наєнка, М. Нестелєєва, С. Павличко, Я. Поліщука, Р. Ткаченка, Н. Шумило, С. Яковенка, В. Яременка. Пострадянське літературознавство прагне заперечити нав'язані часом ідеологічні спотворення, застосовуючи нові методологічні принципи прочитання ранньомодерних художніх текстів – психоаналізу і психології літературної

творчості (В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, І. Кейван, Г. Левченко, С. Михида, С. Павличко, Р. Чопик), міфологічної критики (Я. Поліщук, Т. Мейзерська, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз, О. Турган, О. Цалапова), фемінізму (В. Агеєва, Т. Гундорова, Р. Жаркова, О. Забужко, Н. Зборовська, М. Крупка), семіотики і структуралізму (Н. Малютіна, С. Кочерга). Сучасні дослідники засвідчують прагнення культури перехідної епохи до формування нової художньої свідомості, переосмислення міфологічно-архетипних кодів та оновлення естетичних, морально-етичних і філософсько-аксіологічних орієнтирів.

Концепт смерті в картині світу митців зламу XIX – XX ст. займає домінантне місце як культурна універсалія, архетип, метаконцепт – виражаючи водночас філософську збентеженість людини модерної епохи та актуалізуючи індивідуально-авторські уявлення і смисли. Свідомість європейців перебувала в передчутті стрімких індустріальних змін, соціальних катастроф. Декадентське світовідчуття посилювало стани трагічні, межові, невизначені, внаслідок чого формуються комплекси страху та розгубленості. Відбувається конфлікт між раціональним осягненням дійсності та неможливістю пояснити ірраціональні чинники соціального, економічного, політичного, культурного життя.

Філософська настанова митців модерністської епохи сприяє залученню в художній світ широкого образного спектру фабульних мотивів смерті (вбивства, самогубства, самопожертви, трагічної загибелі героїв, смерті як результату виродження морально-етичних цінностей індивіда, як моменту виходу із життя чи загибелі світу та ін.). Філософські ірраціональні рефлексії зумовили характерні для модерністського стилю наративні прийоми та техніки: потік свідомості, вираження невласне прямою мовою «присмеркових» душевних станів, створення розмаїтих прийомів очуднення художнього світу (голоси з «того світу», голос двійника, мова інтуїції та ін.), використання промовистих символічних деталей, вираження гострих внутрішніх конфліктів, демонстрація обмеженості раціонального мислення. Ця парадигма танатичних образів як репрезентація концепту смерті в художній площині потребує системного вивчення.

Авторські художні втілення концепту смерті в ранньомодерній прозі не залишилися поза увагою дослідників того культурно-історичного періоду в українській літературі. Р. Ткаченко у монографії «Поклик химери. Декаданс в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.» визначає специфіку декадансу, потрактовуючи його як проблему авторської свідомості письменників зламу століть і простежує взаємодію занепадницької естетики з естетикою модернізму, спорадично звертаючись до теми смерті як визначника настроєвості доби модернізму. У монографії М. Нестелєєва «На межі. Суїцидальний дискурс українського модернізму» здійснено інтерпретацію автодеструктивних мотивів у творах модерних авторів 20-30 рр. XX ст., а в одному з розділів книги дослідник вивчає специфіку суїцидального дискурсу українського декадансу, застосовуючи психоаналітичний метод. Деякі танатичні аспекти образного світу раннього українського модернізму (зображення передсмертних станів та відчуттів; образи смерті як екзистенційного факту; відтворення психічних травм і межових ситуацій через танатичні образи; використання бінарної опозиції «життя» – «смерть»; семантика окремих образів як символів смерті; порівняльні аспекти відтворення трагічного; танатичні образи персонажів) представлені у працях Т. Гундорової, Л. Демської-Будзуляк, М. Ільницького, М. Ковалик, В. Козачинської, С. Кочерги, М. Крупки, Т. Лазер, Г. Левченко, Т. Матвєєвої, О. Мельник, Т. Муранець, І. Набитовича, М. Нестелєєва, Н. Плотнікової, Я. Поліщука, Т. Свербілової, К. Сізової, В. Сулими, Б. Тихолоза, Р. Ткаченка, А. Швець, Н. Шумило, С. Яковенка та ін.

Окремих системних досліджень, присвячених концепту смерті у ранньомодерній картині світу та його потрактувань у літературі, здійснено не було. Поступово назріла потреба вивчення художніх втілень цієї культурної універсалії на матеріалі творчості різних письменників із залученням до інтерпретації філософських, психоаналітичних та міфо-архетипних контекстів. Тому тема дослідження «Концепт смерті в малій прозі раннього українського модернізму: архетипно-міфологічна і філософська інтерпретація» є актуальною.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана у Житомирському державному університеті імені Івана Франка на кафедрі українського літературознавства та компаративістики, пріоритетним науковим напрямком роботи якої є дослідження історичної поетики української літератури. Тема дисертації затверджена вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка 27 січня 2012 року (протокол № 6) та Науковою радою НАН України з проблем «Класична спадщина і сучасна художня література» 27 грудня 2012 року (протокол № 5).

Метою дослідження є системне вивчення образних втілень метаконцепту смерті як домінантної семантичної структури ранньомодерної картини світу й інтерпретація їх у світлі філософії ірраціоналізму та міфокритики.

Досягнення означеної мети передбачає виконання таких **завдань**:

1) охарактеризувати теоретико-методологічну основу дослідження, з'ясувавши значення поняття «концепт» та окресливши місце концепту смерті в художньо-естетичній картині світу раннього українського модернізму;
2) визначити взаємозалежність танатичних образних складових модерністської літератури і концепту смерті в працях представників філософії ірраціоналізму;
3) простежити актуалізацію морально-етичної та соціальної проблематики у моделюванні танатичних образів-персонажів;
4) означити типи модерністських героїв, які найбільш виразно репрезентують концепт смерті;
5) проаналізувати образний спектр фабульних мотивів смерті крізь призму ірраціональної філософії та означити екзистенційно-психологічні аспекти концепту смерті;
6) дослідити архетипно-міфологічні підтексти образних втілень концепту смерті у малих прозових жанрах раннього українського модернізму.

Об'єктом дослідження є малі прозові твори письменників зламу XIX – XX століть (О. Кобилянської, Н. Кобринської, М. Коцюбинського, Б. Лепкого, Л. Мартовича, О. Плюща, В. Стефаника, Лесі Українки, І. Франка, М. Черемшини,

Л. Яновської, М. Яцкова), яким притаманні риси модерністської поетики і в яких актуалізується концепт смерті.

Предмет дослідження становить парадигма танатичних образів і їх ірраціонально-філософська та міфологічна семантика в означених творах.

Теоретико-методологічну базу дисертації становлять когнітологічні та психолінгвістичні праці Н. Арутюнової, А. Бабушкіна, О. Залевської, В. Карасика, Є. Кубрякової, І. Медведєвої, Д. Ліхачова, С. Ляпіна, Р. Павільоніса, З. Попової, Г. Слишкіна, Ю. Степанова, у яких пропонуються різні тлумачення поняття «концепт». Вивчення концепту смерті як феномену ірраціонального, не підвладного чіткому логічному означенню, скеровує у вимір філософії ірраціоналізму – західноєвропейського (Г. Гадамер, Ф. Ніцше, З. Фройд, Е. Фромм, М. Хайдегер, А. Шопенгауер, О. Шпенглер, К. Ясперс) та російського (М. Бердяєв, М. Лоський, В. Соловйов, М. Федоров, Л. Шестов). Прочитання архетипно-міфологічних підтекстів концепту смерті схиляє до використання наукових висновків міфо-архетипної школи – Ґ. Башляра, Л. Виноградової, В. Войтовича, В. Давидюка, Я. Голосовкера, М. Еліаде, В. Жайворонка, Е. Кассірера, Р. Каюа, Дж. Кемпбела, Я. Поліщука, О. Ранка, Е.-Б. Тайлора, Дж-Дж. Фрезера та ін. На основі наукових праць О. Василюк, В. Вундта, Л. Засєкіної, К. Карут, М. Липовецького, К. Суверіної, С. Ушакова, Е. Сантнера, П. Штомпки досліджуються психологічні аспекти травматичного досвіду індивіда. Висвітлення історико-літературних питань здійснювалось із залученням літературознавчих праць (В. Агеєвої, Н. Арутюнової, Л. Бабенко, П. Білоуса, А. Большакової, І. Борисюк, І. Гальперіна, Р. Грималюк, Т. Гундорової, Н. Зборовської, М. Ільницького, Ю. Казарина, М. Ковалик, Н. Колошук, Г. Левченко, А. Матусяк, О. Мельник, М. Моклиці, С. Павличко, Я. Поліщука, М. Полякова, А. Соколова, Л. Тарнашинської); філософських і культурологічних (Ф. Ар'єса, В. Бранського, М. Булатова, Л. Газнюк, Е. Джаґера, В. Загороднюка, С. Мальцевої, С. Левицького, Б. Рассела, С. Токарєва, А. Янга, В. Янкелевича).

Досягнення поставлених завдань здійснювалося із застосуванням таких *загальнонаукових* **методів дослідження,** як: аналіз і синтез – для визначення

домінантних точок у концептосфері раннього українського модернізму; методи порівняння, зіставлення, аналогії – для інтерпретації танатичної образності у творах різних ранньомодерних авторів. Серед спеціальних *літературознавчих* методів одним із ключових став когнітивний, за допомогою якого здійснено спробу реконструювання концептосфери раннього модернізму та описано функціонування у ній концепту смерті. Архетипно-міфологічний аналіз дозволяє з'ясувати міфопоетичні підтексти танатичних мотивів у розглянутих творах. Соціокультурні, філософські та морально-етичні аспекти концепту смерті розкриваються за допомогою психоаналітичного, культурно-історичного та культурно-антропологічного методів.

Наукова новизна одержаних результатів: 1)комплексно проаналізовано філософські й архетипно-міфологічні підходи до осмислення смерті як складової буття; 2) змодельовано семантичне поле концепту смерті в концептосфері прози періоду раннього модернізму через екзистенційно-психологічні, морально-етичні й соціальні образні проекції; 3) запропоновано типологію танатично маркованих жіночих персонажів у малій прозі вказаного періоду; 4) здійснено архетипно-міфологічну інтерпретацію танатичної топіки у відповідності до різних структурно-композиційних рівнів творів, зокрема танатичної поетики природних стихій, часо-просторових, флористичних, бестіарних та астральних образів.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що отримані висновки і застосовані інтерпретаційні стратегії можуть використовуватись у дослідженнях з історії світової та української літератури, при вивченні творчості письменників-модерністів зламу століть у школах, у читанні вузівських лекційних та практичних курсів з «Історії української літератури зламу XIX – XX ст.», спецкурсів з історії українського модернізму, для визначення тематики курсових, дипломних та магістерських робіт.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорена і схвалена на засіданні кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка 8 вересня 2016 року (протокол № 8). Основні положення роботи відображені у 8 статтях, опублікованих

у наукових збірниках і доповідях, виголошених на 5 наукових конференціях різного рівня, зокрема *міжнародних:* «Що водить сонце й зорні стелі»: Поетика любові у художній літературі» (Бердянськ, 2012), «Транскультурні коди літературного дискурсу» (Київ, 2015); та *всеукраїнських:* «Творчість Валерія Шевчука в гуманітарних вимірах другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (Житомир, 2014), Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Творчість Т. Шевченка в слов'янському культурному дискурсі» (Житомир, 2014), ІІ Всеукраїнська молодіжна конференція «Із "плодів молодечої фантазії" (франкознавчий пленер)» (Львів, 2014).

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури. Загальний обсяг дисертації – 201 сторінка, з них – 173 основного тексту. Список використаних джерел нараховує 225 позицій.

РОЗДІЛ 1
КОНЦЕПТ СМЕРТІ В ЕСТЕТИЧНІЙ КАРТИНІ СВІТУ РАННЬОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

1.1. Поняття «концепт»: лінгвістичне та когнітологічне тлумачення

Поняття «концепт» з'явилося у науковому дискурсі ще в середньовіччі під час дискусії номіналістів та реалістів з приводу загальних понять – «універсалій». Представники середньовічної християнської філософії – схоласти, на чолі із засновником П. Абеляром, наголошували, що універсалії не існують у вигляді фізичних явищ, а є результатами пізнавальної діяльності людини, тобто концептами. П. Абеляр розглядає концепти як логіко-лінгвістичні категорії, які поєднують між собою мисленнєві процеси та категорії буття. Звуковий комплекс, яким названо певну річ, не є її складовою, а існує завдяки тому, що індивід дає конкретному об'єкту таку назву [148, с. 454 – 456; з, с. 109 – 114]. Концептуалісти центральним визначають не річ, не слово як звукокомплекс, а слово-значення. С.С. Неретіна зауважує, що П. Абеляр не ототожнює концепт із поняттям, а означує концепт як суб'єктивну універсалію, яка, в першу чергу, пов'язана не з мовними структурами, а з мовленнєвими [118]. Оскільки концепт зорієнтований на адресата, то він формується під впливом не лише логічних операцій, а й на основі чуттєвого досвіду та уяви. В подальшому термін концепт активно вживався в математичній логіці та логічній семантиці, де часто ототожнювався з поняттям чи інтенсіоналом. При цьому нівелювалися такі його ознаки, як: суб'єктивність, діалогічна зорієнтованість та неоднозначність; концепт розглядався як результат логічних операцій [180].

XX століття позначилось активним взаємопроникненням різних галузей, тому виникла потреба у визначенні такої логічної одиниці, яка могла б узагальнити результати пізнавальної діяльності та ментальні операції у вигляді слова-знака для

його подальшого функціонування в комунікативному процесі: «Нові уявленяння про людину та її складну еволюційну природу, інтелект та закони психологічного розвитку / діяльності, виміри індивідуальної свободи і соціальної заангажованості як необхідності, співвідношення “зовнішньої” та “внутрішньої” реальності створюють і новий ландшафт літературознавчих досліджень, де увиразнюються універсальні закони розвитку особистості та пізнання нею світу у всіх його взаємозалежних зв’язках» [161, с. 14]. Поняття «концепт», розширюючи власне комунікативне поле, входить у термінологічну систему філософії, логіки, лінгвістики, культурології, літературознавства та психолінгвістики, і розглядається вченими як лінгвокогнітивне явище (Є.С. Кубрякова, А.П. Бабушкін, З.Д. Попова), психолінгвістичне явище (О.О. Залевська, І.Л. Медведєва), абстрактне наукове поняття (Р.І. Павільоніс, А.Б. Соломоник), базова одиниця культури (Ю.С. Степанов), алгебраїчне вираження (Д.С. Ліхачов), лінгвокультурне явище (Г.Г. Слишкін, В.І. Карасик, С.Х. Ляпін, Н.Д. Арутюнова).

У лінгвокультурному контексті вперше застосував поняття «концепт» С.А. Аскольдов-Алексеєв. У статті «Концепт і слово» автор визначив одну з домінантних функцій концепту – функцію заміщення, механізм якої полягає у тому, що індивідуальне уявлення працює над узагальненням всього обсягу набутого досвіду. На думку вченого, щоб з’ясувати природу концепту, необхідно врахувати найбільш суттєвий його бік – аспект пізнання, який визріває у процесі заміщення. Концепт – результат-замінник множини предметів одного й того ж виду, проте концепт узагальнює й заміщує смислові ознаки, а не самі предмети. Ланцюги концептів утворюють образні комунікативні системи, які характеризуються відкритістю та динамічністю. Функціонуючи в мові, така система визначає характер мовної картини світу [7, с. 267 – 268].

На відміну від С.А. Аскольдова, Д.С. Ліхачов вважає, що концепт існує не для слова, а для кожного основного його значення, оскільки смислове наповнення концепту значно ширше й об’ємніше. Індивід не в змозі осягнути весь обсяг значень, а іноді й по-своєму інтерпретує його, в залежності від свого особистого досвіду, сфери діяльності, культурного багажу. Концепт відображає не лише

об’єктивний зміст, а й демонструє конотативні ознаки, наприклад, різні смислові відтінки, асоціації [102]. Комунікативний процес, реалізований через тріаду слово – значення – концепт, обов’язково має включати індивіда – суб’єкта культури з його власною ідіосферою. Культурний фонд збагачується і розширює свої межі завдяки ідіосфері кожного носія, а, натомість, індивід поповнює власне коло знань, асоціацій, уявлень, переживань завдяки культурному простору.

Д.С. Ліхачов уводить до наукового обігу поняття «концептосфера» (за аналогією до термінів В.І. Вернадського «біосфера», «ноосфера» і т.д.) – це «потенції, відкриті в словниковому запасі окремого індивіда» [102, с. 153]. Модель концептосфери національної мови віддзеркалює стан культури окремої нації. На думку Ю.Є. Прохорова, концептосфера як знаковий простір, «може бути і в мови, і в окремої лексеми; вона може бути пов’язана з певним жанром чи аспектом людського буття, з тим чи іншим найменуванням певного соціального статусу; концепт може бути представлений у мовній свідомості і в мовній картині світу, в художній картині світу і в окремому літературному жанрі; концептом може бути і поняття, і певна каузальність, і певна емоція» [145, с. 9].

У монографії Р.І. Павільоніса «Проблеми смислу: сучасний мовно-філософський аналіз мови» поняття концепт визначається як абстрактна сутність, що містить у собі об’єктивний зміст мисленнєвого процесу, який може передаватися від одного індивіда іншому. Концепт є складовою концептуальної системи, те, що індивід думає, уявляє, припускає, знає про об’єкти світу. При цьому концептуальну систему автор розуміє як сконструйовану інформаційну єдність позицій, поглядів, думок, знань про дійсне й умовне у світовому вимірі [130, с.102, 106]. Концепти – це семантичні маркери, теоретичні конструкти змістової інтерпретації [130, с. 42].

У лінгвістичному концептуалізмі традиційно виділяють два основних напрямки – лінгвокультурний та когнітивний. Лінгвокультурний підхід (Ю.С. Степанов, Г.Г. Слишкін, В.І. Карасик, В.В. Красних, В.А. Маслова та ін.) пропонує вивчати та досліджувати національну концептосферу за схемою

«культура → свідомість індивіда», оскільки саме чинник культури є домінантним у формуванні способів мислення, поглядів та уявлень про навколишню дійсність.

У статті «Лінгвокультурний концепт як одиниця дослідження» В.І. Карасик та Г.Г. Слишкін визначають концепт як умовну ментальну одиницю, яка комплексно функціонує в тріаді «мова – свідомість – культура». Мова – це сфера «перебування» концепту. Культура детермінує концепт, він є ментальною проекцією елементів культури. Мова / мовлення – ті сфери, в яких концепт набуває предметного вияву [70, с. 76].

Г.Г. Слишкін структурував лінгвокультурний концепт за трьома рівнями: 1) системний потенціал (набутий культурою лінгвістичний багаж, зафіксований в лексикографії); 2) суб'єктивний потенціал (арсенал мовних засобів, наявних у свідомості індивіда); 3) текстова реалізація (апелювання до концепту в конкретних комунікативних цілях). Автор статті також визначив три виміри концепту: концепт як сукупність процесів пізнання й оцінки; концепт як процес мовного асоціювання; концепт як рух від культурної та індивідуальної потенції до текстової реалізації [70, с. 32 – 33].

У монографічному дослідженні «Мовне коло: особистість, концепти, дискурс» В.І. Карасик розглядає концепт як культурне явище, квант набутого знання у процесі осягнення людиною світу. На його думку, будь-який концепт є фрагментом людського досвіду. Повторюючись, ці фрагменти фіксуються в пам'яті, а якщо вони суттєві для індивіда, то мають прямий зв'язок із переживаннями, що сприяє саморефлексії. Л. Тарнашинська у дослідженні «Абрис сучасної літературознавчої концептології» означує концепти як універсалії, що «синтезують у собі три здатності душі – і як акт пам'яті повернуті в минуле, як акт уяви – звернуті в майбутнє, і як акт судження – спрямовані на розуміння тут і тепер. Саме тому, що концепти наділені такими "живими" преференціями, вони не тільки "мисляться", а й "переживаються"» [161, с. 8]. Концепт – це багатокомпонентне утворення, оскільки світ і асоціативні зв'язки уявлень і понять також багатопланові [69, с. 33]. Мовні проекції концепту дозволяють аналізувати не лише картину світу, лінгвістично засвоєний вимір, а й своєрідність способів

вивчення світу. В номінативну основу об’єкта кладеться одна релевантна ознака, за якою і встановлюється вся сукупність означуваного. В цьому й полягає принцип мовного кодування інформації [69, с. 104].

Представники когнітивного напряму (Є.С. Кубрякова, З.Д. Попова, І.А. Стернін, А.С. Бабушкін) дотримуються позиції, що концепт як одиниця ментальної інформації лежить в основі знання про світ і забезпечує зв’язок із концептосферою соціуму. З.Д. Попова, І.А. Стернін визначають концепт як глобальну одиницю мислення – квант структурованого знання. Концепти – це ідеальні сутності, які формуються у свідомості індивіда завдяки чуттєвому досвіду, предметній діяльності, спілкуванню, самостійному пізнанню значень мовних одиниць [69, с. 4 – 5].

Таким чином, «концепт як ментальне утворення в свідомості індивіда є виходом на концептосферу соціуму, тобто на культуру, а концепт як одиниця культури є фіксацією колективного досвіду, який є, відповідно, досягненням індивіда. Інакше кажучи, ці підходи відрізняються векторами щодо відношення до індивіда: лінгвокогнітивний концепт – це напрям від індивідуальної свідомості до культури, а лінгвокультурний – напрям від культури до індивідуальної свідомості» [69, с. 97].

Лінгвістична когнітологія пропонує розглядати текст як систему знань про світ: «У світлі когнітивної парадигми художній текст осмислюється як складний знак, що виражає знання письменника про дійсність, втілені в його творі у вигляді індивідуально-авторської картини світу» [9, с. 24]. Л.Г. Бабенко та Ю.В. Казарін визначають чотири підходи щодо вивчення тексту, поміж яких і когнітивний: 1) лінгвоцентричний (аспект співвідношення «мова – текст»; 2) текстоцентричний (текст як автономне структурно-смислове ціле); 3) антропоцентричний (аспект співвідошення «автор – текст – читач»; 4) когнітивний (аспект співвідношення «автор – текст – позатекстова дійсність»)) [9, с. 15].

У літературі концепт реалізується як образний елемент структури художнього творута як ментальна складова авторської картини світу. Художня картина світу, яка є індивідуальною для кожного автора, формується через

реалізацію системи концептів, функціонування яких можливе у творі завдяки словесно-образному вираженню. Специфіка авторського світобачення дозволяє активізувати в художньому тексті світоглядні позиції, що є актуальними й аксіологічно близькими читачам. «Художні концепти мають невизначену кількість можливостей, оскільки вони в процесі заміщення не шукають відповідностей із законами логіки та реальною дійсністю. Концепти такого типу функціонують за принципом «художньої асоціативності» [7, с. 270].

Н.Д. Арутюнова у дослідженні «Мова і світ людини» торкається вивчення образу як семіотичного концепту, класифікатора, що виражає знакові відношення, тобто відношення між формою (signans) та ідеальною категорією (signatum) [5, с. 313]. Орієнтуючись на предметний світ, образ відтворює відповідний об'єкт цілісно. Головне джерело образів – зорове сприйняття, бо воно є комплексним, фіксує колір, обсяг, розмір, форму, просторові відношення, пропорції тощо. Образ синкретичний, тому що він об'єднує інформацію, яка надходить через різні канали зв'язку людини зі світом завдяки зоровому сприйняттю [5, с. 315]. Невід'ємним компонентом образу є зміст, який закладається в об'єкт (чи має закластися згодом). Будь-який матеріальний предмет наділений класом характеристик, але не кожен із них може мати образ. Об'єкт здатен породити образ у процесі «одухотворення», оскільки ідеальне начало – невід'ємна складова кожного індивіда. Образ створюють всі ті об'єкти, які безпосередньо пов'язані з людиною [5, с. 316]. Образ здатен продемонструвати не лише фізичні якості предмета, він наділяє його смислом. Змістовність образу дає змогу шукати в ньому витоки та передумови для розвитку семіотичних концептів.

Образ може по-різному інтерпретуватися читачем, оскільки він є категорією свідомості, а не ознакою об'єкта. Концепт у художньому тексті набуває естетичної трансформації, стає «художнім концептом» [7]. «Художня думка не відштовхується від образу, а цілеспрямовано тяжіє до нього» [5, с. 16]. С.А. Аскольдов-Алексєєв не ототожнює художній концепт з образом: «Художній концепт не є образом, або якщо і вміщує його, то випадково і частково. Концепт беззаперечно тяжіє саме до потенційних образів. В ньому «родове» є органічною єдністю можливих образних

форм. Така органічна єдність визначається основною семантикою художніх слів (образів)» [7, с. 275]. Тому художні тексти пропонують нові інтерпретації концептів, причому кожен новий підхід сприяє все глибшому проникненню художнього сприйняття в нові сфери [7, с. 273 –274].

Образ як категорія свідомості, потрапляючи в асоціативне поле людського мислення, вступає в нову систему відношень. Свідомість індивіда пропонує для образу абсолютно новий контекст, де важливу роль відіграє комплекс асоціативних зв'язків індивідуальної картини світу. Відбувається фіксація й конкретизація відповідного образу в свідомості індивіда. Образ формується завдяки пам'яті, уяві, накопиченому досвіду, сприйманню. Образи виникають стихійно, вони породжуються життям, оточенням, шляхом дослідження світового виміру. На думку Н.Д. Арутюнової, образ об'єкта формується в результаті його сприйняття. Людина ідентифікує об'єкти автоматично, не замислюючись над образами, збереженими в пам'яті. У цьому й полягає парадокс образу: «Образ можна спостерігати внутрішнім баченням. У житті ми маємо справу з реальними людьми та об'єктами, а не з їх образами» [5, с. 319]. Індивід здатен створювати єдиний образ об'єкта, синтезуючи в ньому протиріччя вражень та різноманітних спостережень. Завдяки художньому мисленню, образ синтезується, осмислюється та фіксується в свідомості: «Із нечіткого та розмитого вияву постає визначений план. Такий феномен саморозкриття образу П. Флоренський назвав «зворотною перспективою» [цит. за 5, с. 321].

Художній текст є синтетичною системою значень, яку формують творчий задум автора, відображення його уявлень і знань про світ та людину. І.Р. Гальперін виділив у семантиці тексту три види інформації: змістовно-фактологічну, змістовно-концептуальну та змістовно-підтекстову [35, с. 28]. На думку автора, змістовно-концептуальний вид інформації «повідомляє читачеві індивідуально-авторське розуміння взаємовідносин між явищами, описаними засобами змістовно-фактологічної інформації, розуміння їх причинно-наслідкових зв'язків, їх роль в соціальній, економічній, політичній та культурній сфері, включаючи також взаємозв'язки між окремими індивідуумами, їх складною психологічно та

естетично-пізнавальною взаємодією» [35, с. 28]. Кожен літературний твір втілює індивідуально-авторський спосіб сприйняття та розуміння світу, особистий варіант концептуалізації дійсності, яка відображає універсальні закони світобудови, перетинається з індивідуально-авторським способом сприйняття дійсності, його індивідуально-авторською картиною світу. Концепція семантичної структури тексту вибудовується з уявлень про значення окремих макрокомпонентів тексту. Індивідуально-авторська концепція світу є вершиною серед семантичних компонентів змісту художнього тексту, оскільки будь-який художній твір є суб'єктивним образом об'єктивної реальності [9, с. 50]. Таким чином, художньо зображаючи дійсність, письменник знаходить себе, і навпаки, виражаючи власні думки та ідеї у творі, він зображує світ.

Читаючи художні твори, реципієнт активізує у свідомості образи власної концептосфери (ідіосфери). На думку Д.С. Ліхачова, концепт розширює межі значення слова, даючи можливість домислити, «дофантазувати», емоційно відреагувати на знак. Концепти як «послання» по-різному сприймаються адресатами. Контекст, у якому концепт доходить до адресата, обмежує можливості сприймання, що вкрай важливо для художнього тексту [102, с. 152].

Художній концепт функціонує в системі інших концептів, зміст яких закладений у контексті твору, концептосфери епохи, ідіосфери автора і читача – як цілісній єдності. Якщо змінити контекст – зміниться код концепту і його інформативно-смисловий бік. Інтерпретація реципієнта залежить від того, наскільки об'ємно він володіє інформацією, чи вміє вибудувати множину асоціацій і встановити систему множинних семантичних зв'язків. Семантичні сфери по-різному «перекриваються і перетинаються одна з одною, проте кожна з них займає своє місце в понятійному просторі. У цій сфері поняття зберігається й при синтетичній взаємодоповнюваності: нові відношення, у які воно вступає, не призводять до розмивання меж, а, навпаки, сприяють більш чіткому розпізнаванню та вичленовуванню» [72, с. 37].

Художній концепт функціонує в системі, яку складають: автор (індивідуально-авторський компонент), традиція (як хронологічний зріз, в якому

творився текст), дійсність (поле знань про світ), читач (синхронне розуміння тексту, яке формується під впливом традицій сучасності та залежить від індивідуальної концептосфери інтерпретатора) та мовна система, звідки і автор, і читач черпають ресурси для кодування тексту автором та розшифрування комунікативного коду читачем. Це можна представити схемою, поданою у Додатку 1., якавичерпно характеризує комунікативний бік поняття «концепт».

Підсистема «автор – концепт – читач»: автор реалізує творчий задум, створюючи художній образ-концепт, адресований читачеві. Підсистема «автор – концепт – традиція (дійсність)»: моделюючи образ, автор використовує набуті знання про світ, узгоджуючи спосіб та манеру викладу з потребами часу – традицією. Так формується індивідуально-авторська картина світу. Підсистема «автор – мовна система – текст»: автор обирає з мовного фонду відповідні засоби для створення художнього образу та передачі творчого задуму. Підсистема «читач традиція / дійсність – текст»: читач розкодовує семантику образу за допомогою знань про світ та навколишню дійсність, при цьому він має керуватися умовами традиції в діахронному зрізі (час, коли автор творив текст) та специфікою сьогодення (знання про світ та стан речей на синхронному етапі). Підсистема «читач – мовна система – концепт»: читач сприймає змодельовані у творі образні втілення концептів та намагається їх розкодувати за допомогою набору мовних одиниць. Багатство словникового запасу читача дозволяє йому зрозуміти текст і розшифрувати авторський код. Підсистема «читач – концепт – автор»: читач сприймає художні образи, відтворює їх в уяві і намагається декодувати зміст тексту та максимально визначити задум автора. Підсистема «читач – концепт – автор – дійсність / традиція»: читач встановлює семантику художнього образу, прагне цілісно та максимально ґрунтовно наблизитись до розуміння авторської картини світу. Підсистема «читач – концепт – дійсність / традиція»: акти читання та декодування тексту збагачують картину світу читача, активізують процеси уяви, пам’яті та сприймання.

Г.Г. Слишкін визначає концепт як формально-логічну ідею об’єкта, явища, витвору мистецтва, його вербалізовану концепцію, документально викладений

проект [153, с. 30]. Дослідник визначає концепт як системне утворення, яке має вхід – дотичні точки впливу середовища і вихід – точки, з яких реакції системи передаються середовищу [153, с. 31]. Точки входу і виходу концепту як системи утворюють два вектори, аналогічні описаним вище: 1) індивід → культура; 2) сфера культури → свідомість індивіда.

Поняття концепту дещо увиразнює розрізнення смислу і змісту художнього тексту. На думку І.Р. Гальперіна, доцільно розглядати зміст як сукупність смислів, яка є певним сталим і завершеним цілим: «Смисл не членується, зміст підлягає членуванню. Зміст зазвичай не повторюваний… Смисл може повторюватися» [34, с. 110]. А.І. Новіков співвідносить зміст тексту з його денотативно-референційною основою, а смисл – з інтерпретаційним компонентом семантичного простору, його концептуальною спрямованістю: «Зміст формується як ментальне утворення, що моделює той фрагмент дійсності, про який мовиться у тексті, а смисл – це думка про цю дійсність, тобто інтерпретація того, про що повідомляється в тексті. Зміст базується на денотативних (референтних) структурах, які відображають об'єктивний стан речей у світі. Смисл же базується на одиницях іншого характеру, пов'язаних з інтуїтивним знанням» [123, с. 36 – 37].

Природа смислу може бути розкрита лише через комплексний аналіз семантичної тріади «смисл – текст – мова». Індивід породжує та вичленовує смисли з різноманітних культур як «великих текстів, які існували колись чи існують тепер» [123]. Текстове розкриття смислів відбувається через мову як знакову систему. Кожен елемент вказаної тріади розкриває свою сутність через два інші. «Тріада стає синонімом свідомості» [117, с. 117 – 118]. Процес розуміння одного тексту призводить до появи іншого тексту. Розшифрування однієї семіотичної структури і творення іншої – процес творчий, який породжує в підвалинах свідомості нові образні системи із новими смислами.

У процесі декодування тексту як семантичної і смислової системи концепт стає інструментом вивчення ментальної сфери, бо включений в образну тканину твору, він постає водночас компонентом загальнонаціональної асоціативно-вербальної мережі. Проте значення, виражене мовними засобами, відтворює лише

частину концептуального змісту, що можна довести функціонуванням синонімічних рядів, різних дефініцій і текстових варіантів образного втілення того чи іншого концепту. На думку М.М. Болдирєва, концепти як елементи свідомості є досить автономними щодо мови. Люди часто використовують слова не на рівні їх значень, а на рівні смислів (концептів, концептуальних ознак), якими володіє слово [20, с. 25 – 36].

У статті «Теорія архетипу та концептологія» А.Ю. Большакова простежує зв'язок між такими актуальними категоріями як «архетип», «(мета)концепт», «константа» і пропонує розглядати архетип як метаконцепт: «здобувши основне ім'я, архетип починає нарощувати додаткові значення. Актуалізуючи певні смислові сторони через додаткові лексико-семантичні утворення, він формує свій унікальний іменний ареал. Архетип як метаконцепт є інваріантним ядром людської ментальності, яке видозмінюється відповідно до конкретної історичної ситуації, протиставляючись їй або адаптуючись до її умов» [21]. Архетип можна означити як константу, яка становить собою базовий стійкий «концепт, що існує постійно або досить тривалий час» [21]. Особливо це стосується культурних метаконцептів, які, власне, і є складовою метамови культури.

1.2. Концептосфера раннього українського модернізму

21 жовтня 1992 року Д.С. Ліхачов виступив з доповіддю в Інституті світової літератури РАН на конференції «Історія російської літератури: шляхи вивчення, проблеми періодизації», вперше використавши в науковому дискурсі поняття «концептосфера». Матеріали доповіді були покладені в основу одного з розділів його наукової праці, який отримав назву «Концептосфера російської мови» [102, с. 147]. Під поняттям «концептосфера» автор розуміє сукупність потенцій, які наявні в словниковому запасі індивіда та в усій мовній системі загалом: «Чим багатшою є концептосфера національної мови, тим багатшою є в цілому й культура нації – її література, фольклор, наука, образотворче мистецтво (воно також має безпосереднє відношення до мови, і, відповідно, до національної концептосфери),

вона співвідноситься з усім історичним досвідом нації і релігією зокрема» [102, с. 153].

Концептосфера національної мови (а звідси й літератури) містить у собі систему інших концептосфер, завдяки яким розширює власні межі. Концептосфери можуть перетинатися, оскільки концепти функціонують не ізольовано, а перебувають у системі взаємозв'язків, що нагадує павутину. Зміст індивідуальної концептосфери (ідіосфери) залежить від культурного рівня індивіда, його соціального статусу, особливостей бачення стану речей у світі [102, с. 153 – 154]. На думку Д.С. Ліхачова, найбільший вплив на формування і збагачення національної концептосфери мають письменники, поети, носії фольклору тощо [102, с. 156]. У процесі творчої еволюції письменник формує власний стиль, конструює індивідуальну концептосферу з певними вузловими точками – образами-універсаліями, концептами: «Можна сказати, що митець і створює стиль, і творить у стилі – така діалектика <…> Чим вища творча особистість митця, тим вільніше і досконаліше він втілює закон стилю (і цим збагачує концептуальний вимір – *Л. С.*). Творчість генія стає вершиною стилю» [156, с. 158].

Ю.Є. Прохоров стосовно введення в науковий дискурс поняття «концептосфера» зауважує, що запроваджені В.І. Вернадським терміни «біосфера», «ноосфера» наділені дещо інакшою характеристикою, а значення лексеми «сфера» не зовсім адекватне для позначення суми концептів. Концептосферу можна розглядати як закриту систему (аналогічно до поняття «сфера»), оскільки вона має ядро та периферію, вона асиметрична, має певні межі, і водночас є відкритою, бо існує «певна незамкнена, безкінечна сукупність цих замкнутих одиниць, які є складовою і нашого знання, і засобів реалізації цих знань» [145, с. 93].

Ю.Є. Прохоров запропонував модель-алгоритм, який описує функціонування концепту як складової мовної картини світу, згідно з яким: 1) певна сукупність мовних одиниць, завдяки якій відбувається мовленнєвий процес, є стійкою у своєму ядрі і варіативною в периферії, незамкнутою, структурно організованою і в кожен конкретний момент самодостатньою – вона може розглядатися як феномен мови окремого етносу; 2) кожна мовна одиниця в процесі свого функціонування

«обростає» відповідною сукупністю асоціативних зв'язків з іншими одиницями, утворюючи навколо себе семантичну сферу; 3) оскільки певні елементи в асоціативній системі можуть належати до кількох семантичних сфер, то такий простір є неподільним, адже являє собою сукупність значень і смислів, якими оперує відповідний етнос у процесі мовленнєвої діяльності; 4) кожна мовна одиниця, будучи знаком, фіксує окремий зв'язок між явищем дійсності і наділяє його значенням і смислом; 5) сукупність семантичних сфер, які функціонують в асоціативно-вербальній «павутині», утворює семантичний простір; 6) єдність семантичних сфер та семіосфер, розміщених у концептуальному просторі як система взаємозв'язків, створює умови для виникнення сфер більш високого порядку – концептосфер, які, з одного боку, через семантичні сфери пов'язуються з мовою, а з іншого – через посередництво семіосфер – з моделями сприйняття. Сукупність всіх окремих, самостійних концептосфер утворює концептуальний простір [145, с. 93 – 96]. Відповідно, єдність семантичних, семіотичних та концептуальних вимірів утворює національну мовну картину світу.

Концептуальний вимір культури відображає стан концептосфери мовної системи, оскільки національна мова є показником культурного рівня нації. Мова – це не просто засіб спілкування, а концентрат культури, насамперед національної. Концептосфера культури структурується та збагачується завдяки комплексу важливих чинників, серед яких художня творчість посідає ключове місце. Література, завдяки своїй унікальній вербально-образній суті, здатна розширювати семантичний простір слова шляхом нарощення нових асоціативно-образних варіантів. Художня словесність у процесі свого історичного становлення, розвитку, стильової еволюції постійно піддається трансформаціям – змінюються художня форма, зміст, тематика, проблематика, а найголовніше – вона прагне відшукати та в художньо-образній формі передати нові аксіологічні орієнтири, властиві духові того часу, в якому народжується художній текст.

Концептуальний вимір функціонує як єдина цілісна система, з притаманними їй постійним рухом, змінністю, здатністю до трансформацій і аксіологічних переорієнтацій. Тому доцільним є вивчення її на певному історичному зрізі, в

рамках тієї чи іншої культури як сталої, сформованої та функціонально завершеної системи. Дослідження зв'язків між компонентами комунікативних підсистем «культура – автор», «концептосфера – ідіосфера» детально з'ясувує особливості світогляду індивіда у певну епоху, моделює особливості літературного концептопростору у цей період, описує семантику окремих концептів, що його формують.

Характеристика мовно-образної картини світу раннього модернізму потребує з'ясування онтології того періоду, її «метафізичного сенсу» як постійно змінюваної «життєтворчої і культуротворчої практики» [41, с. 41], особливість якої полягала у поетапному витісненні поступальної і наслідувальної концепції літературної еволюції (літературної традиції) та відведенні провідного місця «традиції як культурному вибору» [41, с. 25].

Модернізм як культурний рух передбачав формування нової художньо-образної системи, культ естетизму, становлення нового дискурсу «як культурної практики і як нової семантики та онтології» [41, с. 163 – 164], визначення групових смаків та декларування нових естетичних тенденцій через появу творчих маніфестів, вихід літературних альманахів та дискутування естетичних питань на сторінках періодики. Поняття «культура» на зламі XIX – XX ст. наповнюється новим змістом, що призводить до переорієнтації в аксіологічній сфері, а відтак і в концептуальній.

Модернізація українського мистецтва, як вважає Т. Гундорова, полягала у «переструктуризації (перетворенні) української національно-культурної свідомості через наближення її до витвореного в лоні західної культури ідеалу "розвиненої", "вповні зреалізованої" модерности» [41, с. 58]. С. Павличко називає низку дискурсів, які утворюють каркас модерністського мистецтва. Це європеїзм (західництво), сучасність, інтелектуалізм, антинародництво, індивідуалізм, фемінізм, зняття культурних табу (зокрема у сфері сексуальності), деканонізація, формалізм в критиці, інтерес до формальних аспектів твору [131, с. 22]. Становлення концептосфери раннього українського модернізму та окреслення місця у ній концепту смерті були визначені відповідними культурно-історичними

та світоглядно-естетичними чинниками, оскільки «історичний контекст на практиці майже завжди пов'язаний зі станом світу на час створення тексту» [136, с. 104 – 105]. Концептуальний простір української літератури на переломі століть залежав від естетичних та філософських тенденцій, які призвели до абсолютно нових «тектонічних змін» (Т. Гундорова) не лише в плані розуміння світу, а й у реалізації художньо-мистецьких принципів. Це, насамперед: а) орієнтація на західноєвропейську філософію ірраціоналізму кінця XIX початку XX ст.; б) ніцшеанський дискурс (дуалізм діонісійського та аполонівського начал); в) апелювання до міфу як першооснови буття; г) зацікавлення естетикою декадансу як провідним світоглядним орієнтиром зламу століть; ґ) творення нового типу героя; д) фемінізм як емансипаційна тенденція культурного життя і підвищена увага до жіночої творчості та жіночих образів у літературі.

Новий спосіб мислення заявив про себе, у першу чергу, переоцінкою цінностей. Митці цієї перехідної доби зіткнулися з комплексом феноменів, які змістили акценти з логоцентричної моделі світу позитивізму на модерну «екзистенційну перспективу "філософії життя"» [84, с. 11]. Злам століть був періодом об'єднання представників інтелектуальної Європи навколо «нового, основного мотиву світовідчуття» – концепту життя: «Розумінню життя стало відводитися центральне місце, яке було вихідною точкою всієї дійсності та всіх оцінок – метафізичних, психологічних, моральних та художніх» [61, с. 382]. Якщо концепт життя становить домінанту серед інших концептуальних одиниць модерної картини світу, то концепт смерті як її дуальний, антиномічний еквівалент, закономірно, не менш важливий та актуальний. Художня реалізація таких концептів-антиномій в образному мисленні виражається через механізм ствердження-заперечення. Концепти-антиномії – це універсалії, обов'язковою умовою функціонування яких є наявність суперечності між двома твердженнями, що взаємно виключаються, але визнаються однаково істинними. Механізм дії полягає в одночасному взаємозв'язку та взаємозаперечені. Концепти життя та смерть, які виражають протиріччя між буттям та небуттям і є кардинально протилежними та несумісними за системою ознак, в однаковій мірі стверджують

один одного і заперечують: смерть можлива за умови народження та появи на світ, а життя набуває цінності завдяки невідворотності смерті.

Поширення в українській літературі зламу XIX – XX ст. трагічного світовідчуття пов'язане з посиленням кінцесвітніх та присмеркових настроїв у європейській філософії та мистецтві «у пору кардинальних політичних і суспільних змін», через постійні намагання індивіда відшукати «сенс життя в історично нестійкому часі» [119, с. 6]. Особливістю модерністського світобачення було домінування ідеї тимчасовості людської екзистенції, усвідомлення швидкоплинності та минущості буття. Л. Демська-Будзуляк вважає, що зацікавлення темою смерті на зламі століть зумовлене формуванням такої межової ситуації, у дискурсі якої відображено зміни в аксіологічній сфері окремої особистості та усієї доби раннього українського модернізму [46].

Унікальність культури на переломі XIX – XX століть полягала в тому, що «культура ця лежить *на смертній постелі* – (курсив наш – *Л. С.*)» [24, с. 21]. Поняття «смерть», проникаючи у різні сфери та способи культуромислення, розширює кордони власного функціонування, надаючи трагізму культури більшої рельєфності [91, с. 230]. Польська дослідниця М. Вовель зауважує, що це був період, коли «люди носили смерть у собі, вона стає їх манією, вона волочиться по світі, так, що зустріти її можна всюди, навіть на розі вулиці» [222, с. 618]. Розкриття теми смерті супроводжується посиленою увагою до кризових ситуацій та явищ, вираженням настроїв безнадії, розчарування, занепаду життєвих сил. Йдеться про декаданс як «специфічний світогляд кінця XIX початку XX ст.» [119, с. 13]. Потрактування декадансу як способу осмислення світу, а не мистецького стилю, мотивовано тим, що його образно-художній характер, зокрема і в українській літературі, був досить невиразним. Декаданс формував та розширював межі власного образно-концептуального простору протягом тривалого часу, послуговуючись матеріалом попередніх художніх напрямів і стилів. Взаємодіючи з романтизмом, натуралізмом, експресіонізмом та символізмом, декадентська свідомість синтезує романтичний містицизм, концепти краси, уяви, мрії; імпресіоністичну фрагментарність, витонченість переживань, уривчастість мови;

натуралістичне зображення фізіології людини у різних виявах. Таким чином декадентський світогляд наскрізь пронизує ранньомодерний художній простір, що й зумовило домінантну позицію концепту смерті у художніх творах письменників зламу XIX – XX ст., перетворюючи його на метаконцепт, архетип, центральну культурну універсалію епохи.

Декаданс акцентує увагу на тогочасній кризі мистецтва, розпаді старої культури та крахові релігійного світогляду, спрямовуючи творчу ідею «туди, де панують сплін, меланхолія, де "нетрі символів" спокушають індивіда сумішшю ґротескного і трагічного [119, с. 213 – 214], де «гримуча суміш апатії, утоми та істерії» [24, с. 21] щоразу посилює власні шанси вибухнути на повну силу, засвідчивши про загибель віку та закономірне народження нової епохи. Декадентська настроєвість виправдовує художню та світоглядну еклектику, есхатологічну тональність, одночасне посилення відцентрових і доцентрових сил, відтворення невротичних станів засобами мистецтва [163, с. 4]. Д. Обломієвський вважає, що декадентське відчуття поєднує в собі два компоненти: песимізм і слабкість, які були наскрізними в епоху передмодернізму [125]. «Смерть або розпад» [128, с. 101 – 102] – дві найбільші ознаки «нового» мистецтва, – писав О. Луцький в одному з листів.

Перехідні етапи в історії культури супроводжуються розпадом старих систем і появою нових, лише пунктирно намічених орієнтирів. Стан культурної невизначеності, коли старе ще не відійшло в історію, а нове лише частково засвідчило про свою появу, посилює апокаліптичні настрої, здатні викликати відчуття розпачу, невизначеності та розгубленості. Індивід перебуває у межовому стані відчуження, позбавлений впливу на ті події, що розгортаються довкола. Втрачаються раціональні орієнтири, які слугували б підґрунтям «для діяльності творіння», адже модерністська концепція базувалась переважно на ірраціоналістських засадах світобудови [127, с. 3].

Концепт смерті в охопленому декадансом у модерному мистецтві обростав різними конотативними значеннями: психологічна дисоціація, відчуження особистості, неврастенія та апатія, втома і хворобливість, суїцидальні та

мазохістські настрої, вбивство та жорстокість, культ жертви та інсценування смерті й страждань, безнадія і безсилля, приреченість та загибель – всі ці семантичні версії концепту смерті, «знакові слова епохи» схожі на «групу понять-супутників», які «обертаються навколо нерухомої зірки» [24, с. 21]. Такі підтекстові асоціації концепту смерті семантично увиразнюють деструктивний характер декадентської естетики, відображають домінантну емоційну тональність доби fin de siècle та складають значну частину тематичного та ідейно-образного арсеналу модерністського мистецтва.

Концепт смерті в естетиці декадансу не вичерпується протиставленням категорій потворного та прекрасного. Тільки в контексті історії культури й традицій можливе вичерпне розуміння асоціативно-конотативного «фонду» макроконцепту смерті. Характеристика залишків традиції у модерністській літературі дасть змогу краще зрозуміти, що слугувало підґрунтям для декадентського розуміння смерті та які принципи були ключовими при конструюванні цього концепту в художніх текстах.

Доба fin de siècle розгорнулася на часовому відрізку, який означено як межовий, суперечливий, кризовий, перехідний, амбівалентний – всі ці означники нової епохи дали підстави для формування іншого типу героя. Нова літературна модель особистості часто наділялася деструктивними й автодеструктивними рисами, які, зокрема, у психоаналізі (З. Фройд, Е. Фромм) тлумачаться як смертоносні (танатичні) на противагу життєствердним і продуктивним типам. До декадентського танатизму тяжіють такі модерністські персонажі: фатальна жінка як об’єкт руйнівного кохання; деструктивна і владна жінка-мати; жінка-мисткиня; серед чоловічих персонажів – одержимі естети, ніцшеанці, денді, слабкодухі й морально деградовані особистості. Персонажів модерністської доби умовно можна поділити на дві групи: 1) носії культури, вічного, ідеального (уособлюють нескінченне, звідси смерть означена як перехід, цикл, ініціація); 2) персонажі, які своєю духовною суттю і способом життя несуть смерть (йдеться про надмірне превалювання природи, інстинктів, пристрасті, що асоціюються зі стихією, хаосом, невпорядкованістю.

1.3. Філософські й архетипно-міфологічні контексти літератури періоду раннього модернізму

Значний вплив на формування концептосфери раннього модернізму справила філософія ірраціоналізму. У прагненні означити екзистенційні першооснови і водночас, наближаючись до проблем людського небуття і смерті, ранньомодерні західноєвропейські автори, а згодом і українські – О. Плющ, О. Кобилянська, Леся Українка, І. Франко, Марко Черемшина, Л. Мартович, М. Яцків, В. Стефаник, М. Коцюбинський, Л. Яновська, Б. Лепкий, Н. Кобринська – досить часто апелюють до філософських праць А. Шопенгауера, А. Бергсона, В. Дільтея, Ф. Ніцше, З. Фройда, С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра і «живляться концептами «філософії життя» [84, с. 13].

1.3.1. Осмислення смерті як екзистенційного феномена в філософії ірраціоналізму.Маркування смерті як ірраціонального феномена скеровує процеси її осмислення за межі реального, раціонального, емпіричного світу у вимір, недосяжний для людського раціо – площину ірреального, трансцендентного чи сакрального. Щоб дати тлумачення певному поняттю, необхідно вийти «за його межі у його контекст» [32 , с. 30]. Філософи-ірраціоналісти висловлюють переконання, що розум є не лише «благословенням» для людини, але й «прокляттям», від якого «немає звільнення» [195]. Тому порятунок для людини раціональної вони вбачають у життєвій спонтанності, волюнтаризмі, пізнанні неусвідомлених аспектів психічного життя (інтуїції, снів тощо).

Наукове знання не здатне задовільнити людину, оскільки його підґрунтя надто нестійке задля «конструювання нею (людиною – Л. С.) образу самої себе» [32, с. 10]. Слушною у цьому контексті видасться думка Дж. Гібсона: «Людині нічого не дано, крім того, що вміщено у відчуттях. Відчуття – це єдина ланка, яка поєднує людину із зовнішнім світом» [36, с. 7].

Філософія ірраціоналізму потрактовує світ як непідвладне розуму буття, що керується волею та інстинктами. Інструментами його пізнання слугують інтуїція та почуття. Але почуття є настільки ж віддаленими від поняття «істина», як і, власне,

розум. З іншого боку, «розум є і повинен бути рабом афектів і не має можливості претендувати на іншу посаду, окрім їхнього служіння та прислуховування» [214, с. 166]. Якщо раціональне мислення стає розмитим, втрачає наукові контури, то воно трансформується у філософію ірраціоналізму. В. Соловйов раціональну філософію порівнював із пітьмою, «смертю за життя». Проте ця «темрява», на його думку, є неабияким поштовхом для розуміння сутності самого життя, в ході якого індивід постійно переконується, що «Бог є усім», тоді як «все інше – ніщо» [157].

Ірраціональний підхід, застосований до вивчення проблеми смерті, породив у філософському дискурсі систему поглядів, кожен з яких намагається хоча б частково дати відповідь на запитання: що таке смерть, яка її «природа», у чому полягає сенс небуття, що відбувається з людиною після смерті. Цей феномен прирівнюється до абсолюту, «обертається викликом цілої лавини конотацій», здатної «змести на своєму шляху все, не залишивши від причин найменших слідів» [25, с. 217].

Смерть належить до рухомих понять, пізнання яких здійснюється переважно за напрямком від раціонального до ірраціонального, бо жодна наука не в змозі осягнути смерть та змиритися з думкою про неї. Смерть «позбавляє саму думку сенсу», а знання робить нераціональними. Чим глибше людина прагне осягнути метафізику смерті, тим більше «знаків запитань» постає перед нею [37]. Ірраціональний характер феномену смерті визнає Л. Шестов. На його думку, смерть має «власні істини, власні очевидності, можливості й неможливості». Її умови, закони та критерії не мають нічого спільного зі звичайними людськими уявленнями, що є причиною нашого «невміння їх осягати» [206, с. 81]. Неможливість наукового пояснення проблеми смерті – одна з провідних тез М. Бердяєва, який визначає феномен небуття як емпірично невідворотний: «Наука в змозі продовжити життя, але не здатна позбавити трагізму смерті. Наука може дати пояснення поняттям “добро”, “розвиток”, “прогрес”, проте вона не може відвернути смерть» [19].

Людина – це єдина «істота», яка знає про факт власної смерті [212, с. 238], проте в ході безперервного намагання розкрити та зрозуміти сутність основних

законів власної екзистенції вона починає «зізнаватися у своїй слабкості» і «в самовідреченні підкоряється смерті» [192]. Спроба осягнути цю макропроблему буття крізь призму філософії ірраціоналізму зумовлена тим, що раціонально-спрощений погляд на смерть або взагалі ігнорує факт її присутності, максимально зосереджуючись на «голій» вітальності життєвого кругообігу, або розглядає смерть як припинення життєдіяльності організму, вдаючи, що йдеться про найбанальніші факти.

Радикальна відсутність будь-якого знання про феномен смерті здатна викликати відчуття страху і перестороги перед невідомим, адже зародження у процесі еволюції індивіда думки про смерть свідчить про закладення ним початку «вищої форми мислення» [212, с. 238]. В. Янкелевич зауважує: «Наша відданість речам і наша неспроможність осягнути нічого іншого, крім речей, одночасно демонструє ворожість до небуття й бажання уберегти від смерті бодай якийсь закуток простору» [215]. Проте не знати нічого про небуття рівносильне незнанню та неусвідомленню сутності самого буття, оскільки смерть включена не лише в систему проблемних питань філософії; смерть – це ключова проблема самого життя.

На думку А. Шопенгауера, страх перед смертю виникає внаслідок асоціації її з пітьмою як станом перебування у небутті: «Ми боїмося смерті тому, що вбачаємо у ній пітьму, із якої не так давно вийшли в процесі нашого народження і в яку повинні знову повернутися» [207, с. 209]. Страх перед смертю як невідомим сприяє активізації свідомості, внаслідок чого людська уява продукує ілюзорні світи духів, демонів, ангелів, божеств, змушуючи наше «я» вірити в безперервне, вічне життя, безсмертя [37].

У західноєвропейській та російській ірраціональній філософії кінця XIX початку XX століття концепт смерті розглядається або в трагічно-песимістичному ключі (Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, К. Ясперс, Г. Гадамер, М. Хайдегер, О. Шпенглер, З. Фройд, Е. Фромм), або простежується своєрідний філософський оптимізм у трактуванні цієї проблеми (В. Соловйов, М. Бердяєв, М. Федоров, Л. Шестов, М. Лоський). Такий двоякий погляд на проблему смерті пов’язаний із

тим, що сама концепція життя на переломі століть базувалася на двох аналогічно протилежних позиціях. З одного боку, концепт життя семантизувався як вияв безмежного, вічного, творчого, постійного, божественного, а з іншого – як спосіб наближення до смерті, як можливість «пережити» смерть, адже світ скінченний, життя обмежене, внаслідок чого людське існування зводиться до абсурду. Таке протиріччя призводить до формування в художній образності раннього модернізму дуальних єдностей-антиномій, як-от: життя – смерть, ув'язнення – воля, народження – вмирання, воскресіння – абсолютне знищення, буття – небуття.

Проблеми сенсу буття, автентичності та неавтентичності, ідея «буття-у-світі», що зводилася до «буття-для-смерті», «буття-до-кінця», – посідали домінантне місце у ранніх філософських поглядах німецького філософа М. Хайдеггера. Він розумів смерть як своєрідний спосіб «бути». Смерть не є інцидентом, це феномен, який «потребує екзистенційного розуміння», «феномен життя» [200].Життя людини обмежене «темпоральними межами» екзистенції – початковою точкою народження та кінцевою – смертю. Ці обидва стани, на думку М. Хайдеггера, позбавлені права вважатися дійсними, бо їх неможливо пережити ще раз. Смерть та народження неможливо ні відчути, ні відтворити, незважаючи на те, що ці екзистенціально необхідні стани безперервно супроводжують людське життя: «Ні народження, ні смерть не щезають з нашого існування: людина завжди народжена і завжди смертна» [цит. за 64].

К. Ясперс включає смерть як шифр трансцендентного в систему антиномій, що визначають людське існування: «У межових ситуаціях стає зрозумілим, що все для нас позитивне пов'язане з негативним, яке до нього відноситься. Немає доброго без можливого і дійсного злого, не буває істинного без оманливого, життя без смерті; щастя пов'язане зі стражданнями <…> У будь-якому Dasein я можу побачити антиномічну структуру» [223, с. 220 – 221].

Момент умирання займає власне закономірне місце в людському житті, він органічно «вливається» в життєву систему, надаючи їй цілісності та завершеності [210, с. 19]. А. Шопенгауер назвав смерть «музагетом філософії», проте «мовою природи вона означає знищення» [211].Проживання людиною її життя асоціюється

із виплатою, «порахованою мідяками», і боргом, «який все ж потрібно повернути: мідяки – дні, повернення – смерть» [208]. А. Шопенгауер акцентує увагу на деструктивному характері власного світогляду та переконує в абсурдності життя перед смертю: «Ми існуємо в цьому світі, а все, що від цього світу, є конечним і смертним» [207, с. 206]. Усе суще містить у собі танатичні прояви, навіть дихання є «постійно затамовуваною смертю» [207, с. 59]. Життя завжди вміщує в собі смерть, є її проявом, складником, «відміряним відрізком» [207, с. 62 – 63].

Смертоносного відтінку у філософських судженнях А. Шопенгауера набуває також воля до життя, вияви якої мислитель називає прокляттям: «Якщо смерть і страждання не знищать цієї волі до життя, то вона завжди буде мати у собі життя, а разом із ним смерть» [207, с. 63]. В одній із праць він наголошує, що смерть не є цілковитим знищенням людської істоти, оскільки «жоден атом, жодна частка пилу не здатна перетворитися у ніщо» [207, с. 210]. У філософському трактаті «Смерть та її відношення до цілісності нашої сутності» мислитель заперечує цю позицію: «Індивід при народженні виникає із нічого, а після смерті перетворюється у ніщо» [211]. Таке двояке пояснення феномену смерті дозволяє вкотре наголосити на умовності та відносності людського знання про смерть.

А. Шопенгауер не вбачає суттєвої різниці між поняттями життя та смерті, вважаючи, що вони нічим між собою не відрізняються, бо «лише час слугує для них розрізненням» [209]. Знак рівності він ставить також між поняттями народження і смерті як між полюсами «цілісного уявлення про життя» [209]. Стан, у якому людина перебуває до власної появи на світ, рівнозначний тому, в якому вона опиняється після смерті: «Той, хто вважає народження абсолютним початком, повинен під смертю вбачати абсолютний кінець, звідси кожен може визнати власне безсмертя тоді, коли визнає власне ”ненародження“» [211]. Смерть і народження відрізняються лише тим, що їхня спрямованість як певного відрізка буття різнобічна, прямо протилежна і обмежена, оскільки йдеться про «тимчасовий кінець тимчасового явища» [211]. Смерть – це «зумовлений життям обов’язок» [207, с. 203], який не в змозі «виводити» чи «вводити» індивіда у світ, бо «лише наша поява має початок і кінець, а не наша сутність у собі» [207, с. 53].

О. Шпенглер наголошує, що кожен організм смертний, включаючи й такий надорганізм («суперорганізм») як культура – «ця найвища форма життєдіяльності», яка також має окреслені хронологічні межі власного функціонування. Смерть присутня у нашому бутті від моменту народження чи початку становлення культури [212, с. 189]. Будь-яка нова «ідея смерті» (як спосіб її осмислення) постає своєрідним етапом для зародження нової культури [212, с. 238].

Ірраціональна філософія християнського напряму характеризує макроконцепт смерті як прояв невідомого і трагічного. У Росії, на ґрунті теретико-емпіричних праць В. Соловйова, М. Бердяєва, М. Федорова, сформувалась філософська традиція, провідною думкою якої стало утвердження так званої «неприязні до смерті» як прояву трагічного. Ці філософи не визначають смерть як компонент долі (за Гегелем). Вона постає абсурдно-трагічним макроконцептом, здатним охопити всі характеристики невідомого. Філософи називали її прояви «метафізичними секундами жаху», які постійно «супроводжували» людське існування [33]. Смерть, на думку М. Лоського,є одним із найжахливіших нещасть, це прояв зла, але «не від Бога, а від нас самих» [103, с. 355].

М. Бердяєв наголошує на трагізмі смерті, адже трагедія починає розгортатися там, де зароджується смерть. Сутність трагедії, на його думку, полягає у конфлікті індивідуального скінченного буття людини та вічних універсальних цінностей: «“Я” поєднує у собі трагічне (я хворію, гину, помираю) та ірреальне (віра у вічне життя, безмежну силу та постійну досконалість)» [19]. Філософ визначає «позитивний» бік смерті – як подолання обмежень у прагненні повноти життя, яка «не в змозі реалізувати себе у часі як завершеному, скінченному, так і нескінченному; повнота життя може реалізуватися поза часовими рамками – у вічності» [15]. А. Шопенгауер зауважив, що «позитивний» бік смерті полягає в можливості позбавити людину життя, сповненого стражданнями, які разом зі смертю становлять неподільне ціле, «один лабіринт омани», вийти з якого практично неможливо [208]. Естетика модернізму також містить у собі екзистенціал страждання, звільнення від якого вбачалося у смерті як нагороді.

Трагізм людського життя виражається в постійній присутності у ньому небуття, яке наскрізь пронизує все живе смертю та вмиранням. Дію цієї танатичності можна заперечити лише за умови безсмертя індивіда. М. Бердяєв зауважує: якщо смерть від самого народження «включена в систему “етапів” життя людини (на чому вже наголошував А. Шопенгауер), то безсмертя залишається поза межами цієї структури [18]. Смерть – це обов’язковий еквівалент колообігу в системі буття-небуття, необхідна умова для нового життя: «Щоб ожити, потрібно спершу померти» [14, с. 115]. Позитивізм втратив власні орієнтири у виборі сенсу життя і побачив у смерті «абсолютний кінець, чорну діру небуття» [19]. Осягнути вічність можна лише через релігію. Релігія, усвідомивши трагізм людського буття, прагне боротися «не з плоттю, а з тлінням плоті», зі смертю як «замінником цілісного частковим» [19]. Людська плоть мусить подолати «не тілесне буття, а те, що є в ній небуттям, що сприяє не оживанню, а постійному вмиранню» [19].

Л. Шестов асоціює смерть із «пробудженням від життя» [205]. Людське існування є смертю, натомість смерть – це «життя чи його початок» [206, с. 98]. Він наполягає на комплексному вивченні феномену смерті, беручи до уваги не лише прямі смертоносні прояви, а й залучаючи до аналізу життєвий досвід людини. На відміну від інших російських філософів-ірраціоналістів, Л. Шестов вважає, що більш правильніше вивчати ставлення живих людей до проблеми смерті в конкретний час та історичний період, а не досліджувати смерть на прикладі тих, хто пішов із життя й «покоїться в гробі» [205]. Можна не погодитися з такою позицією, адже концепт смерті формує та розширює своє асоціативне поле завдяки комунікації та взаємодії різних поколінь, світоглядів, переконань та аксіологічних домінант. Діалог культур передбачає розмову «живого з мертвим», історії з сьогоденням, традиційної культури з новими віяннями.

Єдиним можливим способом подолання смерті М. Федоров називає опанування природи. Людина завжди повинна прагнути до вивищення над природою, до всесильного, рівноцінного божеству стану. Для цього індивід має постійно пориватися до злиття з божественною тріадою (Отцем, Сином і Святим

духом). Стан такого єднання забезпечить людині «неподільність», внаслідок якої вона не піддаватиметься «ізоляції» чи «розпаду» [цит. за 104].

М. Лоський розглядає смерть як втрату «діячем» власного тіла, тобто «розрив центрального діяча з іншими діячами, які йому підпорядковуються» [103]. Центральний «діяч» у момент смерті власної тілесної оболонки не зазнає вмирання. Оскільки він є сутністю над(поза)часовою, вічною, то смерть тіла є черговим приводом для пошуку іншого прихистку, в якому можна втілити власне, «знову-нове» функціонування [103, с. 340].Смерть може бути «лише тілесною» [105, с. 65]. Вона припиняє життєдіяльність усіх важливих процесів організму, але піддає руйнуванню лише ті форми життєдіяльності, які «не заслуговують на вічне збереження» [105, с. 65]. Ніхто і ніщо у світі не зникає безслідно, все живе – безсмертне і здатне до воскресіння, якого можна досягти лише через духовне «преображення» [103, с. 379]. Людина, душа якої після смерті потрапила у Царство Небесне, зазнає перетворень у новому тілі, яке «не містить життєвих органів» і наділене «тілесним безсмертям» [105]. У такому тілі інстинкт самозбереження як механізм продовження роду відсутній, нове тіло не прагне до подальшого розмноження, тому, як зазначає мислитель, «у Царстві Божому немає ні жінок, ні чоловіків» [105, с. 194].

Смерть, після якої не настає безсмертя, беззмістовна і безсенсова. Утвердження вічності людського існування дозволяє наділити буття сенсом, не зводячи його до абсурдного ніщо, адже безсторонньо споглядаючи світ, людина постійно переконується в «абсурдності та обурливості смерті» [122, с. 48].

М. Бердяєв (як і А. Шопенгауер, Г. Гадамер) пов’язує концепт смерті з категорією часу, зазначаючи, що смерть – це подія часу і подія в часі, але водночас смерть є переходом до вічності як позачасового виміру [12]. Отже, вмирання як процес відбувається в певних окреслених хронологічних рамках, а за умови смерті ці межі стираються. Час і його рух містять у собі смерть, бо, «творячи життя, ми відкидаємо у минуле сьогодення; будь-яке майбутнє змушене стати минулим, тобто відійти у вимір небуття, інакше кажучи – у вимір смерті. Будь-яке звершення події у часі є смертоносним» [16, с. 86]. Час поділено на окремі відрізки, які

накладаються один на одний: «Майбутнє заступає минуле, а минуле бореться проти нищівної сили майбутнього» [16, с. 85]. Майбутнє поглинає минуле для того, щоб потім перетворитися на таке ж минуле, яке буде поглинутим черговим етапом майбутнього [16, с. 86].

Таким чином, у працях представників ірраціональної філософії «мова» смерті – це не просто вказівка й опис певних властивостей і сутностей, а така «мова», розуміння якої лежить за межами людського розуму, по той бік логічно-раціонального пізнання. Ірраціональний код небуття ще залишається нерозшифрованим, оскільки «звернення до раціоналізму – всього лиш втеча від наступального й страхітливого ірраціоналізму» [18, с. 301]. Глибинні ірраціональні зсуви призводять до трактування теми смерті у світлі різних позицій не лише у філософії, теології, антропології, біохімії, медицині, але й у літературі.

1.3.2. Концепт смерті як елемент діонісійської естетичної культури. Незаперечно визначальна роль у формуванні концептосфери раннього українського модернізму належить філософії Ф. Ніцше, чиї судження та ідеї «як одна із центральних підвалин філософського дискурсу модерності» [132, с. 138] набувають принципової актуальності на початку ХХ століття чи не в усіх країнах Європи. Представники раннього українського модернізму були ознайомлені філософією Ф. Ніцше побіжно, але його ім’я, на відміну від інших західноєвропейських філософів, все фігурувало на сторінках «Української хати» [132, с. 138]. Його постать асоціюється не тільки з «привидом, супутником, тінню» того часу. Він є «творцем модерних метаморфоз», у тому числі й в українському письменстві зламу століть. Філософські ідеї й афоризми Ф. Ніцше зустрічаються в критичних міркуваннях, втілюються у художніх творах тогочасних авторів.

Актуальність Ніцшевих ідей на переломі століть пов’язана з посиленням у свідомості багатьох його сучасників проявів невпевненості та невизначеності у подальшому майбутньому, активізацією передчуттів близьких історичних і соціальних катаклізмів, відчуттям страху перед новими індустріальними зрушеннями. Раціонально впорядкований світ почав сприйматися як ілюзорний і

ворожий щодо людини, яка визнає власне безсилля та неспроможність щось змінити через прояви «волі до ніщо» (за Ф. Ніцше).

Ф. Ніцше шукає відповіді на питання про те, що могло б спричинити сучасний йому кризовий стан культури, і знаходить її у взаємодії аполонівського та діонісійського начал, яку простежує в архетипній для європейського мистецтва античній культурі. Діонісійське начало, за Ф. Ніцше, включає в себе переважно ті складові, які можна розглядати як асоціативно дотичні до концепту смерті – це порив, пристрасть, асиметричність, неспокій, хаос, деструктивність, ірраціоналізм, стихійність, спонтанність. Натомість аполонівський інстинкт характеризують такі ознаки, як: гармонія, виваженість, симетрія, правильність форми, спокій, стриманість, тиша, моралізм, раціональність. Повноцінне функціонування будь-якої культури можливе за умови невіддільності цих двох начал: «Аполлон не міг жити без Діоніса!» [120, с. 54]. Обидва начала формують невіддільне взаємодоповнювальне ціле: як смерть не можлива без народження, так і актові космогонії, впорядкованості світу передує стихійний порив, хаос та звільнення від накопиченої зайвої енергії. Діонісійство пробуджує в людині порив у вимір вищого, недосяжного, активізує в ній надлюдське, божественне, а її тілесні рухи сповнюює магією. Людина вже не відтворює дійсність, а сама починає відчувати власну сутність як витвір мистецтва, адже світ має змогу гармонійно існувати лише як «естетичний феномен» [121, с. 460]. Діонісійський інстинкт демонструє прояви блаженного захоплення, пориву, який відбувається внаслідок порушення «principium individuationis», рівносильного наркотичному сп’янінню. Діонісійська сила здатна примирити природу з людиною, сприяти злиттю, подарувати відчуття гармонійної єдності [121, с. 478].Культура завжди твориться там, де є межа і гострота порубіжжя, перехід від одних форм існування до інших, від життя до смерті.

Взаємодія аполонівського та діонісійського начал «спрямована проти застиглих, забронзовілих теорій культури, викликана потребою емансипації особистості із повнозначним, нередукованим спектром її почуттів та переживань» [138]. Досягнення гармонії і подолання кризи культури можливі завдяки мистецтву

та зміні моралі, яка приховує у собі ідею знищення, «початок кінця» [121, с. 462]. Обидва «мистецькі божества» Аполлон і Діоніс здатні навзаєм посилювати свій вплив, уособлюючи мистецтво пластичних та непластичних образів. Проте, на відміну від аполонівської музики з «хвилеподібним ударом ритму», «доричною архітектонікою» в ледь відчутних тонах, діонісійський дифірамб «пробуджував людину до вищого підйому всіх її символічних можливостей», які задавали рухам людського тіла ритмічності [121, с. 475]. Музичні образи у ранньомодерній прозі часто постають у зв'язку з мотивами смерті – голосіння над померлим, музичне повідомлення про трагічну подію (голосіння трембіти, удари дзвону), відспівування померлого, плачі, похоронна музика. Усі ці образи асоціюються із діонісійським аспектом. Повнота музики не потребує певної системи образів чи понять-асоціацій, проте завдяки їй індивід здатен вибудувати у власній уяві певний образний світ.

Ф. Ніцше називає діонісійський інстинкт «захисним інстинктом життя», «протилежним вченням та протилежною оцінкою буття», основа якого «чисто артистична» й «антихристиянська» [121, с. 462]. На його думку, в сучасному йому світі почало відбуватися поступове пробудження діонісійського духу» [121, с. 563]. У ворожому, деструктуризованому світі, де аполонівське злилося з діонісійським, може вистояти лише яскрава індивідуальність, сильна, самодостатня, вольова особистість. Все, що людина ознаменувала як прогрес, культуру, цивілізацію, науку, освіту – повинно «постати перед безпомилковим суддею – Діонісом» [121, с. 564].

У праці «Народження трагедії, або Еллінство і песимізм» Ф. Ніцше пропонує розглядати діонісійську матрицю як ключ до розуміння мистецтва і психології митця. Констатація протистояння у мистецтві діонісійського та аполонівського начал відбувається паралельно із розширенням діапазону індивідуального сприйняття світу письменниками на зламі XIX – XX століть: від захоплено оптимістичних мотивів до пронизливо трагічних та апокаліптичних настроїв. Художня образність структурувалась за принципом амбівалентності, контрасту. Тому концепт життя, наприклад, реалізувався в образах як вітаїстичних так і

мортальних. За схожим принципом образно втілювався концепт смерті, набуваючи: то значення нового народження, переродження, воскресіння, звільнення, то розуміння смерті як абсолютного кінця й загибелі світу. У кожнім разі танатичні мотиви є невід'ємним, сталим компонентом діонісійської образності.

Ф. Ніцше наголошує на умовності межі між радощами та трагедією, гармонією й хаосом, спокоєм і шаленим поривом, життям та смертю: «Страждання викликають радість, а захоплення вириває із душі мученицькі стогони. У найвищій радості чується крик жаху чи тужливої журби» [121, с. 475]. Страждання, яких зазнавали древні греки, на думку Ф. Ніцше, були пов'язані з усвідомленням власної смертності, з розцінюванням умирання як відходу у вимір іншого життя, про що каже царю Мідасу мудрий Силен – супутник Діоніса: «Найгірше для неї (людини – *Л. С.*) – скоро померти, друге за своєю важливістю – бути взагалі приреченим на смерть» [121, с. 477]. Перемогти смерть можливо за умови перебування у надлюдському стані, близькому до божества, який досягається через вплив мистецького твору у процесі його творення. Мистецтво рівнозначне Божому творінню, завдяки йому досягається стан неперервної екзистенції, індивід перебуває у вимірі безсмертя. Світ, сповнений мук та нещасть, є таким задля того, щоб кожна особистість прагнула створити «рятівне видіння» та заглибитись у процес його споглядання. Таким чином, відчуття міри, краси, гармонії забезпечується завдяки механізму дії діонісійського начала. Смерть у просторі мистецтва, за Ф. Ніцше, втрачає свою силу, світ та буття «можуть бути виправдані у вічності тільки як естетичний феномен» [121, с. 488]. Людина, яка в момент смерті віддається природі, зливається з нею через поховання у лоні матері-землі, ніби переходячи у фазу нового циклу. Тому смерть стає рівноцінною новій екзистенції, а Діоніс є одночасно богом смерті та богом народження, тому його називають і Фанесом, і Діонісом. Мета трагічного міфу – переконати нас в тому, що не все потворне, дисгармонійне і страдницьке у цьому світі є відкинутим і приреченим на смерть.

1.3.3. Феномен смерті в психоаналітичній інтерпретації. У пізніх працях З. Фройда бінарна опозиція Ероса і Танатоса подана як важливий аспект його психодинамічної концепції особистості, за якою соціальне буття людини визначають два базові інстинкти як джерела людських свідомих і несвідомих бажань: статевий інстинкт кохання і творення лібідо (Ерос) та потяг до деструкції – мортідо (Танатос) [184]. Інстинкт смерті, розпаду та агресії З. Фройд визнає як «партнера Ероса». Інстинкт смерті є не менш важливим, аніж інстинкт сексуального потягу. Смерть і вмирання асоціюються із «мученицькою загадкою, проти якої ще й досі не знайдено жодних ліків і, напевно, ніколи не буде знайдено» [183]. Смерть – це абстрактне поняття негативного змісту, яке не має «несвідомого відповідника» [193]; це біологічна сила, яка діє в будь-якому живому організмі. Механізм деструктивності функціонує як акт самознищення, який скеровує свою руйнівну дію проти живого організму. Спільне функціонування і водночас постійна боротьба двох первинних інстинктів (лібідо та мортідо) визначають «багатство та різноманіття життєвих явищ» [182]. Смерть не є знищенням чи поверненням живого до «неорганічної безжиттєвості», смерть – це «початок нового виду існування» [183]. Це спосіб продовження земного буття, можливість «викупити» страждання і муки, завдані життям. Життя після смерті З. Фройд характеризує як приєднання «невидимої частини спектру до частини видимої», що дає можливість реалізувати у загробному світі такі наші бажання, які не мали змоги звершитися «тут» [183].

У філософському трактаті «Ми і смерть» він вказує на закономірність, яка споріднює сучасну людину з первісною: індивід визнає власну смерть і усвідомлює скінченність свого існування, проте в глибині душі кожен із нас несвідомо заперечує факт небуття: «Наше несвідоме ставиться до смерті так само, як і несвідоме первісної людини <…>, в нас і до сьогодні живе первісна людина в своєму незмінному вигляді <…>. Наше несвідоме не вірить у власну смерть. Воно змушене поводитися так, ніби ми безсмертні» [186]. Індивід не може уявити себе в момент смерті, навіть якщо при великому бажанні відтворить у своїй свідомості цілісну картину власного поховання. Уявне споглядання збоку «себе у смерті» так і

залишається на рівні спостерігача, адже кожен індивід підсвідомо не здатен переконати власне «я» в тому, що кінцева точка його буття – смерть.

З. Фройд у працях «По той бік принципу задоволення», «Я і Воно» демонструє, яким чином інстинкт смерті спрямовує свою дію у двох протилежних напрямах: на себе – через автодеструктивну поведінку (самогубство, хворобливі стани, мазохізм) та шляхом реалізації деструктивних дій, спрямованих на зовнішній світ (руйнування, вбивство, знищення). Ключовим у цьому механізмі є прояви агресивності. Людина опиняється перед розв'язкою своєрідної танатичної дилеми: або вона знищує себе, або скеровує власну руйнівну силу на оточення. К. Лоренц у книзі «Про агресію» зауважує, що джерело породження агресії визначається особливістю природи індивіда. Він успадкував її в ході еволюції від тварин-предків, тому агресія постійно і безперервно виробляється в мозку людини. На думку Е. Фромма, людина більш деструктивна і жорстока порівняно з тваринним світом, оскільки їй властиві садистські наміри: «Агресія, або деструктивність – це зло <…> Це людське зло <…> Така поведінка – це наслідок специфічних умов людського існування» [199, с. 75 – 77]. У будь-якому випадку агресія повинна вивільнятись; вона функціонує в людському організмі як механізм, який приводиться в дію за наявності відповідних умов. Відсутність підґрунтя для її виникнення сприяє тому, що вона не проявляється і не розвивається [199, с. 77]. Причиною агресії переважно є нарцисичний самозахист індивіда. Дослідження у сфері нейрофізіології показують, що агресія працює як стимул, який несе загрозу людському існуванню, іншим живим істотам та життєво важливим і необхідним інтересам.

За З. Фройдом, вбивство – людська потреба: «Навіть якби людина з жахом уникала його, відмовилася б убивати і нищити, вона не зупинилася б перед іншими деструктивними діями, які схожі з актом вбивства: задоволенням власної агресії, сексуальної пристрасті, брехнею, осудом та ін. [183]. У людини на рівні інстинктів відсутні будь-які прояви відрази до вбивства і крові: «Ми нащадки нескінченної черги поколінь убивць. Пристрасть до вбивства наявна у нас в крові» [186]. Доречною в цьому контексті видається цитата із новели І. Франка «Мій злочин», де

оповідач і головний персонаж в одній особі називає людину «великим, систематичним, рафінованим убійцею між божими сотвореннями» [177, с. 62], адже «усі ми вбиваємо на кождім кроці, ріжемо, топчемо, давимо, нівечимо мільйони живих творів. Ані хвилі не можемо жити без убійства» [177, с. 62].

Ціллю всього життя, за переконанням З. Фройда, є смерть, і навпаки. Неживе з'явилося на світ значно раніше ніж живе. Функціонування інстинктів має на меті осягнення смерті. Кожен живий організм прагне не лише до ускладнення в процесі еволюції, але й до саморозпаду, самознищення, повернення в стан неорганічного [189]. Важливого значення З. Фройд надає теорії Вейсманна, згідно з якою кожна жива субстанція складається зі смертної та безсмертної частин; смертна – це тіло, сома, що природно і закономірно наділені вмиранням, інша безсмертна – це зародкова плазма, переміщення клітин якої в іншу сому здатне формувати нову, живу субстанцію [188].

У XX ст. послідовник і критик ідей З. Фройда, постфройдист Е. Фромм, на основі антиномій свого попередника, запропонував визначення двох стилів життя, перший із яких визначається біофілією (прагненням до буття і самоздійснення), а інший некрофілією (прагненням до нагромадження й власності). Некрофілію Е. Фромм характеризує проявами деструктивності як стиль життя, протилежний біофілії. Так утворюється фундаментальна альтернатива, яка полягає у виборі між любов'ю до життя та любов'ю до смерті. «Некрофілія виростає там і настільки, де і наскільки затримується розвиток біофілії. Людина від природи наділена здатністю до біофілії – такий її біологічний статус, але, з точки зору психології, у неї є альтернативна можливість, тобто вона може за певних обставин зробити вибір, у результаті якого стане некрофілом» [196]. Аналізуючи Фройдову теорію інстинктів, Е. Фромм звертає увагу на визначений ним широкий діапазон проявів інстинкту смерті: агресію, деструктивні стани та потяги, садизм, прагнення до влади та контролю. Тому Е. Фромм називає Фройдів інстинкт смерті «коробкою для всього на світі» [197].

Дихотомія життя та смерті є найфундаментальнішою. Потяг до смерті постійно активізується у кожній живій істоті, схиляючи до чогось одного: «Або

займатися руйнуванням себе зсередини, або повернутися “руйнівною силою” до зовнішнього світу і врятувати себе від самознищення коштом руйнації інших [196]. Е. Фромм розглядав смерть як окремий випадок загального фізичного закону [196] і відмову від однієї форми існування та перехід до іншої [198].

Людина постійно повинна думати про смерть, як і про сенс свого існування. Думки про небуття діють на свідомість як заспокійливий засіб, позбавляючи страху смерті [197]. Таким чином, вмирання тотожне життю. «Інстинкт смерті» як феномен зла, його найглибший прояв, «розростається» і домінує в момент притуплення чи призупинення розвитку Еросу [198]. Постійна боротьба між домінуванням того чи іншого інстинкту визначає характер людського існування. Неможливий рівноцінний, абсолютно тотожний прояв обох стилів буття: якщо один починає домінувати, то інший втрачає свою силу.

1.3.4. Концепт смерті в просторі міфу. Дослідження місця концепту смерті в естетиці раннього українського модернізму як поняття ірраціонального, розмитого та багатозначного скеровує дослідження також у міфологічне русло, оскільки зародження нової модерністської літератури співпало в часі із появою неоміфологізму – формуванням антропологічної школи (Дж.-Дж. Фрезер, Е.-Б. Тайлор, Е. Ленг, К.-Л. Стросс) та аналітичної психології з її теорією архетипів (К.Г. Юнг). Нові підходи до теорії міфу, погляди та міркування стосовно його природи стали важливим набутком і для модерністського літературного процесу.

Кожна культурно-історична епоха, послуговуючись культурними традиціями і керуючись вимогами свого часу, обирає для себе аксіологічно важливі домінанти із міфологічної спадщини, співзвучні із онтологічними проблемами свого часу. Тому письменник, спираючись на багатство національної концептосфери та черпаючи потрібні ресурси із власної ідіосфери, рано чи пізно апелює до міфу, задіюючи його у реалізації творчих ідей.

Міф як універсальний культурний феномен, первісний код символів, смислів та світоглядів [141, с. 6], форма колективного досвіду і властивість свідомості індивіда є невід’ємним компонентом комунікативної системи, адже він здатен забезпечувати предмет літературної комунікації [141, с. 8]. Автор нарощує

міфологічний першообраз (архетип) новими конотативними значеннями чи намагається відтворити первинну семантику у незмінному для неї смисловому навантаженні, або ж прагне трансформувати архетип у новому семантичному вияві, послуговуючись аксіологічним компасом як своєрідною вимогою часу. Інтерпретація фактів та процесів національного письменства, з точки зору міфологічної критики, дозволяє з'ясувати динаміку форм через окреслення культурних кодів, міфологем, архетипів як сталих першооснов, що вкаже шлях до осягнення неперервної естетичної традиції. Дж. Кемпбел потрактовує міф як спосіб, ключ розуміння людської сутності і буття в цілому; у ньому віддзеркалено специфіку «формування особистості, починаючи від дитячої безпорадності до зрілості; проблеми взаємовідносин людини і суспільства, а суспільства зі світом природи і космосом» [219, с. 63].

У процесі художнього втілення концепту смерті представники раннього українського модернізму часто зверталися до образного арсеналу міфів. Танатологічний компонент у літературі проявляється через використання міфологічних сюжетів, мотивів та образів, архетипної символіки. Міфологізація нового героя у рамках макроконцепту смерті на межі віків набула багатьох художніх втілень у творчості І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Яцкова, М. Коцюбинського. Активне апелювання до міфу в ранньому модернізмі зумовлене усвідомленням кризи культури, руйнуванням аксіологічних домінант попередньої епохи, крахом раціональної позитивістської філософії, виникненням подчуття страху і непевності перед новими індустріальними зрушеннями. Міф став способом прочитання і пояснення ірраціональних, інтуїтивних проявів психічного і соціального життя. Сучасна дослідниця І. Фрис вважає, що неоміфологічний метод дає змогу відтворити «не примітивізовано-наївний, а глибоко рефлексивний характер людського світобачення <…>Якщо давній міф вивищується над конкретно-історичною сферою і пов'язується з космічним, універсальним, заснованим на космогонічних та антропологічних узагальненнях, то новий художній міф орієнтований на створення об'єктів, що є реаліями історичної і побутової дійсності» [194, с. 230].

Використання архетипно-міфологічних елементів певною мірою пов’язане з інтересом українських письменників XIX – XX ст. до вивчення національних фольклорних творів та збирання етнографічних матеріалів. Був свідомий того автор чи ні, він потрапляв у поле впливу народної традиції і культури як важливого джерела, у якому формувалися певні архетипні формули і стратегії осягнення таємниць смерті. Фольклор у цьому контексті виступає своєрідним «культурним посередником», «каналом зв’язку» між міфом і художнім текстом [113, с. 15]. Міфологічний сюжет, мотив чи образ, перебуваючи в концептуальному оточенні художнього тексту та проходячи крізь призму авторського світовідчуття, видозмінює своє первинне значення, здобуваючи нове асоціативно-конотативне семантичне наповнення.

Для міфопоетичного світогляду потойбічний світ був первинною та «більш справжньою» реальністю, куди повертаються душі після перебування у живому світі, і звідки походять усі потенційні буттєві сили. Смерть у контексті міфології трактується як перехідний етап, ініціація, невід’ємна складова циклічного руху чи початок унаслідок завершення. Людська свідомість постійно намагалася заперечити абсолютне завершення життя і вбачала у смерті прояв чогось священного і неминучого: «Смерть – це прорив на новий онтологічний рівень і водночас ритуал переходу, так само як народження чи ініціація» [52, с. 157]. Міф дає змогу заперечити смерть, він постає спробою витворення аксіологічних ілюзій та утопічних ідей щодо смерті як необхідного факту людської екзистенції. Тому концепт смерті постає формоутворювальним і смисловим еквівалентом життя.

Міфологічна свідомість базується на двох онтологічних позиціях – монізмі та дуалізмі. Дуальна онтологія характеризується опозиційністю: добро / зло, жіноче / чоловіче, хаос / космос, сакральне / профанне, серед яких важливе місце займає дуальна пара життя / смерть. А.А. Польський у монографії «Постскриптуми смерті: від міфології до міфологеми» зазначає: «Смисл, який надається події смерті <…>, має безпосередній вплив на формування певних установок, відповідно до соціальної ролі і значущості особистості» [142]. Дослідник визначає три ключові позиції стосовно проблем смерті та небуття, які набули втілення у побутовому

досвіді індивіда: примирення зі смертю, бунт проти смерті і перемога над смертю [142].

У міфологічній матриці концепт смерті функціонує: а) як складова дуальних єдностей, серед яких один компонент набуває життєствердного, оптимістичного звучання, інший – танатичного, хаотичного, руйнівного; б) як власне сам факт смерті і вмирання у людському житті; в) в образі медіума, через якого смерть оприявнюється у живому світі, проголошувача сакральної інформації і того, хто сприймає почуте. М. Еліаде визначає декілька міфологічних сюжетів про виникнення смерті: «Людина смертна внаслідок того, що міфічний предок втрачає безсмертя <…>, або ж її позбавляє безсмертя певна надістота <…>, або ж унаслідок події, через яку відбувається розподіл на чоловічу та жіночу стать з одночасною втратою безсмертя <…>. У деяких міфах смертність пояснюється якою-небудь прикрою помилкою: посланець бога, яка-небудь, тварина, забуває про своє призначення чи, загаявшись, прибуває надто пізно» [53, с. 98].

Концепт смерті у міфах часто асоціюється з комплексом ритуальних дій, посеред яких і ритуал жертвопринесення, що передує події смерті. Дж.-Дж. Фрезер акцентує увагу на важливості молитви та жертвопринесення в релігійному ритуалі. В основі будь-якого жертвопринесення закладено релігійний підтекст, бо мета цього ритуалу полягає у єднанні з обожуваними силами задля їхнього звеличення, вшанування та задобрення. У процесі здійснення ритуалу жертвопринесення смерть могла розглядатися як кінцевий результат, наслідок кривавого дійства і водночас як бажана мета, обов’язкова умова ритуалу. Сам акт смерті нагадував собою ритуал принесення жертви.

Втілення концепту смерті через образ жертви чи акт жертвопринесення в художніх текстах раннього українського модернізму засвідчено у дослідженнях Я. Поліщука, Т. Гундорової, Н. Шумило, С. Кочерги, С. Яковенка та ін. Концепт смерті, реалізований в образі ритуалів жертвопринесення, має широкий спектр варіантів: в землеробських обрядах (жертва полю, матері-землі, принесення в жертву збіжжя), у мотиві самопожертви (образ Месії), жертви дітьми (незбожений

фатум позбавляє людей нащадків), у ритуалі поховання (тіло повертається в лоно матері-землі як своєрідна жертва для спасіння душі).

Акт вбивства може поставати обов'язковим елементом ритуалу жертвопринесення. Народження на новому онтологічному рівні виникає«лише з іншого життя, яке приноситься в жертву; насильницька смерть творча в тому розумінні, що принесене в жертву життя проявляється як більш досконале на іншому рівні буття. Пожертва здійснює величезне перенесення: життя, зосереджене в одній особі, переростає цю особу і проявляється в космічному чи колективному масштабі» [52, с. 264]. Тому акт убивства можна розглядати як діяння, яке приносить визволення для душі, а для тіла – переродження, що супроводжується ініціальними обрядами. У деяких космогонічних міфах світ представлений як вселенська істота, поза якою нічого нема. А процес творення постає результатом убивства та розчленування цієї антропо- чи зооморфної істоти.

Одним із давніших сюжетів, у якому відтворено подію жертвопринесення, зафіксований у гімні Пуруша-сукта, що був уміщений за кілька тисячоліть до нашої ери в древньоіндійському збірнику. У цьому творі йдеться про принесення в жертву первозданної людини – Пуруші, дух якого виник із першопричини – невидимої і вічної [62, с. 2 – 3]. Жертвопринесення варто розцінювати як сакральне вбивство, яке передує акту космогонії і є необхідним для появи світу та виникнення інших форм життя. Розчленоване тіло як уособлення хаосу є невід'ємною передумовою створення впорядкованого Всесвіту. Смерть входить у світ культури через жертвопринесення, яке стає архетипним прообразом інших смертей. Смерть замикає власне коло, стаючи компонентом життєтворчого космогонічного акту. У багатьох міфах зустрічаються схожі варіації виникнення світу з тіла первозданної істоти, яка приноситься в жертву. Досить згадати в цьому контексті скандинавського Іміра чи китайського Паньгу. В індійській традиції, вбивши Врітру, Індра розкидає частини розчленованого тіла; в ірландській міфології божественний бик Донн Куалнге кидає роздроблене тіло переможеного суперника, при цьому присвоюючи назви різним місцевостям. «Творення може відбуватися

лише завдяки живій істоті, яку вбивають, – це первісний велетень, андрогін, космічний чоловік, богиня-мати або міфічна юна дівчина» [52, с. 264].

Первісна міфологія, виражена в українському фольклорі, дає цілісне уявлення про принесення жертви полю. Наприклад, наші предки спалювали солом'яну ляльку та розвіювали попіл по ниві, щоб добре родила [45, с. 190]. Звичай принесення тотемної тварини в жертву полю існує в багатьох індоєвропейських народів, а найкраще зберігся в Індії. Каста Кондги приносить у жертву буйвола. Діставши шматок м'яса, кожен біжить з ним до свого поля й закопує в землю, щоб був кращий урожай [45, с.114]. Є свідчення, що за певних історичних умов жертва полю могла бути й людською.

Семантично близькими до ритуальних убивств є сюжети цикл про вмирання і воскресіння Бога. Символічний ритуал жертвопринесення входить до служіння євхаристичного канону протягом літургії. Символом кривавої жертовної смерті, якої зазнав Спаситель на хресті за увесь людський рід, постає ритуал роздроблення хліба як уособлення тіла Христа та скроплення його вином із водою, що символізує кров, пролиту на хресті, та воду, яка пролилася із ребра Спасителя, коли один із воїнів пробив йому тіло: «Як вони ж споживали, Ісус узяв хліб, і поблагословив, поламав, і давав Своїм учням, і сказав: «Прийміть, споживайте, це тіло Моє». А взявши чашу, і подяку вчинивши, Він подав їм і сказав: «Пийте з неї всі, бо це кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів!» [57]. С.А. Токарев зауважив: «Поява таких культів на ґрунті еллінізму сприяла поширенню того месіанства, вчення про спасіння, яке виникло в іудаїзмі. Включення язичницьких, неєврейських елементів у склад ранньохристиянських общин призвело до суттєвих змін в християнській догматиці обрядовості. В християнство проникають елементи, які цілком запозичені з язичних культів. Християнське вчення про смерть і воскресіння Бога є відображенням східних культів богів, які помирають і воскресають» [165, с. 485].

Моделювання природного світу в творах письменників межі століть також доцільно розглядати через призму міфознавства. У ранньомодерній прозі часто зустрічаються образи різних природних елементів і явищ, які звістують про

людський відхід в інший вимір, чітко дублюючи міфологічні та демонологічні структури різних національних міфологій (див. додаток 2). Міфологічні підтексти рослинних образів часто виступають символами смерті, віщунами, котрі ніби попереджають про наближення людини до кінцевої точки її існування. Російський літературний критик і філософ М. Епштейн, досліджуючи проблеми естетики природи, роль пейзажів у російській літературі, зауважив: «Образи природи, яка залишається по суті незмінною протягом століть, дають змогу простежити рух самої художньої образності, не сплутуючи його з рухом зображуваної дійсності. Якщо дерева зображуються у М. Цвєтаєвої чи Н. Заболоцького по-іншому, ніж в О. Пушкіна чи А. Фета, то це зовсім не тому, що дерева стали іншими – очевидно, змінюється система поетичного мислення – від епохи до епохи, від автора до автора. Особливість того чи іншого персонального бачення світу легше відчути, якщо предметом цього бачення обрати щось більш-менш стабільне, однакове для всіх поетів: зиму чи літо, рослинний чи тваринний світ» [56, с. 6]. Сучасна дослідниця М. Лапій наголошує, що флористичні образи у художньому тексті часто виконують роль «хронотопних символів, пам’яток минулого та символіко-асоціативних образів, пов’язаних із жіночим та чоловічим первнем» [95, с. 141]. І. Борисюк влучно зауважує про те, що «рослинний код» сприяє прочитанню «світоглядних координат» митця, розумінню міфологічного механізму «перекодування, що полягає у маніпуляціях з означником однієї системи символів і означеним іншої системи <…> Рослинний код цікавий і як засіб виявлення предметності, тілесності поетичного світу, і як можливість через цей код доступитися до інших важливих вимірів» [22, с. 66] художньої дійсності. «Рослинний компонент» функціонує у тексті як «метафоричний асоціатор» [39, с. 54], який дає змогу більш широко вивчати концептуальне поле смерті. Г. Левченко, досліджуючи анімістичне зображення живої і неживої природи у творах О. Кобилянської, зазначає: «Була письменниця того свідома чи ні, але окремі образи світу природи в її творах дублюють міфологічні та демонологічні структури слов’ян та давніх українців» [97, с. 177].

Висновки до розділу 1.

Діалогізм культур і діалог всередині культури здійснюється із залученням не лише суб'єкта мовленнєвого процесу, адресата та джерела інформації, а й завдяки набутому культурному досвіду учасників комунікації. Концептуальний простір (концептосфера) конструюється зі смислових вузлів-універсалій – концептів, які моделюють картину світу і забезпечують комунікативний процес. Мовні проекції концепту дозволяють аналізувати не лише картину світу, лінгвістично засвоєний вимір, а й своєрідність способів вивчення світу. Художня картина світу характеризується унікальністю не лише для окремої культури, епохи, а й для автора. Її словесно-образне вираження формує ідіосферу митця. Художній образ дає підстави для пошуку і прочитання в ньому закодованих культурою смислів.Свідомість індивіда пропонує для образу щоразу новий контекст, де важливу роль відіграє комплекс асоціативних зв'язків індивідуальної картини світу та набутий культурний досвід. Визначення асоціативно-смислової парадигми концепту передбачає моделювання системи образів і мотивів, елементи якої інтерпретують, пояснюють, декодовують концепт. Концептуалізація світу в художньому тексті, відображаючи універсальні закони світобудови, перетинається з індивідуально-авторським способом сприйняття дійсності і продукує нову, унікальну для кожного автора чи епохи картину світу.

Мова як своєрідна форма концептуалізації світу, як спосіб вираження й оформлення людського досвіду і вияв історичної пам'яті, що фіксує й відображає в людській свідомості соціально значущі моменти буття, вводить смерть як одне із ключових понять в художню систему твору, наділяючи його різними смисловими відтінками. Ранній український модернізм як культурний рух сформував власний варіант у межах національної концептосфери. Історичний контекст, світоглядно-естетичні чинники, стан світу, його настроєвість у передчутті катастрофи, змін, дезорієнтації, краху старої системи, переоцінки цінностей змушують індивіда шукати пояснень та відповідей у сфері ірраціонального, міфологічного, містичного, підсвідомого, чуттєвого та інтуїтивного. Орієнтація на західноєвропейську

філософію ірраціоналізму кінця XIX початку XX ст., ніцшеанський дискурс, апелювання до міфу як першооснови буття, перейнятість естетикою декадансу як провідним світоглядним орієнтиром творення нової моделі персонажа твору – всі ці чинники призвели до конструювання нового концептуального простору на переломі XIX – XX ст., у якому важливе місце займає концепт смерті – семантична універсалія і метаконцепт.

Стан культурної невизначеності, коли старе ще не відійшло в історію, а нове лише частково засвідчило про свою появу, провокує посилення в людини апокаліптичних настроїв, які здатні викликати відчуття розпачу, невизначеності та розгубленості. Тому заслуговує на увагу вияв відносної взаємозалежності ірраціональних складових модерністської літератури і осмислення концепту смерті в філософії ірраціоналізму. Архетипно-міфологічні втілення цього концепту у ранньомодерній літературі дають змогу відшукати не лише першовитоки цього макрообразу, а й ілюструють процес трансформації, переосмислення та накладання культурою нових смислів.

РОЗДІЛ 2
ФІЛОСОФСЬКІ Й КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ТАНАТИЧНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ РАННЬМОДЕРНІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ

2.1. Образне моделювання психічних травм і межових ситуацій

Наукове осмислення психотравматичного досвіду травми бере початок у психоаналітичних дослідженнях неврозів З. Фройда. Вивчаючи невротичні стани ветеранів Першої світової війни, він запропонував концептуальну модель травми, яка на сьогодні слугує підґрунтям для визначення впливу травматичного досвіду на поведінку і самосприйняття особистості. У своїх пізніх працях «По той бік принципу задоволення» (1920), «Невдоволення культурою» (1930), «Чому війна» (1932), «Кінцевий і нескінченний аналіз» (1937) психіатр споріднює перебування у стані травми із потягом до смерті.

На думку М. Липовецького, проникнення наукових спостережень З. Фройда у літературознавчий контекст свідчить про наявність глибинних зв'язки між травмою та культурним досвідом модерності в цілому, а не тільки між травмою і конкретними проявами модерності [101, с. 751]. Це зумовлено тим, що ранній модернізм хронологічно співпадає із часом посилених економічних і політичних перетворень, активною індустріалізацією, новими відкриттями в науково-дослідній сфері, внаслідок чого літературний процес протікав в умовах кризи та переоцінки цінностей. Танатичні мотиви розглядаються як вагомі семантичні константи ранньомодерної картини світу, яка була орієнтована на ірраціональне пізнання, зображення різноманітних деструктивних станів як результатів травматичного досвіду, надмірний фізіологізм та психологізм.

Смерть, як один із варіантів і кінцевий «результат» травми, має безпосереднє відношення до особистості як суб'єкта переживань. Л. Демська-Будзуляк простежує особливості танатопоетики у творах молодомузівців і показує, що

смерть як межова ситуація визначає зміни в аксіологічній сфері особистості. М. Моклиця відзначає переважання суб'єктивного чинника як естетичного об'єкта в модерністському тексті [114, с. 35 – 36]. Письменники-модерністи актуалізують у своїх творах онтологічні й антропологічні теми, в яких, на думку С. Павличко, проблема «людини, її психології, її чуття й інтелекту, її самотності і знудженості життям» [131, с. 117] займає провідне місце. У цьому контексті очікуваною і закономірною є посилена увага до травми,як особистої трагедії. Завдяки чому також і проблема смерті, як невід'ємна складова людської екзистенції, прояв, результат і передумова для формування стану травми, набуває принципової актуальності.

М. Липовецький включає поняття «історичної травми» у розгляд поетики російського модернізму: «Травма, що знайшла своє відображення у модерністських текстах, була багато в чому касандровою – оскільки ті катаклізми, якими вона була викликана, були якщо й не бажані для багатьох представників модернізму, то принаймні викликані одними авторами через слово і оформлені словесно іншими. Звідси й простежується надзвичайно продуктивний зв'язок між травмою та естетичною рефлексію на тему страшної і непередбачуваної влади мови і влади над мовою, присвоєної письменником-модерністом» [101, с. 749]. Дослідник вважає, що неможливість відділити художній твір від травми спричиняє свідоме уникання авторами того періоду використання традиційних жанрових форм – роману, повісті, оповідання. Проза письменників раннього модернізму засвідчує втілення концепту смерті як результату та передумови для формування травматичного досвіду через зображення межових психічних ситуацій, локалізацію та семантизацію смерті в індивідуальному та соціальному житті, апелювання до тем розпаду, безвиході, втоми, відчуження та дезорієнтації особистості.

Постать головної героїні Олени в оповіданні М. Яцкова «У наймах» від початку твору наділена трагізмом. Травматичний досвід дівчини формується через відчуття фізичної втоми, виснаження тяжкою працею, втрату в ранньому дитинстві матері, знущання пані Василихи над наймичкою, тяжку хворобу, яка призводить до її смерті. Травма проникає в повсякденне життя дівчини, руйнуючи соціальну,

психологічну та фізичну складові її особистості. Процес осмислення втраченого є рушійним для вибудовування цілісної картини травматичного досвіду. Героїня, відтворюючи в уяві власне нужденне життя, щоразу пригадуючи «студені, понурі, сльотані ранки, що стільки разів здавлювали їй груди» [217, с. 33 – 34], йде на могилу матері. Прагнення вмістити наслідки і сліди травми у структуру повсякденного життя набуває форми посттравматичного синдрому. Дівчина об'єднує пережитий комплекс травм в одну єдність як систему послідовностей. Випробування черговою травмою призводить до мимовільного повернення і пригадування травм із минулого. Досвід травми (досвід втрати, розриву) перетворюється в оповідну матрицю, що логічно позв'язує у цілісний сюжет розпорошені факти індивідуальної чи колективної біографії: «Травма-як-сюжет задає загальну систему оповідних координат» [167, с. 9]. Образ покійної матері зринає у творі тоді, коли героїня перебуває на межі між гармонією, радістю та станом меланхолії, депресії, у хвилину визначення долі як переломного етапу в житті, врешті – у момент переходу з життя у смерть.

У творі присутній епізод, в якому відображено «дивну звичку» Олени – «задивлятися» і «забуватися»[217, с. 33]. Можливо, це пов'язано з переживанням дівчиною у власному житті значної кількості трагічних і травматичних подій. Складається враження, ніби героїня переходить у ці миті до «іншого», ірраціонального, містичного виміру; відділяється від власного «я», аби відсторонено споглядати трагізм ситуації, спробувати вийти із травми і не бути заручником деструктивного стану. Олена проектує внутрішнє настроєве тло на зовнішній світ; усе живе, динамічне в її уяві трансформується у світ мертвоти, де смерть ніби іронічно насміхається над приреченістю людського життя: «Її очі затьмилися, личко блідне. Ляльки двояться і виглядають як облізлі мерці <…> Блимають очима, вишкірюють зуби, витягають скостенілі руки. Вона губиться в тому мертвецькому заколоті. Млість вхопила її за серце» [217, с. 33]. Травмована життєвими умовами, в яких перебувала, вона поступово наближається до смерті. Хворобливий зовнішній вигляд («бліда і залякана»), втрата свідомості та пам'яті, порушення сну («Не раз зривалася у сні і тремтіла всім тілом, мов у

лихоманці»[217, с. 36]), неможливість удосталь натішитися реалізованій мрії (купівля чобіток, які вона не зносила і які після смерті дівчини привласнила пані Василиха), перебування у стані тяжкої недуги – всі ці чинники формують трагізм долі молодої героїні.

Її смерть завдає травматичного удару батькові, який тяжко переживає втрату найдорожчої істоти і не може змиритися із цією трагедією. Доречно згадати у цьому контексті думку К. Карут: «Не просто травма і не просто теорія, це, радше, прохід між життям і смертю абобезкінечне свідчення виживання» [71, с. 581]. Свідомість батька прагне заперечити смерть власної дитини: «Мав розкриті очі, а здавалось йому, що спить. І добре йому так було. Хотів, щоб те забуття тривало якнайдовше. Забув про біль» [217, с. 47]. Травма кардинально змінює подальше існування людини та її ставлення до життя. У цьому контексті вона виступає досвідом втрати, зафіксованої в пам’яті. Складовою травматичної пам’яті є психологічна травма – тимчасове або стійке порушення психіки внаслідок надмірного на неї впливу [27]. Невротичні симптоми, викликані придушенням («провалами») пам’яті про травматичні події, наочно демонструють нав’язливе бажання відтворити (несвідомо повторити) пригнічений досвід [167, с.13]. Повернення батька Олени до реальності виявляє неспроможність впоратися із душевним болем, внаслідок чого герой опиняється у стані психічної кризи: «Прокинувся і притиснувся до кутка комори. Жаль йому стало самого себе <…> Заломив руки і бився головою об стіну» [217, с. 47].

У новелі М. Яцкова «Новітня основа» також простежується травматичний вплив трагічної звістки на свідомість персонажа: «Наш старий приятель спочив. Мене прибила його смерть» [217, с. 234]. А новела «Поганство юрби» розпочинається зіставленням гнітючих душевних станів героя у різних часових площинах: «Очі боліли, нудьга в’ялила <…> Стеля тут над головою давила мою свободу, я чув, як молодість мою пожирає сіра скука, як дух вмирає без просвітку і нуряєсь холодно в розкладі таланту. Рік тому я ще з таким жаром пригортав цілий світ до себе <…>» [217, с. 60]. Повноцінне переживання трагедії, яка сталася в житті чоловіка, варто розцінювати як випробування травмою, спричиненою

гибеллю почуття «пристрасної любові», від чого усе навкруги «в'яло» [217, с. 60]. Пам'ять героя влучно зафіксувала стан його психіки, внутрішніх відчуттів та переживань до травми та після, відображаючи процес витіснення еротичного начала танатичним. У творі описано кілька моментів психологічного наростання болю головного персонажа, поміж яких епізод «заточування в грязь дитини» юрбою і момент спостереження за «давньою любкою» серед натовпу. Травматична пам'ять містить переломні неприємні події, які не лише сприяли формуванню травматичного досвіду, а й вплинули на подальшу долю героя. Автор накладає одну часову площину на іншу, спогади відтворюються, оживають і сплітаються із ситуацією теперішнього, ніби замикаючи коло подій, пов'язаних із болючою втратою. Травматична пам'ять конструюється із фрагментів травматичного досвіду і переживань травматичних подій як послідовності умовних смертей у житті. Травма постає в цьому контексті як подія і водночас як процес, що здійснює свій вплив на ставлення до минулого, теперішнього і майбутнього. Головний герой новели риторично запитує в себе: «Для чого я лиш для месті, для всіляків довгів маю жити? <…> Чому я мушу бути злим? Чому мушу не бути собою?..» [217, с. 63]. Він намагається дати на ці запитання відповіді, які слугуватимуть терапевтичним засобом подолання болю, скорботи і приреченості. Герой прагне зжитися із травмою, можливо, навіть скористатися цим неприємним досвідом задля мистецьких цілей, трансформувавши смерть кохання – травму-як-втрату – у травму-як-сюжет. Формування терапевтичного контексту (йдеться про можливі шляхи подолання травми), досягається через витіснення «спроб пережити втрату знову і знову, зробивши її частиною повсякденного життя, вибудувавши навколо неї цілу систему об'єднувальних ритуалів і практик» [167, с. 7]. Всі розглянуті моменти у творі можна співвіднести з етапами функціонування травми і травматичного досвіду, які виділив П. Штомпка: 1) структурне і культурне минуле як своєрідне підґрунтя для виникнення травми; 2) травматичні події і ситуації; 3) особливі способи визначення, інтерпретації, вираження або тлумачення травматичних подій за допомогою культурних ресурсів; 4) травматичні симптоми; 5) посттравматична адаптація; 6) подолання травми та її наслідків [213, с. 8].

Вмістилищем травми у нарисі О. Кобилянської «Чудо» постає військовий шпиталь. Письменниця алегорично назвала його «храмом смерті, що скривається за зачиненими дверми і не дає живим голосно говорити, ступати, навіть дихати і грозить усім сумно і страшно» [75, с. 13]. Натуралістичне відтворення образу шпиталю, очевидно, має на меті передати всю повноту і масштабність травматичного досвіду під час війни. Експресивна подача вразливих образів як спосіб віддзеркалення внутрішнього болю героїв, життя яких перенасичене травмою і драматизмом внутрішніх подій, здатна емоційно вразити читача, викликати сплеск емоцій та відчуттів-співпереживань: «Другі жовніри лежать у постелі з лицем мов у мертвяка, вихуднілі, пожовклі, з червоними ямками, там, де колись блистіли очі. Інші знову з позав'язуваними очима, з повикривлюваними устами, повикривлюваними з невимовного болю» [75, с. 13]. Символом смерті і травми постає у творі сліпота. Тому головного героя-оповідача найбільше вразили ті пацієнти, котрі не побачать «нікого і нічого на світі… лиш одну вічну темряву» [75, с. 14], адже сліпота – це приречення на вічне перебування у темряві, а неможливість споглядати життя власним зором стає рівносильною живопохованню. Постійне перебування поруч зі смертю сприяє переорієнтації цінностей індивіда, тому збереження всіх життєво-важливих функцій розцінюється героєм як чудо: «Я жию і бачу твоє (Господа – *Л. С.*) чудо!.. Досі я не знав, що я щасливий» [75, с. 14].

Образ шпиталю як вмістилища травми, місця зосередження травматичного досвіду, переживання якого змушує людину балансувати між буттям і небуттям, постає головним місцем дії в оповіданні М. Яцкова «У милосердної богині з кам'яним серцем». Ключові мотиви твору – деструктивні стани психіки, відтворення моментів перебування персонажів на межі між життям та смертю. М. Яцків описує стан хворих, застосовуючи лексеми, похідні від слова «смерть»: мерці, смертельний, мертвецькі, мертвий, мертвець, вмирали; або пов'язані із похованням мертвих – трупарня, гробовий. Хвороба кожного з пацієнтів постає наслідком пережитої в минулому травми: фізичної, психологічної чи соціальної. У творі сказано, що п'ятеро пацієнтів страждали епілепсією. Епілептичні напади

З. Фройд порівнює зі смертю, вони здатні викликати страх небуття. Він називає цю хворобу «клінічним цілим, одвічним morbus sacer», що характеризується судомними нападами у комплексі із дратівливістю, нервозністю, агресією, зміною характеру, зниженням працездатності, зокрема духовної [185]. М. Яцків описує в оповіданні епілептичний напад, експресивно відтворюючи момент загострення хвороби, що відображає психічну та біологічну деструкцію організму: «Обóм виступила піна. Дронюк скреготав зубами, товк головою до підлоги, бив руками і ногами, затискав п'ястуки, аж кров виступила з-поза нігтів, і лебедів, немов крізь сон, якісь неясні слова <…> Лежали оба побіч себе покривавлені, як на війні» [217, с. 128]. Травмоване тіло постає матеріалізованим аналогом душевного стану, відкритим видимим оприявленням трагічного досвіду. Травматична подія передбачає фізичний дискомфорт, психологічну нестабільність, розрив того, що переживається, із тим, як пережита травма розуміється [167, с. 35].

У прозі І. Франка пізнього періоду творчості також зустрічаються образи психічно хворих персонажів, які страждають галюцинаціями та переживають внутрішній неспокій. Стан психічної травми асоціативно зближений зі смертю, оскільки йдеться про психологічну деструкцію. Оповідача новели «У тюремнім шпиталі» після тяжкої хвороби мучать «сонні привиди» та «слухові галюцинації» [178, с. 154]. Головний герой «Із записок недужого» через власну хворобу та звістку про смерть коханої перебуває у нервовій гарячці, стані посттравматичного синдрому. Момент переживання ним травматичного досвіду автор увиразнює завдяки неповним реченням, позбавленим раціональної логіки. Виплески надмірних емоцій свідчать про порушення психічної рівноваги. Неусвідомлення власного травмованого «я», що перебуває у стані розпаду через раптовий стрес, призводить до часткового «руйнування» свідомості, рівнозначного вмиранню. Травматичний досвід формується на основі досвіду втрати, внаслідок якої для героя відбувається руйнування також і прийдешньої цілісності світу. Смерть як травма спричинила витісняючу дію: втрата близької людини відбулася через смерть як момент витіснення із життя.

Головна героїня оповідання І. Франка «Маніпулянтка» Целя також зазнає екзистенційного досвіду смерті як травми, дізнавшись про кончину своєї найліпшої подруги Ольги Невірської з міської афіші. Образ цієї афіші як травматичного інформатора персоніфікується, асоціюючись в уяві із чудовиськом, яке «не давало ніякої відповіді на її питання і своєю мертвою, труп'ячою фізіономією повторяло усе одне й те саме» [176, с. 58]. Усвідомлення Целею втрати дорогої людини справляє на неї сильний травматичний вплив. «Окрик здивування і перестраху», внаслідок сприйняття несподіваної звістки, завмерли на її лиці, а слова оголошення з кожним повторним перепрочитанням «мов градові зерна падали» в серце, «не в'яжучись ні в яку живу цілісність, у ніяке ясне почуття» [176, с. 58]. Травма обмежує спроможність словесного оформлення. Мова травми «псевдосимволічна» [167, с. 16].

О. Кобилянська за допомогою влучних експресивних деталей намагається якомога детальніше відтворювати травматичний досвід персонажів. У нарисі з реального життя «Зійшов з розуму» вона подає опис травмованого тіла: серед «купи мерців» чується «жальніший, як усі попередні, поклик-зойк» вояка, «живіт в нещасного розірваний, він без одіжі, лиш у панській сорочці, вмоченій в крові… з простріленою лівою рукою – безнадійно ранений, майже вже мертвець <…> Лице молоде, хто його знає, чиє воно… очі горять, лице мов з воску, а на нім червоні плями» [75, с. 103]. Використання натуралістичних деталей у відтворенні фізіологічного аспекту героя має на меті вразити читача, посилити його емоційне та психологічне сприйняття, занурити у вир травматичного досвіду. У нарисі прочитується мотив абсурдності випадкової смерті. Усвідомлення героєм несподіваного збігу обставин, унаслідок яких травма прирікає його на повільне мученицьке вмирання, змушують його психіку опинитися на межі між розумінням реальності та станом божевілля: травма тіла веде за собою травмування психіки. Вояк благає про допомогу, але його фізичний стан переконує фірмана залишити безнадійно пораненого серед мертвяків, яких скоро «кинуть у яму» [75]. Переконання у безвихідності ситуації стають приводом для самогубства-звільнення.

У «Листі засудженого вояка до своєї жінка» О. Кобилянська, відтворюючи травматичний досвід головного героя, робить акцент на зображенні його психологічного стану за крок до страти. Танатичний вплив воєнних подій на людську свідомість оприявнюється через межові ситуації, стан божевілля, втрату свідомих раціональних орієнтирів, намагання покінчити життя самогубством, адже людина бачить «забагато крові, відірваних голов, рук і ніг» і не в силі «цього знести» [75, с. 62]. М. Бердяєв зауважив, що кров, пролита на війні, здатна «отруювати свідомість» [14, с. 98], коригувати, викривлювати, переінакшувати та нищити людську психіку: «Я тут чужий, і *я той*, кого з мене зробила війна <…>» [75, с. 63]. Війна відчужує від життєствердного, дедалі потужніше втягуючи у танатичне. Розлади мислення, спричинені глибокою безнадією та втомою, активізують звірино-інстинктивне, хаотичне, породжують у свідомості індивіда різного роду марення, галюцинації: «Ждали, потішали себе, або жахалися привидів мужів, батьків і братів, що <…> сунули на них з худими, запалими обличчями, з переляканими очима, що бачили, як люди кам’яніли, з розуму сходили… казились; або ввижалось їм, що їх мужі, батьки і брати лежали у чужій стороні з висмиканими диким птахом очима. З пошматованим диким звіром тілом…» [75, с. 68].

Сприйняття факту смерті як травматичного досвіду має індивідуальний характеру. Але вмирання залишає танатично-травмівний слід на тих, хтобув дотичним до померлого за життя. Досвіду травми, внаслідок смерті власної дружини, зазнає Макар – герой оповідання Л. Яновської «Смерть Макарихи». Максимально ущільнюючи час через спектр спогадів, герой намагається змоделювати в уяві стадіальну картину наближення смерті своєї дружини. Характеристики героїні подані за градаційним принципом, згідно з яким її життєва енергія та сила витісняються наростанням і посиленням танатичних ознак: «обличчя палає здоров’ям», «зморена, збліднiла», «ще більш змарніла», «побільшало зморшків» і нарешті просто «спокійне обличчя» [75]. Макар «вперше за всю хворобу жінки заплакав», адже «не тільки слухняний терплячий робітник, супруга у ярмі, покидає його, – єдина близька йому на всьому просторому світі

людина йде від нього, і ніхто нічим уже не замістить йому того серця, що билося, боліло, раділо…» [171, с. 183]. Герой разом зі своєю дружиною також переживає її смерть. Картини минулого зринають у пам'яті вже після похорону, коли тіло й душа його дружини перестали бути частиною його життя: «Ми ніколи не буваємо такими беззахисними по відношенню до страждань як тоді, коли любимо, і ніколи не буваємо такими безнадійно нещасними як тоді, коли втрачаємо дорогу для нас людину або її любов» [44, с. 133]. Травма набуває ознак сюжетної історії, сформованої зі спогадів героя. Нав'язливе відтворення покрокового наближення смерті як макротравми може бути розцінено як спроба уявно змоделювати ситуацію, у якій травма буде впізнаваною, визнаною та інтегрованою у певну символічну систему. Пригадування моментів із минулого, як намагання повторити травматичний досвід, дає змогу зіткнутися з травмою «лицем до лиця», але вже без повторного проживання [167, с. 15]. На думку М. Лоського, «смерть рівнозначна будь-якому переходу наших думок у вимір минулого, пережитого, віддаленого від нас у хронологічній площині» [103, с. 356]. М. Бердяєв підкреслював, що відтворення минулого у власній пам'яті є поворотом назад, у те, що вже віджило, вмерло, «фактично, це повернення у смерть» [19]. Проте смерть – це «найважливіший факт людської екзистенції, досягнення повноти буття можливе за рахунок здійснення перемоги над смертю. Така перемога реалізується завдяки пам'яті, яка прагне перемогти смерть, воскрешаючи минуле в свідомості індивіда» [12].

Досвід утрати близької людини як спосіб переживання смерті-травми-у-бутті передбачає момент відчуження-розриву живого із мертвим. У процесі сприймання людиною дійсності живе як звичне, знайоме, близьке відколюється від мертвого як чужого, іншого, далекого, неосяжного, як в ескізі Н. Кобринської «Душа». Роздумуючи про феномен смерті, головна героїня Євгенія спостерігає за хворим товаришем Урбановичем: «Та смерть, та страшна смерть <…> зовсім не така страшна, яка лишилася в уяві по страті найдорожчої істоти» [171, с. 104]. Жінка усвідомлює, що кожен момент наближення смерті її товариша віддаляє їх один від одного, адже «те, що лежало на дні її душі, було зовсім щось інше, а не те, що вона

тепер бачила перед собою» [171, с. 104]. Переживання розпачу провокує до надмірного емоційного та морального виснаження, викликає відчуття спустошення й розлуки. В етюді М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» розрив живого з мертвим доповнює семантичне поле концепту смерті дотичністю до живого організму: «Я дивлюсь на це воскове тіло, і дивний настрій обхоплює мене. Я почуваю, що воно мені чуже, що воно не має жадного зв'язку з моїм живим організмом, в якому тече тепла кров» [90, с. 175].

У новелі М. Яцкова «Бузьок» в алегоричній формі демонструється результат ланцюгової реакції дії травми у соціальній проекції: смерть як травма → танатичний відбиток (слід) → смерть (інша / нова травма). Цю модель можна співвіднести із поняттям так званої «смерті-у-процесі-становлення», про яке писала сучасна дослідниця творчості М. Яцкова О. Мельник[109, с. 103]. Головний герой новели – бузьок – перебуває у стані травматичного шоку: він тяжко тужить за своєю померлою самицею, «зіслаб», «їсти не міг», «клонить головою і присідає, бо ноги ослабли», хотів злетіти, та «покотився долі стріхою на обійстя» [217, с. 79]. Травма, завдана втратою близької істоти, може сприйматися як подія, яка відбулася в минулому, але продовжує деструктивно впливати на світ живих. Вона постає «не стільки точкою відліку, як множиною точок, траєкторією, ланцюгом подій і співпереживань» [167, с. 7], розцінюється як своєрідний «дискурсивний та епістемологічний параліч, як нездатність звести воєдино три критичних точки досвіду: досвід пережитого, досвід висловленого і досвід осмисленого» [167, с. 8].

Тема смерті як результату травматичного досвіду досить часто фігурує у ранньомодерних текстах із емігрантською (заробітчанською) тематикою. Незважаючи не переважання реалістичного способу зображення соціальної та економічної несправедливості, автори часто вдаються до модерністських елементів і вставок, зокрема до посиленого психологізму і детально описаних відчуттів тривоги, страху, безвиході, втоми, приреченості, різноманітних передчуттів, роздумів, марень, сновидінь, інтуїтивних прозрінь. Травмівного впливу може завдавати людині виснажлива праця і навіть позбавляти її життя. Танатично-

травмівного звучання набуває момент розриву із тілом Матері – рідної землі, країни, домом, сім'єю.

Смерть, що настає в результаті тяжкої фізичної праці, становить розв'язку новели М. Яцкова «Остання зміна Івана Завади». Внутрішнє бажання працювати понад міру домінує над відчуттями втоми і критичним станом здоров'я головного персонажа. Процес поступового виходу Івана Завади із життя демонструється через плавне ущільнення просторових образів, які бачить герой: кусок неба → прямокутник неба → маленький прямокутник, як носова хусточка → пляма крові. Паралельно дедалі вужчим стає вимір спогадів, надій, мрій і бажань персонажа. Образ прямокутника, який поволі стискається і зменшується, символізує втрату життєвих сил та енергії головного героя, які він вкладав у процес виготовлення чергової «літрової пляшки». Автор описує загострення хвороби, внаслідок якої помирає головний герой новели, за допомогою епітетів: гаряча хвиля, засмаглі гарячі губи. Момент умирання передано за допомогою експресіоністичних прийомів, через відтворення психологічного стану героя: «Свідомість Завади перестала працювати. Шматки думок запалюються. Муку життя заслонила хмарка маленька <…>, як носова хусточка, на якій кричить пляма крові» [217, с. 296].

2.2. Соціальні та морально-етичні аспекти образних інтерпретацій концепту смерті

Французький історик XX століття Ф. Ар'єс намагався віднайти безпосередній зв'язок між ставленням суспільства на певному етапі його історичного розвитку до проблеми смерті з самосвідомістю окремої особистості, яка жила в ту ж епоху. Виявлення трансформацій, яких зазнає смерть у «колективному несвідомому», вважає Ф. Ар'єс, може сприяти розумінню особливостей структури індивідуальності та специфіки її трансформації в ході історичного розвитку. Дослідник визначає п'ять головних етапів, які відображають трансформацію розуміння, ставлення і сприймання людиною смерті: 1) «стан прирученої смерті» («всі ми помремо», смерть як звичайне явище буття – доба Раннього

Середньовіччя); 2) «смерть своя» – XI – XIII ст. (розкриття власної індивідуальності, усвідомлення через ідею смерті сутності людської ідентичності як у цьому світі так і в загробному); 3) «смерть далека й близька» – початок XVII – середина XVIII ст. (крах механізмів захисту від природи); 4) «смерть твоя» – кінець XVIII. – перша половина XIX ст. (втрата близької людини рівнозначна власній смерті); 5) «смерть обернута («звихнута»)» – XX ст. (суспільство поводить себе так, наче ніхто не помер, смерть як факт) [6].

Схожу поетапність-трансформацію установок індивіда у сприйнятті ним смерті, запропоновану Ф. Ар'єсом, можна співвіднести із трьома її видами (залежно від діахронної послідовності розгортання мистецьких стилів), які виділяє польська дослідниця А. Каліновська: позитивістське, романтичне та модерністське розуміння смерті [221, с. 201]. Окремі виділені дослідниками етапи простежуються у малій ранньомодерній прозі. У новелі М. Яцкова «Біла квітка» головний герой – хлопчик Юрко – спостерігає смерть власної сестри Марійки. Спершу дитяче уявлення про подію смерті зводиться до спостереження не зрозумілих Юркові ритуальних дій дорослих, за якими він убачає щось таємниче, досі небачене і незнане. Досвід смерті є для персонажа не просто моментом співпереживання, а фактом чи подією, які спостерігаються. Таке ставлення до людського небуття польська дослідниця А. Каліновська називає «освоєною смертю» [221, с. 201]. На початку твору, коли Юрко побачив тіло мертвої сестрички, смерть романтизується й естетизується завдяки образам білої квітки, хмар від диму кадила, сумної пісні, янгольського вигляду покійної. Ці образи асоціативно продукують мотиви таємничості, ірраціональності та світового містицизму людської смерті. Рідні вбачають у вмиранні маленької дівчинки не абсолютний кінець чи відхід у ніщо, а перехід у вічність, звільнення від тілесних мук, унаслідок якого душа померлої відходить «до бога», «високо в небо» [217, с. 73]: «Особистість – безсмертна, вона – єдине безсмертя, вона твориться для вічності <…> Вихід особистості у повноту вічного передбачає смерть <…>» [14].

Головний герой новели згодом намагається більше дізнатися про досі незвідану ним подію смерті. Якщо до певного моменту хлопчина був лише

спостерігачем цієї екзистенційної драми, то після розмови з батьками він почав усвідомлювати власну причетність до трагізму життя та неминучості смерті. Поступово Юрко стає учасником фатальної події: йому стає шкода всіх тих, хто його оточує і хто йому близький, адже кожен із них приречений на смерть. Трагедія смерті виявляє свою сутність у трагедії розриву та розлуки. В уяві хлопчика смерть окремої особистості починає асоціюватися з умиранням цілого світу, «трагедією насильства над індивідуальною свідомістю» [46, с. 30]. Таке ставлення до смерті, на думку Л. Демської-Будзуляк, позначене впливом філософії індивідуалізму, коли кожен індивід розглядається як цінність, як невід'ємна складова світового виміру [46, с. 25 – 31]. У філософських судженнях А. Шопенгауера концепт смерті часто асоціюється із процесом умирання цілого світу, що постає своєрідною соціальною проблемою. Момент настання власної смерті індивід порівнює із настанням кінця світу, а смерть когось із близьких може сприйматися ним як звичайний факт буття. Якщо смерть близької людини має вагу для індивіда, то така втрата здатна зачепити його особисті переживання [209].

Момент осягнення смерті як складової життя можна співвіднести із наступним етапом, який визначає А. Каліновська – розуміння смерті як своєрідного екзистенційного досвіду [221, с. 201]: «Потім пригадав (Юрко – *Л. С.*) собі смерть і ходив по хаті та плакав за Марійкою і за собою» [217, с. 76]. Цей ступінь осмислення трагізму буття і невідворотності смерті співзвучний із четвертим етапом, який виділив Ф. Ар'єс – «смерть твоя» як моя власна. Остання фаза осягнення феномену смерті героєм новели співвідноситься зі «смертю обернутою ("звихнутою")», за Ф. Ар'єсом, і модерністським розумінням смерті, який окремо виділяє польська дослідниця. Це момент усвідомлення персонажем власного відчуження, самотності, приреченості у цьому світі. Юрко ніби переживає смерть у собі, будучи безпосереднім її учасником. Спостерігаючи гамір свята, він відчував себе ніби відокремленим від соціальної групи: «Тоді здалося йому, що він має пропасти тут між людьми і ніхто цього не помітить, не врятує його, і він підняв нервовий, шалений крик <…> Він припадає до парубка, здригається і кволиться тихенько…» [217, с. 77, 78]. Намагаючись сконструювати у власній уяві модель

відчуттів, які людина переживає у передсмертному стані, герой переконується в абсурдності життя перед смертю, у його мінливості, нетривкості та скінченності. Через ставлення інших представників соціуму до смерті окремої особистості як до події буденної, звичної, незначимої Юрка переповнюють відчуття самотності, страху та тривоги. Смерть «не заперечує, не припиняє внутрішнього існування особистості, а зупиняє існування світу для неї <…>. Сутність не в тому, що індивід зникає зі світу, а світ щезає для нього» [14]. Героя бентежить не стільки сам факт смерті, скільки відчуття бути нікому не потрібним у момент її наближення. Смерть – це не лише «умертвіння “я”», а й «мученицький розрив, який переживає людина, проходячи етап усамітнення та відчуження від світу» [12]. Звідси модерністське трактування концепту смерті зводиться до означення її як «дикості, певного насильства над індивідуальною свідомістю» [221, с. 13]. Смерть здатна поглинути не лише людину, а й обірвати усі нитки, які єднали померлого зі світом живих.

Мотив смерті як результату конфлікту одиничного, індивідуального із колективним – також досить поширений мотив у ранньомодерних художніх текстах. У новелі М. Яцкова «Журавлі» в образі журавлиного провідника-лідера можна вбачати символічне вираження ідеї підпорядкування ідивідуальності масі як єдиному організмові, всупереч власним можливостям, бажанням та намірам: «Летів лише за їх круканням і боровся з воздухом» [217, с. 212], поки морські хвилі не поховали птаха у «пропасті». «Нижчевартість маси», на думку Я. Поліщука, полягає в нівелюванні окремого індивіда натовпом. Маса робить людину безвольною сутністю, провокуючи її на бездумні вчинки та втрату власної ідентичності [141, с. 93]. Тому образ масового асоціюється з танатичним і згубним. Я. Поліщук наголошує, що інтерес до проблеми людини і маси, притаманний творчості епохи модернізму, є свідченням реактуалізації романтичних світоглядних ідей [141, с. 94].

Філософська семантика смерті, виражена в оповіданні Л. Яновської «Смерть Макарихи», проявляється також у її невідворотності: «Як прийде призначений час, то від смерті ніхто не одкупиться: ні багатого, ні бідного, ні щасливого, ні безталанного, як час його прийде, смерть не мине» [171, с. 181]. В оповіданні

демонструється не лише рівність померлих перед смертю, а й живих по відношенню до покійних: «З тієї хвилини, як Господь прийняв душу, як Тетяна навіки заплющила очі, зникла різниця між знахарками, лікарями та простими людьми, і виступили певні, всім відомі, для всіх однакові обов'язки живих до мертвої» [171, с. 188]. Автор проводить чітку межу між соціальною роллю живої людини, коли вона є часткою соціуму, має певний соціальний статус і комплекс зв'язків з іншими особами, та людиною після її смерті: «Тетяна, як людина жива, мала своїх ворогів, своїх друзяків; Тетяна, як мрець, – однакова для всіх» [171, 188]. Душа жінки звільнилася не лише від колишньої буденної тяжкої праці, а й від рабського соціального становища. Вона отримала бажану свободу як можливість задля нового народження. Свого часу М. Лоський наголошував на цій посмертній свободі – «свобода є первинною якістю особистості і, кажучи більш широко, субстанційного діяча» [96, с. 737].

Танатичне підґрунтя соціальних умов простежується у новелеті М. Яцкова «Шкапа». Образ шкапи набуває символічного звучання у контексті твору: кожен, чиє соціальне та матеріальне становище має низький статус, приречений «тягти важкий віз», зазнавати утисків та з останніх сил боротися за власне життя. Чоловік розуміє, що раптове конання шкапи як втрата робочої сили робить його становище ще гіршим, адже тепер він мусить перебирати її функції на себе. Схожу образну паралель між персонажем і твариною можна провести у новелеті «Пегас», де вороний кінь гине на війні разом зі своїм вершником. У цьому контексті концепт смерті асоціативно набуває ознак жертовності, вірності своєму обов'язку, відданості та відчайдушності.

Найчастіше смерть героя у ранньомодерній прозі слугує прийомом розкриття істинного людського «я». Смерть оголює «я», аби викрити приховані під конвенційними суспільними масками справжні людські почуття, ставлення і цінності. В оповіданні М. Яцкова «З монастиря» духовне розтління братії оголюється в момент смерті пріора. Іронічний трагізм ситуації полягає в тому, що намагання ізолюватися від суспільства як середовища зла та смерті у місці святості для отримання духовної бажаної свободи – прагнення ілюзорне і відносне: «Коло

замикається, і індивід змушений знову повертатися обличчям до злободенних проблем, від яких намагався врятуватися втечею та забуттям» [141, с. 135]. Головний герой оповідання вражений байдужістю та безсердечністю братчика монастиря Фратера Вінценціюса в момент смерті пріора. Він відчуває розчарування, омерзіння та гнів до «святості» монастиря та його братії. Відбувається конфлікт індивідуального і колективного, в умовах якого смерть не лише розвіює ілюзорну святість братії монастиря, а й відколює окрему особистість від соціальної групи з її «поганством».

Головний герой новели М. Яцкова «У казармі» боронить власну людську гідність, вдаючись до вбивства. Жорстокі та нелюдські умови утримання галицьких вояків в австрійській казармі, принизливе ставлення, тяжкі фізичні навантаження, бездушність та байдужість до їхнього внутрішнього стану та хвороб, морально-психологічний тиск та зневага породжують у свідомості вояка жадання помсти. Вирішальним кроком, який спонукав солдата Макітру до вбивства, стала змова інших жовнірів про виконання наказу капрала «дати одіяло» порушнику, аби «задушити або вимісити чоловіка так, аби вмер він у госпіталі» [217, с. 113]. У стані розпачу та напівбожевілля, з відчуттям того, що втрачати вже нема чого, солдат вбиває капрала. Образи крові, що червоніла на сорочці, та безглуздого усміху на обличчі вбивці – експресивні деталі, що увиразнюють внутрішній стан солдата. Межову ситуацію посилюють вагання героя перед важливим вибором: або вбити самому, або бути вбитим. Звершивши акт убивства, Макітра розуміє власну приреченість на смерть-розплату.

Сцену розправи чоловіка над дружиною через подружню зраду змальовує О. Кобилянська в фінальній частині новели «Пресвятая, Богородице, помилуй нас!». Тема вбивства пов’язується з мотивом гріха і розплати за скоєне. Оповідь ведеться від імені судді Л. М., який переповідає історію Федора Дзвонаря: вбивство ним дружини за подружню зраду і кастрування її коханця. Із травмованою психікою та відчуттям страху відплати за скоєне Федір повертається із в’язниці і служить паламарем. У творі протиставлено два жіночі типи: жінки-Єви – земної, грішної, блудної, вигнаної із раю, і чистої та непорочної Марії, яка народженням

Спасителя відкриває для вірян райські двері. Вбивши дружину, Федір втрачає земний рай і йде шукати раю у стінах церкви. Герой зі страхом падає на коліна перед Богородицею – символом святості, непорочності та віри. Гріховний стан унаслідок скоєного вбивства асоціюється з тягарем, від якого прагне звільнитися герой у сакральному місці – храмі. Розцінюючи зраду як зазіхання на чуже, герой прагне викликати схожі почуття втрати й у коханців, тому вдається до розправи: «Коли людина відчуває повноту ворожого, це надовго формує в неї відчуття страху» [196]. Вбивство зробило Федора інакшим, «не своїм», божевільним, наївним. Т. Гундорова вважає, що тема вбивства, висвітлена О. Кобилянською у новелах «Огрівай, сонце» (вбивство жінкою чоловіка), «Але Господь мовчить…» (вбивство чоловіком дружини), «Пресвятая Богородице, помилуй нас!» (вбивство чоловіком жінки, чоловіком – чоловіка), пов’язана із актуалізацією теми ґендерного насильства. Кожна із зазначених сцен убивства, демонструє кризу родинного стану. Дослідниця прочитує у цих образах відгомін катастроф ХХ століття [43, с. 201 – 202].

У багатьох творах акт вбивства скоюється через моральне розтління особистості, її слабкість, гріховність, роздвоєння, непостійність. Опинившись у ситуації безвиході, страху чи спокуси, герой намагається усунути всі перешкоди та досягти поставленої цілі навіть коштом убивства. Хоча це надто висока ціна за реалізацію бажань. Скоюючи криваве дійство, вбивця відразу ж розплачується за свій вчинок, як у новелі О. Кобилянської «Але Господь мовчить…». В основу сюжету покладена ситуація зазіхання на чуже майно – гроші, і як наслідок – кривава розплата за скоєне. Головний герой Мафтей запрошує тітку Калину до своєї оселі на ночівлю, аби мати нагоду вбити її та відібрати вторговані гроші: «Постели *добре* теті Калині, жінко, вона трудна» [75, с. 197]. Проте стара Калина не спить, внутрішній голос та інтуїція жінки говорять про небезпеку і загрозу життю, «їй стає холодно», «дрож тілом перебігла» [75, с. 197]. Ситуацію розв’язує банальна випадковість: дружина вбивці Докія просить тітку Калину помінятися місцями (бо їй «задушно») й міцно засинає в той час, як Мафтей біля стайні «копає гріб». Кульмінаційним моментом постає скоєння вбивства: «Глухий удар барди по

шиї сплячої на лавиці жінки відгукнувся» [75, с. 199], в результаті якого гине дружина Мафтея, а не вдова Калина. Абсурдне вбивство дружини і матері власної дитини приводить Мафтея до стану божевілля: «Він довго рів, перериваючи це нелюдським сміхом <…> Проникаючі очі стратили свій вираз і виявили вічну темінь ума» [75, с. 199]. Стан психічного розладу зумовлений судом сумління за потрійне вбивство: власної людськості, матері, дружини.

Момент убивства заради матеріальної нагороди розкрито у новелі О. Кобилянської «Місяць». Знаковим у творі постає образ годинника: це і механізм вимірювання часу, і танатичний знак смерті героя новели Николая, і предмет розкоші, і об'єкт зазіхання та привертання уваги і врешті – мотивація для скоєння акту вбивства. Николай інтуїтивно переживає ситуацію «на межі», він «йде лісом, і неначе чимраз глибше в більшу темінь потопає», йому «так лячно – а заразом і величаво… страшно й тихо» [80, с. 357]. Годинник, який асоціюється із рухом, зупиняє відлік часу, а, отже, й зупиняє життя персонажа новели, ніби вказуючи на час смерті молодого богослова. Мужик-візник, загіпнотизований пристрастю отримати чужу річ, виношує план заволодіння «зегарком», адже «цей годинник він мусить мати. Будь-що-будь, а мусить. Він це відчуває так виразно, неначе б йому це хтось виразно голосно сказав» [80, с. 356]. Бажання отримати дорогу річ домінує над усвідомленням страху перед скоєнням гріха вбивства: «Гріха я не боюся. Мені годинника…годинника! <…> Господа не боюся!» [80, с. 360, 361]. Бліде світло повного місяця ніби підсилює приховане гріховне начало чоловіка. Ніч як пора активізації різної демонічної, нечистої сили, час різноманітних перетворень, перероджень надає зображуваному ще більшого трагізму. Намагання приховати у темну пору доби свій злочин від людського ока змінюється неспроможністю втекти від всюдиприсутності небесного ока – місяця, який став свідком руйнування чужого життя. Моральне розтління, духовне нищення власного «я» провокують до вбивства як протиправного й абсурдного позбавлення людського життя: «Вбивство – це не переміщення атомів матерії. Вбивство – це вольовий акт, спрямований на заперечення і нищення людської сутності» [17, с. 518].

Схожа сюжетна модель простежується у психологічному нарисі О. Плюща «Страшна помилка». Головний герой – Антін Корденко постає уособленням ніцшеанського типу «надлюдини»: «Вся його постать, здорова, могутня й стрункa <…> здавалась втіленням сили і розумної волі <…> Який він був владний, немовби весняна повідь» [171, с. 595, 598]. Герой зумів перебороти власні морально-етичні канони й убити «присудженого партією на смерть зрадника» [171, с. 596]. Перебуваючи у стані піднесення та бадьорості після скоєного вбивства, він почувається Богом, всесильним творцем, «який чудово викінчив свій найулюбленіший твір» [171, с. 595]. Революційні ідеї стають рушійними у виборі подальших вчинків героя, де вбивство – це лише «присуд партії», «діло». Вдаючись до стилізації та прийомів експресії, автор досить поетапно змальовує сцену вбивства: «Він кидається за ним і наздоганяє його в спальні, вмить хапає за горло <…> Б'є в серце, в горло, в живіт… Без озвірення <…> Кров порскає йому на пальто… Битий дрижить, ввесь конвульсійно рухається в його руках <…> Корденко робить ще два удари ножем» [171, с. 597]. Поєднання жорстокості і водночас холодної байдужості під час скоєння вбивства – результат партійної роботи, відбиток шлаків революційної системи. Кульмінаційним моментом твору постає сцена оголення помилковості скоєного – Корденко вбив не того, кого потрібно. У цей момент відбувається драматичний конфлікт між раціо та інстинктами, колективним та індивідуальним, істиною та ілюзією. Усвідомлення власної абсурдної помилки призводить до самознищення, спокути і самопокарання головного персонажа. Сформований партією тип «надлюдини»-маски виявився непостійним, удаваним. Надмірного психологізму і драматизму оповіді додають епізоди-спогади головного героя, прокручування в пам'яті подробиць акту вбивства. Сцену насильницької смерті увиразнено через тактильні, зорові, звукові, рухові, нюхові характеристики зображуваного, що, властиво експресіонізму: «Хрипів, а він саме всадлював ніж під пахви, звідкіля линула кров, що забризкала йому манджети і рукав пальта, і все тіло вбиваного дрижало і тремтіло всіма мищцями <…> Корденко немовби чув в своїх руках тремтіння конаючого, і хрипіння в його горлі, і навіть запах свіжої крові…» [171, с. 604]. Убивцю не

стільки бентежить скоєний ним акт помилкового вбивства, скільки руйнування у собі людини-Бога, самодостатнього творця. Автор застосовує властиві для модерністської літератури наративні засоби: невласне пряму мову, прийом очуднення (Корденко чує із «того світу» голоси убитих ним людей), потік свідомості.

Психологічна дисоціація особистості є предметом психоаналітичних студій, які намагаються з'ясувати особливості функціонування різних пластів психічного життя людини та їх динамічної взаємодії. В. Вундт застосовував у своїх дослідженнях метод інтроспекції, сутність якого полягала у самоспостереженні за психічними процесами. Самооцінка власних думок, їх протиріччя та динаміка в момент критичних ситуацій, яскраво демонструє розщеплення свідомості, втрату раціональних орієнтирів, боротьбу несвідомого та свідомого: «Роздвоєння свідомости є зміною індивідуальної свідомості внаслідок якихось надзвичайних причин (наприклад, смерті когось із близьких як втрати себе – *Л. С.*) множинністю індивідуальних свідомостей» [42, с. 225].

Спогади про смерті, які головному героєві нарису «Страшна помилка» О. Плюща вдалося спостерігати за життя, вмить «зароїлись» у «чудернацькому танку»: побитий хуліганами дід, жидівка з розірваними грудьми, «незакритими скляними очима в калюжі крові», розбите жиденя, мозок якого «розбризкався по камінні» [171, с. 606]. Морально-етичні норми, що заперечувались партією, від яких герой постійно намагався втекти, зректися їх, вмить оживають у свідомості вбивці. Ілюзорність попередніх світоглядних установок персонажа, розчарування у виборі життєвого «ґрунту» сприяють роздвоєнню особистості героя. Для епохи модернізму характерним було протистояння окремого індивіда соціальній групі. Підкорення «масі» зазнає краху, «гнилі останки млявих ідей» стають деструктивним матеріалом, яким «напихано» постать Корденка. Марення, страхи, переживання, емоційні сплески приводять героя до стану безвиході, межі. Його уява, насичена сценами вбивств, породжує образ привида померлого Тартаренка, який переслідує його. Мотиви помилковості, непостійності, ілюзорності світу і

речей у ньому, змушують героя вважати і себе помилкою цього оманливого довкілля.

Семантика концепту смерті доповнюється конотаціями деморалізації та дегуманізації суспільства, які виразно проявляють себе під час проведення військових операцій: «Страшне буде діятися. І все дуже близько. Всі будуть глядіти смерті в очі, крові й окаліченню!» [75, с. 17]. Один із героїв новели О. Кобилянської «Назустріч долі» саркастично наголошує: «А смерть нічого не значить на війні» [75, с. 27]. Смерть – закономірна умова військових дій; через свою масштабність та чисельність вона починає сприйматися як щось звичне і буденне. Нівелювання у людині людського під час війни простежується в новелі Марка Черемшини «Перші стріли». Людина постає носієм, сіячем смерті, врешті сама стає смертю. Завдяки прийому метонімії, автор «опредмечує» поняття «смерть»: «Очима на дорозі, а руками смерть тримають» [203, с. 96].

У «Листі засудженого вояка до своєї жінки» О. Кобилянська порушує проблему дегуманізації людства перед лицем нової епохи, яка принесла індустріалізацію та автоматизм. Людина – це ніщо поряд із «зелізом». Військо як єдиний організм мізерніє у порівнянні з механізованим та індустріалізованим світом. Доля і життя індивіда вимірюються моральними критеріями того, в чиїх руках знаходиться потужна зброя. Персоніфікований образ воєнної техніки зустрічаємо також у новелі М. Яцкова «Furia adormentata…». Автор гіперболічно називає знаряддя війни безформною масштабною потворою, яка поглинає людські життя: «Але ось гігантська потвора необмежених форм перестала плювати вогнем, ригати кулями: вона на часок захлинулася людською кров'ю і стуманіла» [217, с. 283].

Ранньомодерні прозаїки намагалися заглибитись у теми морального обов'язку, честі, сумління та показово наголосити на важливості цих життєствердних загальнолюдських якостей. Порушення морально-етичних норм є початковою стадією духовного розтління, яке поступово приводить індивіда до фізичної смерті. У творах на воєнну тематику О. Кобилянська не розподіляє персонажів на ворогів та захисників. Увагу письменниці привертають типи

морально вивищені (така позиція рятує героя від смерті) та морально занепалі (герої зазнають фізичної смерті через порушення законів етики, скоєння зради, гріха, переступу). Російський жовнір з оповідання «Назустріч долі» в момент обстрілу рятує малу Настку: «Може, найду через тебе ласку у Бога» [75, с. 24]. Солдат, який усвідомлює, що прийшов убивати подібних собі, намагається відкупити свій гріх добрим вчинком, аби не зазнати повного морального знищення: «Я (жовнір – *Л. С.*) виратував її від смерті, а вона мене» [75, с. 25].

Прояв морального занепаду особистості, крах людських цінностей як прояв танатичного виражається через дуальне протистояння «зрада – вірність». Концепт зради у творах О. Кобилянської може варіювати і набувати різних образно-смислових відтінків, залежно від ідейно-тематичного навантаження твору та його психо-емоційного настроєвого фону. Найчастіше мотив зради як прояв танатичного виявляє свідоме заперечення героєм власних морально-етичних правил порушення патріотичних, загальнолюдських та національних інтересів («Чудо»). Інколи ж цей мотив може обертатися абсурдним звинуваченням, накинуте людині соціально-політичними гілками влади («Туга», «Юда»).

Мотив зради часто стає ключовою причиною для розгортання трагічних подій у творах. У нарисі О. Кобилянської «Чудо» описано трагічну смерть вояка, який під час ворожої атаки покинув місце своєї служби та намагався сховатися від вогню: «Він нараз бачить… його товариш, котрий ледве що відскочив з свойого місця, біжить вже кілька кроків *перед* ним… але всемогучий Боже!! біжить *без голови*… а за хвилинку повалилось його тіло додолу…» [75, с. 12]. Ухиляння героя від військових обов’язків, прояв страху і паніки під час обстрілу, як спосіб укриття від смерті, стали фатальними. Інший персонаж залишився на своєму посту, будучи за крок до смерті, – і це врятувало йому життя.

У новелі М. Яцкова «Полк Ойзієна» смерть на війні рівнозначна звершенню мученицького подвигу, нагороді за проявлені честь та мужність. Трагічна загибель, якої герой зазнає під час бою, прирівнюється до страдницької кончини. Автор персоніфікує образ смерті, яка «білить достоїнством обличчя» Ойзієна. Померлого порівнюють зі святим, якого смерть удостоює «сіянням ореола» та «грецьким

спокоєм» за «лицарські труди» [217, с. 216]. В етюді М. Коцюбинського «Невідомий» смерть набуває значення нагороди: «Життя лишилось за сими мурами, а тут, серед холодних стін, замкнулась зо мною смерть. Я не боюсь її. Я кликав її на праве діло, і вона прийшла. Узяла жертву, а потому, як вдячний пес, прибилась до моїх ніг… Тепер вона зо мною… Се тобі нагорода» [90, с. 257]. Оповідач і водночас головний герой етюду говорить про смерть як порятунок для всього народу. Така жертовна кончина містить алюзію на біблійну історію про розп'яття Христа з метою визволення людства від первозданного гріха: «Мамо, не плач… Твій син піде на смерть з піднятим чолом і з чистим серцем. Бо в його серці скипілась кров, невинно пролита, бо в нього зіллялись всі людські сльози і полум'ям знявся народний гнів» [90, с. 261]. Одинична смерть набуває значення сакральної жертви задля звільнення і спасіння всього людства. Х.Н. Крістіан, спираючись на філософські судження С. К'єркегора, у праці «Естика смерті» описує три стадії сходження особистості до справжнього ідеального існування: 1) естетичну, якою керує орієнтація на задоволення; 2) етичну – орієнтацію на обов'язок; 3) релігійну – орієнтацію на вище страждання, що ототожнює людину зі Спасителем [201, с. 73]. Кожна стадія – це ініціальний підйом особистості, момент розриву із минулим, попереднім станом, етап вивищення ідеального, духовного над матерією і тілом. В етюді М. Коцюбинського страту головного персонажа можна віднести до релігійної стадії, оскільки його тілесна смерть має увічнити ідею, пріоритети і цінності. У творі персоніфіковано образ міста як мученика: «Стоїть над містом сріблястий німб, як над святим. *Святий, бо мученик* (курсив наш – *Л. С.*)» [90, с. 261]. Отримання святості як посмертної нагороди вимагає проходження ініціальної стадії мук.

У новелі М. Яцкова «Ранок зільника» змальовано дві смерті: дидактичну (трагічна гибель Івана Грицина, смерть якого є результатом непослуху, баламутства і жорстокого поводження із конем) та естетико-символічну (смерть Ганнусі Любенької – дитини слухняної, покірної і сумної). Ці дві смерті символізують протистояння сфер профанного та сакрального, культури і природи. Ганнуся Любенька – це образ-демонстрація впорядкованого світу, краси, музики і гармонії.

Іван Грицин уособлює тваринне, приземлене, стихійне, буденне і бунтівне. Смерть дівчинки Ганнусі автор естетизує та романтизує через образи весни, квітів, дерев, дзвонів, білої домовини: «В маю, сполудня, заплакали дзвони, біла домовина ішла вуличкою поволі в забуття. Гладила її похилена верба срібною віткою, прощала квітуча черемха» [217, с. 250]. Історію смерті Івана однокласники разом з учителем аналізують як урок-повчання, а образ померлої Ганнусі сакралізується: «Приглядались їй, як святому образкові» [217, с. 250]. Проте смерть в обох випадках постає завершальною й обов'язковою фазою буття.

У фінальній сцені новели М. Яцкова «Поганство юрби» зображені типи, відторгнені соціумом. Автор подає їх у градаційній послідовності, ніби намагаючись щоразу посилити емоційний та чуттєвий бік зображуваного, експресивно передати настроєвість, психологізм і драматизм заключної сцени твору. Спершу натрапляємо на образ п'яного жовніра; далі жебракування старого інваліда; двох постатей, що «жерлися в пітьмі»; жіночого зойку, який «стріляв ножами в темряві»; і нарешті, образ «кретинської потвори з висадженими очима», що «обгризала кістки і заходилася здушеним реготом» [217, с. 211]. Кожен із цих образів уособлює антикультурне, тваринне внаслідок соціального відторгнення, незахищеності та приреченості на абсурдне вмирання, адже доля цих трагічних постатей «криється поза людською увагою» [217, с. 211].

2.3. Діалектика життя та смерті в екзистенційному і психо-фізіологічному вимірі

Питання взаємодії дуальної єдності життя / смерть у контексті модерністської літератури можна простежити у літературознавчих наукових студіях Я. Поліщука, Т. Гундорової, Н. Шумило, В. Сулими, Б. Тихолоза, М. Ільницького, А. Швець, О. Мельник, Г. Левченко, Л. Демської-Будзуляк, С. Яковенка та ін. Завдяки оригінальним теоріям та працям філософів-ірраціоналістів, художньо-критичним рефлексіям французьких символістів та інших європейських митців, антиномія життя / смерть у модернізмі набула культового значення.

Мотив смерті як звільнення через скоєння самогубства стає розв'язкою психологічного нарису О. Плюща «Страшна помилка». Усвідомивши абсурдність випадкового вбивства-помилки, Антін Корденко прагне втекти із реальності, де ним оволодіває інстинкт смерті, який «не знаходячи зовнішнього об'єкта, скеровується всередину, на самого суб'єкта. Гранично загострюється морально-психологічний конфлікт волі до смерті й жадання жити, свідомого наміру й інстинкту, рішучості й тваринного страху» [162, с. 44 – 45]. Героя роздирають внутрішні протиріччя, він боїться небуття і водночас жадає смерті як моменту спокути страшного гріха, як спроби звільнення від абсурдної реальності. Намагання звільнитися від рабського страху перед партією, визволитись з тенет світових помилок змушують героя зважитись на самознищення в прагненні до омріяної свободи: «Один крок до самогубства, яке може видатися такій людині єдиним виходом з її жахливого становища. Але така людина не вибрала себе саму в істинному сенсі… Не дивно, що вона закінчує самогубством» [116, с. 238].

У своїх трактуваннях А. Шопенгауер робить акцент на тому, що небажання жити ще не означає повного прагнення зустріти смерть. Інколи це може виражати прагнення до звільнення: «Остаточно різні антропологічні орієнтації можуть погодитися в одному, що смерть може бути "кінцевим виявом нашої знищенності" або ж навпаки "чистим звільненням". Смерть, що нищить, і смерть, що визволяє, – це ті дві можливості прийняття значення цієї межової ситуації в літературі» [201, с. 117].

Діалектика життя та смерті в прозі ранніх українських модерністів є спробою взаємного осмислення проблеми людського небуття, його місця у живому світі та неспроможності логічно й раціонально пояснити феномен смерті. У психологічному нарисі О. Плюща простежується мотив краху раціо, його руйнування під впливом випадкового збігу обставин. Антін Корденко називає розум «прокляттям». Персонаж переконується в його оманливості, оскільки «німа безглуздість» витіснила почуття всевладдя над світом і чужим життям.

Відбувається боротьба між «душею» і «мозком», внаслідок якої герой здобув хворобу «"надполовиненості", двійництва» [43, с. 220]. Зруйнована ілюзорність

попередніх світоглядних ідей, розчарування у виборі життєвого «ґрунту», сприяють роздвоєнню особистості Корденка. У ньому пробуджується первинне, міфологічне мислення, оживає «все старе і забобонне». Натомість розум – «великий і сміливий шукатель», «одкриватель», «цар існуючого», «будівничий», «одважний ватажок волі» [171, с. 609] – зазнає краху, він «похилився і пішов блукати без мети». Акт помилкового вбивства змушує Антіна Корденка переосмислити істинність раціо, заперечити його всевладність. Розум «як сонце, закотився і лишився тільки одблиск його», натомість його місце посіли «нижчі інстинкти», «мізерні жалі», «нужденні страхи», «гладкі і разом роздратовані буржуазні пересвідчення, що оправдовують колективне вбивство» [171, с. 610].

Ірраціональна природа феномену смерті змушує індивіда переживати відчуття втрати життєвих орієнтирів, розгубленості та страху перед досі нерозгаданою і неминучою проблемою. Наприклад, головну героїню Настю з оповідання Б. Лепкого «Кара» турбує не стільки сам факт смерті, скільки незнання того, що чекає людину після її настання.

Дівчина уявно програє різні варіанти загробного життя: «Як там чорно!.. Чорно, але спокійно, як у гробі… А хто знає, чи в гробі спокійно? Боже! Коли й там кінця нема нашим тривогам, коли й туди йде за нами любов і ненависть, коли й там не годен сховатися від нудьги… Страх погадати!» [100, с. 443]. Цей хід думок нагадує риторичні запитання С. Франка: «І що на нас чекає в майбутньому? Що буде з нами після смерті? Безодня невідомості зараз ще більше є очевидною – темінь недосяжного ще не виміряна і є недоступною. Хто наважиться стверджувати, що може досягнути знань і виразити їх в невідомих, незрозумілих поняттях?» [85, с. 27].

Страх перед невідомим охоплює священика – головного героя оповідання Б. Лепкого «Гостина»: «В його лиці, в голосі, в цілій появі малювалося якесь дожидання, непевність, тривога» [100, с. 376]. Відкрите вікно нагадало священику відчинені двері за межу цього світу, адже там, неподалік на кладовищі, було поховане тіло його дружини. Я. Поліщук вважає, що «страх руйнує раціональний уклад життя, цілком зненацька застає певних себе героїв, оприявнюючи в їхній

душі щось таємне, незбагненне, підсвідоме» [139, с. 112]. У творі не просто констатується пережите героєм відчуття страху, автор демонструє поетапне наростання внутрішньої напруги, яка образно проектується на пейзажний інтер'єр. Поступове віддалення між контрастними психічними станами героя – спокоєм та напругою, – посилюється через нанизування причиново-наслідкових конструкцій: «Ось вітер рушив занавіскою при вікні, і він зблід; ось зашелестів листок, спадаючи з галузки, а йому кров ударила в лице; ось якийсь шелест пішов по салоні – і він зірвався на рівні ноги» [100, с. 367].

Ірраціональна природа смерті та множинність її значень породжують у людській свідомості відчуття безнадії перед абсурдним «ніщо». Досліджуючи феномен смерті, А. Шопенгауер зауважив, що «смерть – проблема трансцендентна, смерть – таємниця» [211]. У новелі Б. Лепкого «Гостина» читаємо: «Бачиш, є речі, які не снилися філософам. Вона була у мене. Звідтам, – тут показав на цвинтар. – Приходить часом і грає. Довго… Є речі, які… – решту заглушили дзвони» [100, с. 368]. На ірраціональній природі смерті робить наголошує також головна героїня психологічного ескізу Н. Кобринської «Душа». Євгенія уважно слухає художній ескіз молодого священика і пропонує йому висвітлити у творі психологічний бік трагізму смерті, проте священик переконує її, що побачити і зобразити душу іншої людини неможливо. Лише реальна смерть, втрата дорогої людини переконують Євгенію у неможливості мистецьки передати трагізм буття: «Мала важкий доказ, що смерть чоловіка є щось таке високо трагічне, що не можна її так легко брати, як брав її колись Урбанович у своїй "Душі"» [171, с. 107]. Л. Шестов пропонує не заперечувати трактувань міфології та не намагатися уникати протиріч у трактуванні смерті як феномена, адже «недосяжне неможливо пізнати, воно може лише відкритись або відкритись наполовину» [85, с. 31]. Мова символів та поетичних метафор, яка не претендує на логічне осмислення чи пізнання сутності речей, може дати вагому підказку для дослідження цього феномену в художній площині.

Головні постулати екзистенційної філософії тлумачать «щастя як сон, ілюзію; любов – також є сон, омана, химерна мрія; життя – страждання, біль, тривога,

буття-до-смерті; смерть – єдина реальність та єдиний вихід з усіх життєвих проблем, звільнення від страждань» [162, с. 30]. Таке світобачення своїм наповненням кризовим апофеозом споріднене із буддійськими доктринами майї, сансари, нірвани. В одній із філософських праць А. Шопенгауер зауважив, що «позитивний» бік смерті полягає в можливості позбавити людину життя, сповненого стражданнями, які разом зі смертю становлять неподільне ціле, «один лабіринт омани», вийти з якого практично неможливо [208].

Естетика модернізму містить у своїй образно-смисловій парадигмі екзистенціал страждання, звільнитись від якого можливо лише через смерть. Модерний герой часто намагається втекти від світу, реального життя, яке асоціюється з екзистенційною нудотою і втомою. Смерть виступає єдиним порятунком, ймовірним сховком від проблем життя. Криза, яка відбувається у свідомості індивіда, призводить до відчуття «перебування на межі відчуження» [127, с. 3]. Для героїв, що опиняються на периферії життя, єдиним способом осягнення свободи лишалось самогубство, яке, на думку А. Камю, є важливою філософською проблемою: «Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб бути прожитим, – означає відповісти на головне питання філософії» [25, с. 172]. Персонажі ранньомодерних творів часто зазнають смерті через хворобливі стани власної психіки, проте «не можна виправдати акт самогубства як результат тільки пристрасті. Пристрасть розділяє людей і штовхає на смерть» [116, с.112]. Бажання покінчити з життям виникає через комплекс фантазій та самогубних мотивів: самопокарання, спокути, розплати, помсти, самозречення, бажання відродитися в новому світі, через пошук еротичного контакту на межі між буттям і небуттям [119, с. 8 – 9].

Героїня оповідання Б. Лепкого «Настя» знаходить вихід, звільнення і досягнення омріяної свободи лише у самостраті. Самогубство-утоплення у зимовому ставу видається Насті можливістю отримати звільнення від нещасть, яких зазнала жінка не лише від власної родини, а й від жорстокого чоловіка-нелюба. Смерть головної героїні подається у творі як бажана гостина, яку «вітали» під «льодяним склепінням ставу» [100, с. 369].

В оповіданні І. Франка «Між добрими людьми» експресивно відтворено картину суїцидальної смерті-самопокарання батька: «Одного рана знайшла я його на ліжку, з перерізаним горлом, у калюжі крові» [176, с. 208 – 209]. У подальшому життєві негаразди змушують головну героїню оповідання бути незаконною утриманкою офіцера. Непевний соціальний статус навіяв їй думки про втечу від несправедливого життя задля відродження у новому, кращому світі: «Не раз мене так і манило кинутися в її (води – *Л. С.*) таємничу кришталеву глибину <…> І я думала, що там, у воді, і життя, і порядки мусять бути далеко ліпші, сумирніші, ніж у нас» [176, с. 220]. В обох оповіданнях мотив звільнення через смерть передбачає несподіване розширення горизонту, «певну телепортацію, екзистенційну зміну місця перебування на таке, з якого герой дістає право бачити правду й оцінювати, тобто звільнитися від усього того, чим обтяжене життя, – від страждання, болю, вини, боротьби, цінностей, досвіду тощо» [86, с. 42]. Ідеєю самознищення як спокути пройнята й Оля – героїня оповідання І. Франка «Маніпулянтка»; спроби самогубства-самозречення двічі здійснює Марія в оповіданні «Сойчине крило»; самогубства як втечі прагне Напуда в оповіданні «Микитичів дуб».

Мотив мученицької смерті-звільнення постає кульмінаційним у нарисі О. Кобилянської «Зійшов з розуму». Головний герой – тяжко поранений вояк – перебуває на межі між життям та смертю. Він благає про допомогу, проте погонич залишає «майже мертвеця» на безнадійну мученицьку кончину. Експресивна подача зовнішнього світу плавно переходить у відтворення внутрішніх переживань персонажа: «Увага зі збуреного світу переноситься на збурену душу окремої людини, бажання віддати життя за власне минуле може вважатися різновидом ідейного месіанства, месіанства заради однієї людини – самого себе» [86, с. 37]. Думаючи про небуття, досягнуте через акт самогубства як звільнення від фізичних мук і страждань, вояк мріє про воскресіння України як нагороду за його власну мученицьку смерть: «Такий кінець вояка <…> Лиш коли *воскресне вона*, за котру ішов я битися <…> Я вмираю, але *вона* не загине» [75, с. 105].

Мотив смерті як звільнення та спочинку прочитується в оповіданні Б. Лепкого «Мати»: «Живий живе гадає… Так теж і ви. Покійниця най з Богом

спочиває» [100, с. 376]. В оповіданні «Гусій» для головного героя Гринуня смерть – це лише етап людської екзистенції, можливість отримати бажану свободу шляхом звільнення від хворого тіла. В християнській ірраціональній філософії хвороба, людська неміч, біди та нещастя ототожнювались із тлінням. А смерть здатна забезпечити людині прорив на новий онтологічний рівень [52, с. 155, 157]. Все життя людини схоже до ланцюга послідовних смертей, які поступово наближають її до смерті абсолютної [129, с. 42].

Мала проза М. Яцкова також інтерпретує концепт смерті як звільнення чи межову ситуацію, у якій «виявляється передусім етичне, часто внаслідок оголення правди» [108, с. 229]. Тому смерть набуває смислу своєрідного звільнення від омани (фіктивності) задля оголення істини, якого автор досягає «через опис загострених відчуттів свідків смерті, які разом з тим, хто вмирає, осягають новий досвід, звільняючись від дійсних ідей» [108, с. 228].

Прагнення померти через самогубство як звільнення від ілюзорного сприйняття цього світу простежується у новелі М. Яцкова «Весняний захват». Головна героїня закохана Марійка постійно наче перебуває на межі між світом реальним та ілюзорним: «Чи я тебе, соколе, дійсно маю в своїх обіймах, чи се лиш сон?..» [217, с. 59]. Почуття героїні мають амбівалентний характер: «Мені так любо, і жалко, і так чогось лячно <…> Що мені? Чого мене якісь химери напали?» [217, с. 59]. Дівчина боїться щастя-ілюзії, вона шукає істини, правди, адже «багато перетерпіла». Можливо, в її житті було щось таке, що змушує її сприймати щасливу дійсність як сон, фікцію. Але прагнення осягнути істинне щасливе буття у смерті-самостраті домінує над її бажанням повірити у реальні втіхи цього світу.

В оповіданні М. Яцкова «У наймах» смерть головної героїні Олени в заключній частині твору сприймається як звільнення від тяжкої праці, хвороби, передсмертних мук: «Цить, дитинко, я все знаю. Тебе мучили. Тихенько, тепер вже не будеш терпіти» [217, с. 45]. Образ матері, що зринає уві сні дівчини за крок до смерті, віщує дівчині спочинок у смерті-звільненні. Образ смерті як спочинку представлений також у зав’язці новели М. Яцкова «Посуди». Для головного героя «життя є добровільним криміналом, захват – пробудженням, смерть – спочинком»

[217, с. 66]. А в новелі «Новітня основа» автор персоніфікує образ смерті, порівнюючи її з могутньою крилатою істотою, що поглинає життя, аби дарувати вічний спочинок: «Коли смерть навідається до котрого з нас, ні ти мене не оставиш, ні я тебе – ми зійдемося та спічнемо разом в тінях її крил» [217, с. 235]. Смерть передбачає момент спокою, після якого людину чекає забуття – так вважає головний герой новели М. Яцкова «Христос у гарнізоні» Лесь Марак. Тюремне товариство порівнювало сироту Марака із замученим Христом [217, с. 117]. Після самострати Марака, його товариш побачив білу тінь та голову повішеного, яка була «похилена над сутінками льоху», а навколо голови «мученика» мерехтіло ясне світло [217, с. 119]. Такий світловий ефект є образною алюзією на терновий вінець Христа як символ мученицької смерті. Смерть Христа в новозавітній традиції стала необхідною дією-кроком до воскресіння. Терновий вінець на голові Христа замінюється вінцем світла як символом небесної нагороди за пережиті страждання. У новелі М. Яцкова товариш самогубця спостерігає вночі містичний прихід смерті: «Студений льох, устелений кістками, над ними блимають ті світла, що блудять по цвинтарі <…> Чує стогнення, як би скеля сотки грудей людських придавила» [217, с. 118].

Сцена вбивства як звільнення постає кульмінаційною точкою у новелі М. Коцюбинського «На камені». Головний герой Алі, намагаючись визволити Фатьму від життя на камені, гине від рук її чоловіка Мемета. Образ каменя символізує неволю, замкнутість, обмеження, неможливість повноцінного буття. Автор намагається досягти концентрованого образного вираження концепту смерті через збагачення його прийомом синестезії, поєднанням різних сенсорних асоціацій: звукових, візуальних, тактильних. Вбивство головного героя твору Алі подано у творі як враження, вихоплену з життя мить. Автор не вдається до розлогих описів психічного стану вбивці, а подає акт вбивства як миттєву дію: «Мемет підняв над ним ніж і всадив йому межи ребра. Мемет колов куди попало, з нестямою смертельно ображеного і з байдужістю різника, хоч груди Алі перестали вже дихати, а гарне обличчя набрало спокою» [90, с. 156]. М. Коцюбинський відтворив сцену вбивства як виплеск емоційних вражень і відчуттів, а не як суму

побутових, багаторазових, повторюваних епізодів буття [139, с. 198]. У новелі домінують зорові засоби відтворення картини вбивства: нюансування кольорів, гра контрастів, де колір постає провідною деталлю, засобом для зосередження зору читача в конкретній точці. Дж. Гібсон переконує, що органом зору є ціла система, в структуру якої входить не лише око (зір), а й голова і все тіло [36, с. 24]. Зорове сприйняття кольорів в процесі читання активізує свідомість реципієнта, даючи йому можливість наповнити концепт смерті власними смислами й асоціаціями. Контекст, у який автор поміщає образ-колір, визначає крайні межі асоціативних вузлів, адже той чи інший кольоровий спектр може набувати різних семантичних відтінків. Імпресіоністичне зображення дійсності нагадує картину, на якій мазки плавно поєднані, відсутні різкі штрихи, ламані лінії, на відміну від експресіоністського зображення смерті. Естетизація образу вбитого («розкішна голова Алі», «гарне обличчя», що «набрало спокою») поєднана з вражаючими експресіоністськими деталями: «Голова Алі, з обличчям Ганімеда, билась об гостре каміння і спливала кров'ю. Часом вона підскакувала на нерівних місцях, і тоді здавалося, що Алі з чимось не погоджується й каже: "так, так" …» [90, с. 156].

Антиномічна єдність життя та смерті виражається у постійній присутності останньої в живому світі. Життя людини наповнене вмиранням і супроводжується неперервною послідовністю смертей: через переживання індивідом втрати, хвороби, нещастя, негативних настроїв та передчуттів. У новелі «Лист засудженого вояка до своєї жінки» О. Кобилянської смерть, на думку головного героя, постає наслідком «якогось іншого нещастя, що тягне її за собою» [75, с. 63]. Герої новели О. Кобилянської «Час» розцінюють смерть як макропроблему і вважають її невід'ємною складовою людської екзистенції: «Смерть, то щось таке, що мусить бути, – відповіла я, – але то не найгірше лихо» [82, с. 360].

Мотиви відчуження і самотності як вираження передсмертних, деструктивних станів, простежуються у новелі М. Яцкова «Дівчина на чорнім коні». Головний герой Даріан прагне спочити від юрби, навколишнього світу і «сусти». Він опиняється перед відчуттям страху перед безплідною смертю. Персонаж намагається віднайти можливий шлях, аби «виповнити скуку» [217,

с. 208], яка «точила» його, як «повільна язва», що витісняє «таємне диво» [217, с. 208]. Через безсенсовність життя, в якому ідеальне, високе і вічне поступається матеріальному і тлінному, Даріан переживає внутрішній дискомфорт. На тлі глибоких душевних роздумів-рефлексій, хворобливих станів і занурень у власний світ уява героя поступово витісняє реальний вимір ілюзорними, фантастично-гротесковим, ірреальними сценами. Танатичні образи, нанизування елементів потворного і жахливого активізують у свідомості героя ідею невідворотності смерті. Експресивність зображеного здатна викликати сплеск відчуттів страху, приреченості і безвиході перед небуттям: «Отсе вимерло ціле місто <…> З великої вулиці вимела смерть все життя, в однім вікні стояв труп і дивився з-за портьєри скляними очима вдалину» [217, с. 208]. Зорові образи, за допомогою яких автор намагається передати семантику потворності смерті, доповнюються слуховими ефектами – «страхом, що мертвив тишину», «дуднінням тупоту кінських копит» [82, с. 208]. Якщо у новелі «Поганство юрби» смерть окремого індивіда ніхто не помічає, то в цьому творі натовп – це мертва юрба, виметена смертю. Смерть демонструє матеріальну тлінність всього, що протиставляється мистецтву, вічному, ідеальному. Подолати смерть можна лише через мистецьке самоздійснення. Даріан помер як людина, як закоханий, бо кохана дівчина забрала його серце з собою у світ мертвих. Натомість герой отримав «чари творчості», аби дивитися на світ «як сонце», аби скрасити світлим промінням убоге земне життя, що порівнюється з опалим листом.

Мотив абсурдності людського життя перед лицем смерті прочитується у новелі М. Яцкова «У милосердної богині з кам’яним серцем». Спостерігаючи за осіннім краєвидом, герой відчуває спорідненість свого «я» із жовтим липовим листом, адже він так само «відпав від своєї галузи, як той лист» [217, с. 132]. Опале зів’яле листя, що «рухалося по землі», «крутилося, піднімалося» не лише навіяло хворому персонажеві ідею тлінності всього сущого, а й нагадало сцену макабричного танку. Хвороба як передумова чи причина смерті розцінюється як складова життєвого циклу. Вона змушує одного з героїв не лише балансувати між станом буття та небуття, а й вражає больові відчуття: «Поламані ребра, ноги, руки,

побиті крижі, вкриті чорними ранами, кості стриміли, як осмалені скіпи. А життя тліло ще в нужді мук. Його очі світилися мертвим блиском» [217, с. 130]. Перебування на пограниччі між життям і смертю сприяє усвідомленню абсурдності людського існування перед умиранням як неминучістю і невідворотністю: «За ним снується смерть, видите? Вона, погань, за нами всіма так волочиться» [217, с. 134]. Смерть постійно присутня у бутті, просочується крізь нього, супроводжує і врешті – поглинає. Смерть персоніфікується, постає небажаною, загрозливою й абсурдною подією в житті людини.

Мотив абсурдності життя перед неминучістю смерті звучить також в оповіданні М. Коцюбинського «Під мінаретами». Головний герой – Абібула – вірний служитель Бога і його заповідей на землі переконаний у швидкоплинності життя, у його фіктивності, нетривкості і тимчасовості: «Нащо ти дуриш себе цим світом? Хіба ж можна не вмерти, хіба ж є спосіб втекти від савану й життя дочасного на чорній землі? Душе, з тобою завжди Ізрафіль!.. (Ізрафіл – ангел смерті – *Л. С.*)» [90, с. 193].Смерть – закономірна складова умова людської екзистенції, тому вона постійно супроводжує життя. У новелі І. Франка «Мій злочин» читаємо: «Наші страви, наша одіж, наші забави, наш хід і наш сон, навіть наш віддих – усе те неприривний ряд тисячів і мільйонів убійств. А найцікавіше те, що ми навіть не спостерігаємо сього!» [177, с. 62].

Головний герой новели І. Франка «Сойчине крило» Хома після розлуки з коханою Марією, яка покинула його й гайнула у світ за омріяною насолодою від життя, часто переживає дивне чуття – насміх смерті: «Коли до мене сміється, зо мною говорить, залицяється молода дівчина, особливо брунетка, мені все здається, що шкіра, і м’ясо, і нерви на її лиці робляться прозірчасті і до мене вишкіряє зуби страшна труп’яча голова» [179, с. 56]. Несподіване поєднання дівочої вроди «молодої брунетки» з мертвим обличчям та вишкіреними зубами – типова декадентська візія. Демонструється присутність смерті у всьому, навіть у прекрасному, юному, живому, сповненому сили та краси. З. Фройд наголошував, що індивід у межових, критичних ситуаціях здатен перебувати у вирі танатичних настроїв як проявів смерті у житті. Танатос «вселяється» у всьому, що носить

деструктивний характер: брехні, втомі, апатії, безсиллі, зраді, хворобі, розчаруванні, меланхолії, безволлі, забутті, у звістці про смерть іншої людини.

Посиленої уваги і високої майстерності митця вимагає передача найтонших відтінків психіки героя в момент зустрічі зі смертю на війні та втрати близьких, у хвилини розпачу і панування абсурду. Письменники вдаються до прийомів внутрішнього монологу, відтворенні покликів інтуїції, голосів власного сумління, а також своєрідне *щось,* що дає героям підказку для подальших дій та рішень у боротьбі за власне існування. У нарисі О. Кобилянської «Чудо» вояка-сторожа вже за кілька місяців до того, як він зазнав ворожого обстрілу, опинившись на межі життя та смерті, переслідувало *щось* у думках: «Мав він заодно в душі *то* перед собою, і не міг позбутися. Це вже від місяців завзялося на нього, держиться в його душі і випиває краплю за краплею його розум, чи мозок і поволі щось з нього робить» [75, с. 12]. Йдеться про деструктивне наростання страхів і божевільних настроїв внаслідок постійного перебування у вирі війни і споглядання на власні очі смерті, що сіяла людські життя під «свист ворожих куль» та «рев грому гармат» [75, с. 12]. Війна затягує індивіда у психічну атмосферу, де панують страх, безвихідь та приреченість. На думку М. Бердяєва, атмосфера війни, підготовка до військових дій – це те середовище, у якому посилено активізується колективне підсвідоме, «паралізується особистість, індивідуальна свідомість та власна совість» [14, с. 93]. Війна здатна привести в активну дію ірраціональні інстинкти особистості, які підсвідомо працюють на захист та збереження існування: «Я не дбав про своє життя, як і не дбав про нього серед найбільшого огню; я вже привик до куль і ходив між ними, немов у дощі! <…> Він (вояк – *Л. С.*) не думає нічого. Він дрожить серед грому гармат… він глухий <…> нічого не може почати з собою <…> Коли заглядав смерті так часто в очі і – не відчував страху. Він є *ніщо*<…>. Тут працює щось інше замість сього. Тут працює зелізо <…>» [75, с. 64]. Війна в'їдається в життя, мов корозія, стає його часткою, зрівнюючи всіх у єдиному *ніщо*.

У контексті військових подій смерть виступає кінцевою метою, результатом людських діянь, адже «не з небес пішло бажання торгуватися, а з землі» [75, с. 101]. М. Бердяєв порівнював війну із колективним навіюванням [14, с. 94], здатним

дезорієнтувати людину, ввести її у стан відчуження, глибокого розчарування, безвиході та божевілля. Військові дії – це ходи, наперед сплановані людьми як носіями смерті та рушіями війни – цього складного організованого нею соціально-політичного явища [14, с. 94].

2.4. Модерністські жіночі типи як втілення танатичного ірраціонального Іншого

Коли йде мова про український модернізм, виникає асоціація із літературним фемінізмом як своєрідною «оболонкою модерної національної ідеології» [43, с. 14]. У вступній статті до різноаспектного дослідження С. де Бовуар «Друга стать» В. Агеєва підкреслює актуалізацію жіночого питання в останні десятиліття XIX початку XX століття не лише в соціальному просторі, а й у контексті мистецькому, зокрема, літературному. Специфіка жіночої психології, унікальність природи жінки у вимірі раннього українського модернізму набуває нового висвітлення, оскільки «сама стратегія перебування жінки у довкіллі, вписування її в нові просторові виміри й конструкції, – як зауважує В. Агеєва, – зазнає докорінних змін» [2, с. 80]. М. Крупка вважає, що модернізм – це саме та «естетична система», яка найбільш повно відображає прагнення жінки «репрезентувати власне бачення світу», активізувати власне право «на суб'єктивність» [93, с. 46]. Сучасна дослідниця у сфері культурології і філософських дисциплін І.А. Єдошина зазначає, що модернізм правдиво можна вважати «часом відкриття жінки» [50, с. 153]. Жінка у модерністській культурі постає не лише об'єктом зображення, а й безпосереднім учасником творчого процесу.Т. Гундорова співвідносить модернізм із концептом жінки. У монографії «Femina melancholica. Стать і культура в ґендерній утопії Ольги Кобилянської», на основі теорій З. Фройда, Ф. Ніцше, неоплатонізму, ґендерних тенденцій дослідниця простежує розгортання конфлікту між засадами модернізму та народництва, демонструючи формування нового типу жінки у творах О. Кобилянської. Дослідниця означує досі «закриті» і табуйовані грані жіночого «я»: індивідуальність, еротизм, естетизм, інтелектуальність, протистояння

чуттєвого і вольового. Тип femina melancholica формується, на думку дослідниці, внаслідок «поєднання фемінізму, націоналізму і модернізму в одній культурній візії» [43, с. 11].

Модерністський образ жінки витісняє традиційний і репрезентує власну сутність через систему ознак, які вирізняють модерністське на фоні традиції: інтелектуальність, внутрішня свобода, прагнення до самореалізації, рішучість, усвідомлення власної самодостатності і винятковості, намагання бути сильною і неповторною, індивідуальною, прагнення до змагання за власну незалежність: «Сучасна жінка прямує до визволення <…>, насамперед вивільнення багатства власного духу у простір культури, наближення до трансцендентності, що стає можливе через участь у творчому акті» [59, с. 14]. Відбувається руйнування усталених стереотипів, канонів традиції, які визначали аксіологічні та світоглядні орієнтири жіночого «я». Модерністи намагалися звільнити жінку від традиційної ролі берегині-матері, завдання якої полягало у самозреченні, жертовності та виконанні репродуктивної функції. Нова епоха відкриває у жінці інші риси: естетичні, еротичні та надчуттєві; «жінка перестає були лише об’єктом, побаченим ззовні, з іншої системи ціннісних координат» [2, с. 13].

Нові жіночі типи представлені у художніх текстах ранньомодерних письменниць – О. Кобилянської, Лесі Українки, Н. Кобринской, Грицька Григоренка, Л. Яновської, Х. Алчевської, К. Гриневичевої, Н. Кибальчич, Л. Гринюк, Наталії Романович-Ткаченко, Є. Ярошинської. Поява цих образів співвідноситься у часі із зародженням та активізацією феміністичного руху. Цікаво простежити також образні втілення «нових» жінок крізь призму чоловічої рецепції у творах М. Яцкова, Марка Черемшини, В. Стефаника, Л. Мартовича, М. Коцюбинського та ін. Апелювання авторів зламу століть до нових жіночих типів, очевидно, пов’язано із загальною настроєвістю того періоду, із «духом часу» переломної епохи. Жінка, як істота чуттєва, сприйнятлива, здатна максимально відчути зміни, перехід, трансформацію, новизну і водночас сама зазнає соціальних, психологічних, культурних та інтелектуальних перетворень, постає знаковою для доби раннього модернізму. На думку С. де Бовуар, саморепрезентація жінки

можлива через творення ірреального, стихійного, чуттєвого світу. Французька письменниця апелює до філософських ідей екзистенціалізму як естетичних орієнтирів (романи «Гостя» (1943), «Кров інших» (1945), «Усі смертні» (1946), «Дуже легка смерть» (1964)). С. де Бовуар витворює власне фемінне бачення «тематизму екзистенціалістської тріади ”життя – свобода – смерть“, де смерть чи не завжди з жіночим обличчям» [59, с. 14].

Модерністська жінка – постать багатогранна, непостійна, стихійна, подекуди жорстока, божевільна, демонічна. Часто її образ набуває негативного танатичного змісту. Т. Гундорова, вивчаючи художню спадщину О. Кобилянської, зазначає, що надмірна емоційність жінки може навіть схиляти її до скоєння кримінальних вчинків [43, с. 183]. Втрата чітких раціональних орієнтирів змушувала митців зламу століть підходити до пізнання світу чуттєво, інтуїтивно, підсвідомо. Це ключові характеристики, які означують жіночу природу. Модерністська жінка часто пориває з реальністю, аби вийти за її межі у сферу інстинктів, почуттів, бажань та власної інтуїції; вона прагне самореалізації, інтелектуального збагачення, нових соціальних ролей у суспільстві. Тому заслуговує на увагу моделювання авторами-модерністами жіночих образів крізь призму танатичного, трагічного, «закорінених у сфері приватного, тілесного та ірраціонального» [93, с. 27]. Спробуємо визначити основні типи жіночих образів у ранньомодерній літературі, які, на наш погляд, найбільш вдало демонструють взаємодію і взаємовплив танатичного і фемінного.

2.4.1. Танатичні риси традиційно патріархальних жіночих типів. До зародження модерністських тенденцій у літературі материнське начало співвідносилося, насамперед, з традицією, природою, землею. Модерністи ж намагалися розірвати ці асоціативні зв’язки, викриваючи негативний, руйнівний, танатичний аспекти материнського Я. «Репродуктивна функція була тією пасткою, яку природа поставила щодо жінки» [43, с. 100].

Образ жінки жертовної, яка присвячує все своє життя вихованню дітей, берегині сімейного вогнища, жінки-традиції поволі починає витісняти тип жінка-матері, агресивної, каструвальної, танатичної. Знаковими стають міркування про

«стихійну, підсвідому владу материнства» [43, с. 183]. Впадають у вічі повторювані мотиви, в яких фігурують деструктивні материнські типи, або ж травмівний уплив матері на дітей: 1) мотив смерті матері – сирітство як приречення дітей на нещасливу долю; 2) мотив самогубства жінки-матері як спроба самопокарання чи самоспокути; 3) образ деструктивної матері-вбивці, каструвальної матері; 4) образ матері, що хоронить власних дітей, уособлюючи вічне повернення до лона землі; 5) мотив пологів як ініціальної події у житті дитини.

Втрата в дитинстві **матері** як значимого об'єкта завдає неабиякої травми дитячій психіці. Проте мінливість і нестійкість уваги в дитячому віці сприяє розцінюванню смерті близької людини як події раптової та не підвладної розумінню. Дитина сприймає трагічне як гру. На думку З. Фройда, так триває доти, доки суб'єкт, позбавлений материнського піклування, не опиниться в ситуації безпомічності перед небезпекою, що загрожуватиме його життю. Его, яке пасивно переживає травму, намагається активно відтворити її в менш травматичній версії, маючи надію, що самостійно зможе подолати труднощі [191]. Так поводиться персонаж-дитина Настка у новелі О. Кобилянської «Назустріч долі»: «Вона стоїть перед смертю. Відчуває се, не знає більш нічого… Смерть… смерть… ох, а мама… «Мамо!» – кликнула – і вже більш нічого» [75, с. 23]. У новелі В. Стефаника «Діточа пригода» смерть матері сприймається дітьми як елемент гри у війну: «А диви, як за Нístром жовніри кулями такими вогневими підкидають, шпуриють, але високо, високо, а куля горить, горить, а потім гасне. Граютьси ними, о, як їх богато!.. » [158, с. 174]. Поміж грою Василько помічає незвичну нерухомість материного тіла: «Вже не говорять, вже таки вмерли <…> Бери за руку, а рука впаде» [158, с. 174]. Допитлива дитяча свідомість настільки вражена комплексом звукових та світлових ефектів військового протистояння, що смерть матері на цьому тлі постає чимось буденним, незначним і нецікавим. Хлопчик не плаче, не виглядає розгубленим, він не розуміє усієї повноти трагедії. Спостерігаючи за нерухомим тілом матері, Василько на мить уявляє і себе учасником гри у війну, у фіналі якої він лежатиме поруч із мертвою матір'ю: «Лиш дзенькне та вівертить діру в грудях, а душа тов дучков утече – та й по вас» [158, с. 174]. Відчуття страху і

тривоги назріває у момент усвідомлення незахищеності власного тіла. Хлопчик розуміє, що втрата матері прирікає їх із сестрою на тяжку сирітську долю: «А тепер вже не будеш мати мами, підеш служити» [158, с. 174]. Згадка про матір у дитячій свідомості з'являється тоді, коли Василько і Настка починають відчувати голод: «Я що тобі дам їсти, як нема мами» [158, с. 174]. Смерть матері і її значимість у житті дітей набуває символічного звучання у момент, коли вони відшукують під її одягом хліб, починають ділитися ним і їсти. Ці дії дітей нагадують євангельський мотив розламування хліба, пов'язаний із євхаристичним обрядом: «Е, то не куля тебе вбила, то хліб замочився в крові, в мамині пазусі» [158, с. 175]. Навіть мертве материнське тіло захищає дітей від ворожих куль, а змочений материнською кров'ю хліб втамовує голод.

Софія Дорошенко – головна героїня фрагменту О. Кобилянської «Valse melancolique» – зазнає глибокої травми внаслідок смерті матері. Втрата близької та дорогої людини призводить до переживання героїнею досвіду смерті: «Се подих смерті завис на мені, – оправдувалася вона» [78, с. 393]. Психоаналітик К. Абрахам наголошував, що шокуюча подія втрати урівноважується несвідомим процесом інтроекції (лат. *intro* – рух всередину і *jacio* – кидати) – захисного механізму психіки, завдяки якому відбувається повніше введення і включення людиною у свій внутрішній світ фрагментів зовнішнього світу (образів, поглядів, мотивів, установок інших людей), внаслідок чого вона не в змозі розрізнити власні і невласні уявлення та фантазії: «Скорбота містить у собі втіху, адже об'єкт любові не втрачений, тому що він у мені, і я ніколи не зможу його втратити!» [1, с. 101]». Біль утрати посилювався у той момент, коли Софія повертала тіло мертвої матері «назад в лоно природи». Відбувалася боротьба між почуттям обов'язку (обіцянка матері не тужити над гробом) і невимовним жалем, який дедалі «брав верх над нею <…>, і вона ридала, мов божевільна!..» [78, с. 394]. На думку З. Фройда, інтенсивна, наростаюча туга за втраченим об'єктом почуттів рівносильна больовим відчуттям у момент завданої фізичної травми чи поранення. Іноді душевний біль настільки домінує над фізичним, що суб'єкт не помічає неприємних больових відчуттів на власному тілі [191, с. 79]. «Смертельний подих» «обхопив» Софію під

час похорону, проте героїня прагне витіснити жалкий «спів над гробом» «прегарною величавою симфонією», аби загоїти власні душевні рани і «усмирити розбурханий жаль у груді» [78, с. 394]. У героїні ніби борються дві сутності: перша – залежна від материнського образу, інша – автономна. І саме Софія-музика, як уособлення модерності, бере верх над Софією-природою, яка боїться пережити розрив із матір'ю. Музика стає для героїні терапевтичним засобом, моментом катарсису, способом реабілітації після травми-утрати.

У «Листі засудженого вояка до своєї жінки» головний герой розповідає сон, у якому він ніби збоку бачив власну смерть, яка призвела до самогубства його дружину. Чоловік благає жінку «не тратити розуму», не залишати дітей сиротами, остерігатися хвороб та смерті, «яка тепер усюди паном» [80, с. 371]. Уява героя породжує картини самогубства жінки-матері. Наростання внутрішнього неспокою та формування відчуття втрати стають причиною болю, спроектованого в душу суб'єкта, який відчуває дискомфорт та переживає надзвичайне емоційне збудження й тривогу. Уявлювана героєм сцена самогубства дружини семантично наближається до несвідомого вбивства власних дітей, прирікання їх на сирітську недолю.

Смерть матері як трагічної і водночас неминучої події описана в новелі М. Черемшини «Грушка». Елементи поховальної обрядовості переплітаються у творі з діонісійськими мотивами: натуралістична подача образу мертвого тіла, опис підготовки до похорону як трагічної події поступово змінюються елементами гри і розваги. Регіт дівчат та хлопців контрастує із голосіннями над покійною жінкою-матір'ю: «Чіму до нас, ненько, не заговорите, чіму на нас не подивитеси, наші мозілі не позавиваєте? А в котру онь доріжку, ненько, вибираєтеси, відків вас визирати маємо?» [203, с. 51].

Т. Гундорова зауважує, що в епоху модернізму материнство постає однією із ключових психоаналітичних проблем [43, с. 183]. **Танатична природа жінки-матері** розкривається через її агресивну поведінку, істеричні прояви: «Істерія, як невротичний стан, позначає дисонанс індивідуального внутрішнього світу та патріархально унормованого соціуму (з елементами влади і підкорення)» [43,

с. 104]; «істерія – це лише форма бунту, спроба вийти за межі чоловічого Логосу <…>, порушення меж внутрішнього / зовнішнього» [59, с. 22]. Оскільки жінка-мати вважає себе творцем нової сутності (адже її репродуктивна функція забезпечує появу нової людини), то вона бере на себе право розпоряджатися життям дитини, вдаючись до методів примусу та підкорення. В оповіданні І. Франка «Микитичів дуб» описана сцена, в якій Анна жорстоко лупцює свого сина Микиту, аби той розповів, куди поділась материна молодша сестра Напуда: «Я його, шибеника, на смерть заб'ю! <…> Я його в дим догори ногами повішу! Най скаже, де тамтота плюгавиця поділася!<…> Що схочу, те з ним зроблю <…> Я чень мати своїй дитині, – я виб'ю, я й помилую!..» [174, с. 102, 103]. Таку агресивну поведінку матері щодо власної дитини можна розцінювати як намагання вимістити тамовану злість, обурення на життя, власну недолю. Анна розцінює материнство як повну владу над власною дитиною. Така материнська «любов» смертоносна, зрештою, хлопець в оповіданні І. Франка помирає.

Молодша сестра Анни, Напуда, також стає жертвою «недолі й приниження»; це той тип особистості, який був «відмалку погорджуваний, поштуркуваний та висміюваний», така людина «стягається сама в собі, корчиться, мов проколений слимак та ховається тривожно з усім, що виявлювало би в ній живого чоловіка» [174, с. 101]. Народження дітей поза шлюбом, що вважається порушенням моралі і традиції, розцінюється жінкою як соціальне самогубство. Соціум засудить і не сприйме матір-одиначку із дитиною на руках. І Анна, і Напуда прагнуть звільнитися від природного і незаконного тягаря – бути матір'ю, внаслідок чого обидві «випадають» із унормованого соціального середовища. Це «випадіння» спричинене, насамперед, ставленням суспільства до незаконно народжених дітей, вагітності та пологів поза шлюбом. Тому Напуда сприймає появу ще не народженого життя вороже; вона потай тікає з дому, аби мати змогу звільнитися від небажаної дитини як чогось згубного для неї самої. Відбувається конфлікт між індивідуальним внутрішнім світом та патріархальним соціумом з його власними законами, нормами та принципами, неможливість розв'язання якого штовхає жінку на втечу у смерть, адже поява дитини «наказує їй одиноку роль – бути дружиною і

матір'ю» [43, с. 101]. Внаслідок цього дисонансу гине новонароджена дитина Напуди: «З-під глини визирало посиніле, запухле личко дитини <…> Вона (Напуда – *Л. С.*)в суді призналася, що задушила дитину» [174, с. 107, 108]. Момент пологів Напуди співпадає із визнанням власних переступів і каяття: «Щось покутує під Микитичевим дубом, щось так тяженько йойкає! Господи, як я вчула, серце в мні застигло<…> Так, як ось за вмерцем заводять!» [174, с. 105].

Танатичні риси прочитуються в образі Марти – героїні новели О. Кобилянської «Огрівай, сонце…». Твір розпочинається із кульмінаційного моменту, опису кримінального злочину – вбивства Мартою свого чоловіка: «Коли Марта зарізала свого чоловіка й упоралася з ним, завмер тієї ночі всякий звук у хаті <…> Там, де закопала його, хоч і неглибоко, здавалося оку, земля незамітно завершилася» [80, с. 482]. Скоєний вчинок жінка мотивує тим, що її чоловік «запивався до нестями», «марнував зароблене», «побивав її». Момент убивства асоціюється зі спробою руйнування традиційних канонів, згідно з якими, жінка в патріархальній культурі змушена була терпіти усілякі образи від свого чоловіка, виконуючи функцію повинної дружини-жертви. Скоєне жінкою вбивство похитнуло її психіку. Можливо, Марта усвідомлює й визнає порушення морального закону, проте безсила засудити себе настільки, щоб повністю відмовитися від пристрасті, яка спровокувала її піти на тяжкий злочин [105, с. 163]. Будучи свідомою того чи ні, вона намагається протистояти традиції, вона «витісняє» свого чоловіка з життя як щось згубне, смертоносне, загрозливе для її існування. На думку М. Бердяєва, людина скоює вбивство для того, щоб створити життя, в якому буде мінімум страху [14, с. 151]. Закопуючи тіло вбитого, героїня новели здійснює символічне поховання власного минулого життя і себе як жінки-матері, жінки-дружини, намагаючись досягнути стану максимальної свободи та позбутися відчуття страху. Проте скоєне вбивство не сприяло повному розриву із традиційним типом жінки-жертви. Марта продовжує перебувати в неволі страху, зумовленої вбивством глибокої задуми, материнських обов'язків перед дітьми, які сприймають матір як щось загрозливе, згубне й вороже: «Вона пішла по сокиру, Зоню, може нас уночі зарізати… не спім!..» [80, с. 485]. Сокира – атрибут воїна,

символ влади; у творі це знаряддя символізує руйнування соціальних і духовних обмежень, які позбавляли Марту свободи. На суді жінка зізнається, що слідом за чоловіком хотіла зарізати й дітей. Матір у дитячій свідомості асоціювалась зі смертю: «Я боюся, Павлику… так темно… он там… де мамина постіль <…> Та тут щось біле… під вікном <…> Там справді була мама. Вона клячала на землі <…>, а в руках на лаві блистіло залізо сокири» [80, с. 485]. Малий Павло уві сні чує голос покійного батька, який застерігає його від смерті: «Не спи!» [80, с. 485]. Прийом сновидного очуднення є своєрідним знаком-пересторогою, сигналом про небезпеку смерті. Якщо матір у дитячій свідомості набуває виразних танатичних ознак, то покійний батько постає оберегом дитячого життя.

В образі головної героїні новели О. Кобилянської «Вовчиха» – Зої Вергер – також простежуються ознаки, які дозволяють говорити про танатичний тип жінки-матері. Героїня новели прагне бути вершителькою доль для своїх дітей. Всі потаємні плани і наміри вона виношує в собі і ніколи ні з ким про це не ділиться: «Ти сього не зробиш добре, – відтинала, як котре з дітей хотіло їй у чім помагати або спитати. Їй тяжко було догодити, бо вона була з тих, що все ліпше знали» [80, с. 421]. Надмірна прив’язаність Зої Вергер до матеріальних потреб, господарства, землі увиразнює танатичність її характеру, адже модерністська культура прагнула звільнитись від традиційних канонів, згідно з якими жінка уособлювала природу, землю. З іншого боку, нерозривна пов’язаність героїні із землею як ресурсом, матеріальним благом і чинником, що визначає соціальний статус і подальшу долю її дітей, – вказують, за Е. Фроммом, на некрофільський стиль життя (установку мати і нагромаджувати) на противагу життєствердному (прагнення бути, служити іншим). Якщо сини Микола і Юзько йдуть проти материнської волі, то дочка Санда не має духовної міці противитися їй. Не випадково в селі жінку прозвали вовчихою, адже образ цієї тварини у фольклорі постає символізує хижість, невгамовний голод [30, с. 519]. Вовчиха духовно вбиває свою доньку, позбавляючи її можливості бути щасливою й вільною. Зоя Вергер сама почувається нещасною, перебуває у духовній мертвоті і пошуках більших статків. Важливим у творі постає момент своєрідного злиття героїні із землею: «Вона вклякла й зарила пальці в

землю. Не дасть, не дасть, не дасть! <…> Наче на хвилину забула за землю. “Господи, скільки зір, то все людські душечки!” <…> Саме в ту мить злетіла одна зірка… за нею друга, і десь упала лукуватим льотом» [80, с. 442]. За народною традицією, падіння зір уособлює смерть, згасання чийогось життя. Земля, яка притягує жінку, сприяє розриву із духовним, культурним, вищим і вічним. Зоя, символічно будучи сама поглинута землею, скидає у прірву й доньку Санду. Тому момент падіння першої зірки можна розцінювати як духовну смерть жінки-матері, друга ж зоря, яка згасла слідом, асоціюється із душею Санди, приреченою на вічну самотність і важку працю.

Героїня з оповідання Лесі Українки «Жаль» Софія стає жертвою власницької натури баронеси, в образі якої простежуються риси каструвальної, за Т. Гундоровою [43, с. 194], танатичної жінки, темної сили, яка свідомо позбавляє молоду дівчину всіх можливостей влаштування її особистого життя: «Так вона усе знищила: моє щастя, мої надії, мою долю! <…> О, се не людина, се мій злий дух!..» [168, с. 99]. М. Бердяєв зауважує: «Зло притаманне людині, воно свідчить про момент відчуження. Коли індивід одержимий злою силою, він постає чужим для себе самого, оскільки зло – це самовідчуження для людини» [12, с. 375]. Перебуваючи у стані надзвичайного нервового збудження («у нестямі»), Софія вбиває баронесу бронзовою статуеткою Адоніса й Венери: «Гостро скрикнула баронеса і впала додолу мертва, вся в крові» [168, с. 101]. Тамованої злості, агресії, ненависті, рабського духу, які досягли кульмінаційної позначки, героїня позбувається шляхом їхнього вивільнення. Наростання обра́з за зухвале ставлення баронеси стають рушійними для подальшого випадкового скоєння акту вбивства. Несправедливість, за А. Шопенгауером, проявляється через намагання одного індивіда підкорити собі волю іншого, зробити його рабом [209, с. 259]. Будучи компаньйонкою, Софія відчуває тяжіння над собою рабської неволі, тому вона прагне відчути свободу, пориваючись у вимір фантазії, ілюзій та мрій. Дівчина часто зображена у творі розгубленою, забудькуватою, неуважною і дещо комічною. Навіть сцена убивства постає випадковою, мимовільною, наче нервовий ривок-імпульс, афект. Це лише черговий спосіб осягнення свободи, момент виплеску

емоцій. Софія прагнула багатства й розкошів; вона всіляко боролася, аби зайняти вигідне й потрібне місце в соціумі, проте нереалізованість бажаного штовхає її на шлях самопозбавлення свободи: «От тепер я вже зовсім пропала! зовсім!» [168, с. 101]. Скоєння вбивства, можливо, пов'язане із наростанням почуття страху дівчини (бути самотньою, покинутою, у постійній залежності від баронеси): «В основі будь-якого вбивства лежить страх і рабство <…> Якби людині вдалося подолати рабський страх, вона ніколи не наважилася б убивати. Людина через страх смерті сіє смерть, завдяки відчуттю рабства, вона прагне бути володарем. Панування завжди змушує вбивати» [14, с. 65].

Народження нової індивідуальності, нової культурної особистості вимагає руйнування традиційних, усталених стереотипів, тому в модерністській літературі тип жінки як носія культури витісняє тип жінки-берегині. На думку Т. Гундорової, меланхолія здатна «звільнити» жінку, дати їй можливість вийти за межі біологічного у простір культурний [43, с. 17]. А. Шопенгауер зазначав, що народження дітей – це посилене прагнення до життя, оскільки людське життя відкуплюється смертю [207, с. 245]; це зав'язування життєвого вузла, який у подальшому в один момент буде розв'язаний смертю. Материнське лоно сприяє появі нової людини, умовою життя якої є невідворотність смерті. Головний герой новели Марка Черемшини «Раз мати родила» Юсип у розпалі гніву викрикує: «Мой, раз мати родила, раз тра гинути!» [203, с. 38].

Народження смертного тіла має у собі зародок танатичного. У дослідженні «Міф про народження героя» О. Ранк обґрунтував тезу, згідно з якою народження людини постає життєвою травмою. На думку автора, травматичним є момент розриву тіла новонародженого із материнським лоном як уособленням раю [147]. Г. Левченко зазначає, що у деяких творах О. Кобилянської («Мої лілеї», «Impromtu phantasie») момент виходу із материнського лона розцінюється як трагічна подія, оскільки в подальшому житті персонаж страждає надполовиненістю: «Це лише потенція, можливість, психологічний ескіз, незреалізована "будучина". Це щоразу порив і самостримування» [97, с. 149].

Процес народження дитини постає однією із функцій жінки як «репродуктивного вмістилища» [4, с. 511]. Біологічно-репродуктивна роль жінки часто розглядається у ранньомодерних творах як щось вторинне, неважливе і навіть загрозливе, зокрема для її культурного становлення. Героїня фрагменту О. Кобилянської «Valse melancolique» Ганна вважає, що життя лише для дітей і чоловіка здатне «заглушити» «справжній артизм у душі» [78, с. 375]. Сім'я і материнство є тією згубною руйнівною силою, яка здатна поглинути жіночу індивідуальність. Натомість майбутню вчительку Марту дівчата вважають «вродженою жінкою і матір'ю», «типом первісної жінки, що пригадує нам Аду Каїна або інших женщин з біблії» [78, с. 384]. Такий тип жінки названо у творі жертовним, що «гине без нагороди».

У деяких модерністичних творах материнське лоно набуває смертоносного, згубного, руйнівного значення, внаслідок чого воно асоціюється із гробом, домовиною. Процес поховання рівносильний поверненню до закритого, ізольованого простору – у домовину, у лоно землі-матері. Цей аспект зауважується у монографії Г. Левченко, присвяченій творчості О. Кобилянської, у якій розглядається демонічний тип матері і підкреслюється деструктивна функція жіночого начала [97].

У новелі О. Кобилянської «У св. Івана» змальовано образ домовини, у якій лежать мощі святого. Розміщений посеред храму гріб асоціюється з материнським лоном. Кожен прочанин, доторкнувшись до тіла святого, ніби прагне повернутися до початкового стану, за М. Еліаде [53, с. 54], з метою переродження та зцілення. Шлях до гробу із мощами постає своєрідним ініціальним випробуванням для прочан. Тому намагання regressus ad uterum (повернутися до першовитоку, материнського лона) обертається для деяких персонажів твору трагічно: «Там винесли знов одну жертву – молоду дівчину, що серед стиску та натовпу зімліла <…> Мертве тіло сімнадцятилітнього хлопця винесли перед кількома хвилинами» [77, с. 429].

М. Еліаде зазначає, що спроба повернення до материнського лона набуває значення регресу, повторного перебування у хаотичному стані, який передував

зародженню всесвіту. У згаданій новелі О. Кобилянської опис метушні у церкві, мороку, сичання свічок асоціативно зближують це місце із первозданним простором, буття якого передувало сотворінню всесвіту.

У новелі О. Кобилянської «Лісова мати» можна виокремити три типи материнського образу, які обертаються у своєрідному танатичному трикутнику – це мати-природа (лісова мати), мати-жінка (головна героїня гуцулка Докія) і мати держави (цісарева Єлисавета). Ці три жіночі типи можна співвіднести із поетапним розривом жіночого начала з традицією, природою, поступовим становленням модерністської жінки. Новела розпочинається описом буковинських Карпат як місцем для релаксації, сфери поєднання містики й реальності, де «все один віддих, один ритм» [75, с. 31]. У творі зовнішній світ (індустріалізований, механізований) відмежовано від первозданного світу природи. Лише головна героїня ніби перебуває на межі між «природою» і «культурою», постаючи «елементом», дотичним до обох вимірів. Описуючи її зовнішність, автор порівнює обличчя жінки із деревиною: «Наче з дерева вирізьблене це брунатне обличчя» [75, с. 32].

Природа, ліс асоціюються у новелі з материнським лоном, куди головна героїня прагне повертися для відновлення сил щоразу, коли переживає внутрішнє потрясіння, дискомфорт, відчуває жаль чи тривогу. Ритуальне повернення до материнського лона символізує момент переродження, фізичного і духовного оновлення, повернення до хаотичного стану, який передує акту космогонії [53, с. 87]. Проте в один момент лоно лісу мало не поглинуло Докію: «Коли вона (Лісова мати – *Л. С.*) шумить, а крім того ще і стогне, то певно треба ожидати чогось злого» [75, с. 33]. Після того, як буря стихла, гуцулка переживає дивне відчуття: ніби настав момент прозріння, момент переродження й осягнення істини. Вона розуміє, що життя схоже до «віддиху», який обов’язково буде поглинутий смертю: «Зрозуміла все <…> Все був один віддих. А це була смерть» [75, с. 35]. Мати-природа, до якої в хвилини душевного розпачу поривалася Докія, враз постає смертоносною, руйнівною та поглинаючою стихією.

Героїня переконана, що лісова мати повинна відшукати собі пару, забрати когось у своє лоно. Згодом Докія дізнається про вбивство цісаревої Єлисавети: «Це

пара до *неї... пара*, хто б це подумав. Саме дві з висоти. Наперед *та*, а тепер *ця*» [75, с. 39]. Падіння смереки і вбивство цісаревої подано як дві смерті «з висоти»: висоти як природної величі й висоти як соціального статусу. І природа (смерека), і мати-Докія, і цісарева стають рівноправними учасниками танатичного дійства, опинившись перед смертю як невідворотністю, засобом життєвого контролю і способом стирання усіяких меж: «Смерть зрівнює усіх з усіма» [201, с. 20].

Образ матері, що втрачає власних дітей, постає у новелі В. Стефаника «Марія». У творі простежується тісна духовно-психологічна взаємодія між матір'ю та її дітьми. Внутрішній стан героїні відтворено через мотиви самотності, приреченості, безвиході, невимовної туги за найдорожчим. Психологічна драма розгортається на тлі жорстоких реалій: «Діти мої, сини мої, де ваші кістки білі? Я піду позбираю їх і принесу на плечах додому!» [158, с. 169].

Завершений образ війни як смертоносного явища підсилюють метафоричні описи природи, деструктивних станів психіки, надмірна експресія у зображенні кривавих подій, танатичний символізм: «Далеко під горами ревіли гармати, палали села, а чорний дим розтягався змієм по синьому небі і шукав щілин у блакиті, щоби десь там обмитися від крові і спузи[1]. За її плечима дрижали вікна за кожним гарматним громом. А може, там і її сини, може, вже закуталися в білий рантух снігу і кров біжить із них і малює червоні квіти» [158, с. 167]. Марія сприймає правдиву дійсність як ілюзію, вона не в змозі визнати, що сини покинуть матір. Її роз'їдають біль і страх бути покинутою, непотрібною, забутою та приреченою на вічну самотність: «Сказала це і зараз зрозуміла, що перетяла тим ножем світ надвоє: на одній половині лишилася сама, а на другій – сини тікають геть від неї... І впала» [158, с. 168].

Образ ножа постає символом розколу, порушення гармонії, розриву зв'язків між матір'ю та її дітьми. Самотність викликає почуття розпачу, яке домінує над здоровим глуздом: «Чула що лишилася сама на світі, глянула на небо й зрозуміла, що під тою покришкою сидить сама і що ніколи вже не вернуться до неї її сини, бо

[1]Спуза – попіл.

цілий світ здурів: люди і худоба» [158, с. 169]. Життя стає рівнозначним божевільному безсенсовому існуванню, повному невпевненості в завтрашньому дні.

У нарисі з сільського життя О. Кобилянської «За готар» простежується образ жінки-жертви фатуму, яка асоціюється зі сформульованим Ф. Ніцше законом вічного повернення – приреченістю народжувати і знову віддавати щойно створене молоде життя матері-землі. Ім'я «чорної» Магдалени алюзійно пов'язує її з євангельським образом Марії Магдалини. Магдалена О. Кобилянської уособлює трагічну особистість, яка постійно прагне перемогти смерть народженням. Це тип жінки, який ніби притягує смерть, водночас змагаючись за кожне дароване для її дітей життя.

С. Кирилюк, аналізуючи у творах О. Кобилянської жіночі образи, називає таврованих смертю героїнь «жінками з чорним знаком» [74]. Смерть останньої дитини стала для героїні психологічним крахом: «Як кров червона, такий був у неї жаль. Дуріла – головою до стіни била, кричала» [81, с. 475]. Очевидно, Магдалена усвідомлює власну приреченість спокутувати «гріхи других», тому прагне визволитися від фатуму через спокуту – вона приймає мертве тіло подорожнього у свою домівку, врешті – справляє йому похорон на останні власні кошти. Героїня упокорена долі, вона сприймає трагічну дійсність як обов'язок терпіння. Мотив упокорення асоціюється із мученицьким страдництвом, жертовністю, святістю.

С. Кирилюк вбачає паралель між образом героїні новели і її авторкою: «Магдалена приймає власну "обраність" (приреченість) так, як приймає її сама письменниця» [74, с. 181]. Момент смерті останньої дитини свідчить про розрив з історією, гріхом роду, традицією. Жінка «з чорним знаком» стає вільною: вона звільняється долею від материнських обов'язків і родової приреченості на переживання смерті як неминучої утрати.

2.4.2. Сецесійний синкретизм: жінки, квіти і музика. Питання про ранній український модернізм у теоретичних і критичних міркуваннях дослідників розглядається паралельно із осягненням поняття сецесії (від лат. secession – відпадання, відмежування). Перехідний етап у будь-якій національній літературі

відбувається за схемою ствердження – заперечення, притягування – відштовхування.

У давньоримську епоху поняття «сецесія» означало вихід плебеїв за межі міста, демонстрування в такий спосіб їхньої боротьби проти патриціїв. Дещо пізніше під цим терміном розумілося відокремлення окремої територіальної частини від держави.У площині мистецтва це поняття означало зародження нового етапу, перехід від старих форм до нових. Першооснови цього мистецького напряму були закладені в Австрії та Німеччині у живописі, архітектурі, графіці. Згодом прийоми сецесійного стилю було перенесено у художньо-образну площину. У значенні мистецького стилю вперше поняття «сецесія» було використано групою австрійських митців-художників на чолі із Густавом Клімтом (Ф. Штук, Г. Трюбнер, В. Уде).

Поняття «сецесії» в контексті українського літературознавства розглядали Я. Поліщук, А. Матусяк, Т. Гундорова, Ю. Бірульов, М. Ільницький, В. Челбарах. На думку А. Матусяк, значна роль у формуванні й закоріненні сецесійного стилю в українському мистецтві належить Київській школі малярства, представниками якої були М. Мурашко, О. Мурашко, Й. Буткевич, О. Екстер, К. Малевич, С. Костенко та ін. В. Челбарах вважає, що на творчість М. Черемшини, С. Яричевського, О. Авдиковича, Є. Мандичевського, І. Франка, Б. Лепкого помітного впливу завдала Віденська сецесія [202, с. 14 – 15]. Я. Поліщук виокремив сім ключових ознак львівської сецесії, серед яких: естетизм, екзотизм, еклектизм, еротизм, екстравагантність, енігматичність, ескапізм [140, с. 195].

Зародження «сецесії» відбувається у переломний момент розвитку мистецтва, коли один напрям стоїть на порозі свого становлення, а інший – зазнає вичерпності. Особливо гостро питання постає тоді, коли йде мова не лише про зміну стилів, які належать до однієї окремої культурно-історичної епохи, а про ті стилі, які належать до різних культурно-історичних типів.

Р. Грималюк вважає, що такими різнорідними стильовими напрямками можна вважати модерн та еклектику: «Еклектика завершувала собою епоху мистецтва нового часу <…>, модерн розпочинав історію новітнього мистецтва

часу, втілюючи ранній, початковий етап його розвитку» [40, с. 1316]. Модернізм апелював до синтезу мистецтв, оновлення декоративних прийомів, синкретичного конструювання образного світу. Автори звертають увагу на фізичні характеристики кольору, форми, гри світла-тіні тощо. Те, що в минулому було подієвим тлом, декорацією, постає символом твору. Синтезуючи матеріал попередніх традицій, автори-модерністи вихоплюють ті елементи, які, на їхній погляд, сприяють моделюванню нового, унікального образного виміру.

Співвіднесення раннього українського модернізму із поняттям «сецесія» відбувається паралельно із утворенням об'єднання «Молода Муза», літературна діяльність якого репрезентує нові вектори мистецького руху: декадентський, символічний, естетичний, модерністський, сецесійний [66, с. 19]. А. Матусяк зауважила, що ніколи до цього часу образотворче мистецтво не відігравало такої важливої ролі у формуванні «літературного обличчя епохи», як у період утвердження модернізму: «Зміни в мистецтві, скульптурі, архітектурі та музиці, що відбувалися паралельно з розвитком мистецтва слова, входили в чіткі генетично-естетичні залежності» [107, с. 36].

У сецесії вбачається внутрішня спорідненість з відчуттями й настроями тогочасної доби: відчаєм, песимізмом, мовчанням, хворобливістю, безвихіддю, втомою, розчаруванням. Тонкі грані душевних переживань віднайшли своє застосування в малярському мистецтві, втілюючись в образах та символах самотності, тиші, мрійливості, загадковості (цикл творів І. Труша «Самотність», графіка О. Кульчицької, рисунки О. Новаківського «Сон», «Прірва»).

Звертаючись до сецесії, письменники-модерністи намагалися віднайти й використати у царині слова досі невідоме, непоєднуване, неуживане, нетрадиційне, нове. Саме в сецесії, за слушним спостереженням Р. Грималюк, нового життя набувають не лише форми, а й способи формотворення [40, с. 1317]. Цей художній метод торкнувся й моделювання жіночих образів. Оригінальним було зображення жінки-дерева на вітражах, де розкішне волосся асоціювалося з кроною, а верхня частина людського тіла плавно переходила в стовбур. Яскравим прикладом може слугувати вітраж у Львові, який встановлено у віконному отворі сходової клітки

кам’яниці, розташованій по нинішній вул. Герцена, 6. Як і в бароковій традиції, сецесія відображала тісну взаємодію людини й природи, тому в ранньомодерних художніх текстах зустрічаються паралелі жінка – квітка, жінка – дерево, жінка – звір, жінка – змія, жінка – сонце, жінка – музика.

Естетизація смерті. Жінка і квіти.Особливого звучання в малій прозі ранньомодерних авторів набувають образи квітів. Метафорика та символіка цих рослинних образів, їхнього цвітіння та перецвітання – це один зі способів продемонструвати смерть і дочасність життя, це одна зі сфер досвіду, яка надає наочної доступності поняттю «смерть», що здебільшого асоціюється із антиестетичним, потворним, деструктивним. Модерністське мистецтво апелює до категорії потворного як необхідної художньої вартості. Потворне (хвороби, смерть, процеси розпаду – усе це є відразливим, агресивним, грубим, неприємним, демонічним, жахливим) часто постає як самостійна чи основоположна категорія. Потворне існує завжди і скрізь, прекрасне ж постає таким саме тому, що воно мінливе.

Т. Адорно в останній своїй масштабній роботі «Естетична теорія» (1970) висловлює думку, що в цілому, між категоріями прекрасного й потворного можна простежити тісний діалектичний зв’язок, унікальну гармонію, що базується на динамічній єдності дисонансів. Тому в художніх текстах смерть набуває не лише потворного, але й прекрасного втілень. Завдяки сецесії, автори-модерністи намагалися засобами мистецтва перемогти звичність, повсякденність, традиційність. Естетизація танатичного реалізується через флористику, образи квітів, процеси цвітіння і перецвітання.

Образ цвіту, квітів асоціативно в’яжеться із жінкою, її чутливою природою. Краса квітів, як і краса жіночого тіла формують первинне враження про об’єкт споглядання, яке інколи може бути ілюзорним. Образ жінки є тим оманливим і непостійним типажем в художньому вимірі ранньомодерної естетики, який помістив у своєму «культурному іконостасі» [24, с. 30] злам століть. Головна героїня оповідання «Сойчине крило» І. Франка Марія порівнює жінку із квіткою, вихоплюючи ті ознаки флористики, які характеризують жінку як унікальну,

особливу, своєрідну сутність. Йдеться про ілюзорність видимого образу, кокетство, ніжність, вміння проникнути в душу й чуття, артистизм: «Цвіт – се кокетерія ростини <…> Те тілько й роблять, що кокетують, грають роллю, б'ють на ефект <…> Вони дразнять наш зір своїми пишними кольорами, лоскочуть наш дотик незрівнянною ніжністю своїх листочків та чашечок, бентежать наш нюх різнорідністю та розкішними комбінаціями запахів <…> Заходять у нашу душу, глибоко торкають наше естетичне почуття <…>, виставляють себе в фальшивій красоті. Хіба вони можуть інакше? Хіба ж женщини можуть інакше? Те, що вам, твердшим, тупішим, видається кокетерією, комедією, се у них найінтимніший, несвідомий вияв їх натури» [179, с. 64]. У такому зіставленні виразно підкреслено особливості жіночої природи: надмірна чуттєвість, мінливість, еротизм, емоційність. Почуття Марії такі ж короткотривалі як і тимчасове цвітіння рослин. Жінка свідомо викриває їхню ілюзорність і штучність: «Все те була штафажа, були декорації для моєї ролі, яку я хотіла відіграти перед тобою, щоб лишити в твоїй душі незатерте, високо артистичне враження, таке враження, де незабутня ілюзія ні на волосок не різнилася від найпоетичнішої дійсності» [179, с. 62].

Марія звертається до образу квітки як декорації, костюма, аби виконати артистичну роль – вразити протилежну стать, захопити, заполонити світ почуттів чоловіка. Те, що постає оманливим, несправжнім, недійсним, набуває виразних танатичних ознак, оскільки момент викриття істинного призводить до краху і розчарування, – що, власне, й переживає Хома під прочитання викривального листа. Для жінки властивим є природне вроджене акторство. Цікаво, що й твори жінок-авторів ранньомодерного періоду творчості свідчать про це. Наприклад, у повісті О. Кобилянської «Ніоба» підкреслено, що акторство жінки «лежить в її натурі», адже «жінка ніколи не буває одвертою, хіба в дуже рідких і критичних моментах» [79, с. 22].

В образі квітки, з якою ототожнено жінку в новелі «Сойчине крило», прочитується також еротичний підтекст: «Ти в моїм житті був тим палким сонцем, яке змушує квітку розвитися, і розпуститися, і відкрити свою чашечку, і розлити свої найкоштовніші пахощі» [179, с. 64]. Таке зіставлення асоціюється із

природним сексуальним бажанням. Жіночий еротизм артистично завуальовується, естетизується, завдяки чому жінка в чоловічому сприйнятті стає ідеальною проекцією його еротичних бажань. Чуттєвість жінки вивищується над еротичними, фізіологічними бажаннями чоловіка. В ранній модерністській літературі жінка перестає бути «іконою» і вперше в українській літературі вона стає тілом [43, с. 96].

Асоціативна пара «жінка – квітка» вибудовується в психологічній мініатюрі (силуетах) Лесі Українки «Місто смутку». Варто зазначити, що ідея написання цього твору зародилась у Лариси Косач влітку 1986 року в містечку Творки (Польща). Саме там, у місцевому психіатричному санаторії працював її дядько – О.П. Драгоманов, на запрошення якого письменниця й відвідала його. Враження від побаченого дали змогу Лесі Українці ніби ескізно намітити «силуети» хворих.

Один з образів твору – молода чорноока дівчина Марія – алюзійно пов’язаний з образом Діви Марії. В іконографії Благовіщення традиційний для епохи Відродження образ оливкової гілки витісняється лілією – «атрибутом» архангела Гавриїла, який явився Діві Марії, аби сповістити їй про зачаття й майбутнє народження Спасителя. Лілія – символ невинності, чистоти та величі.

Символічні значення цього квіткового образу в культурах різних народів мають неоднорідні тлумачення. У Давньому Єгипті фалоподібна тичинка і своєрідний запах лілії асоціювалися з еротичним коханням, натомість у Середньовічній Європі ця квітка символізувала цноту, чистоту та скромність. У мініатюрі Лесі Українки «Місто смутку»образ «зламаної», «сплямленої» білої лілії, ймовірно, згідно з народними уявленнями, символізує втрату цноти як проходження жінкою чергової ініціальної стадії, за якою настає смерть і переродження [55]. Можливо, йдеться про руйнування нереалізованих мрій і бажань. Конфлікт між ідеальною чистою любов’ю й пристрасною сексуальністю призводить до внутрішньої дисгармонії, божевілля, «нелюдської туги», розпачу та істерії.

Образ білої лілії (жінки-лілії) у творчості Лесі Українки, який символізує незайману природу, традицію, ніжне, ідеальне, святе можна протиставити образу троянди – символу пристрасті, розкутості і, можливо, агресії. «Леся Українка,

виразившиархетипне українське ставлення до сексуальності через символ БлакитноїТроянди, істерично шукала розв'язання конфлікту між сексуальністю ілюбов'ю» [60, с. 258], – зауважила Н. Зборовська. Г. Левченко говорить про наявність розмаїтих культурних смислів, якими авторка наділяє образи квітів, витворюючи при цьому «багатозначний мистецький концепт, котрий логічно вписується у фендесьєклівську сецесійну культуру» [98, с. 185]. Концепт «квіти» у ліриці Лесі Українки семантично окреслений як: 1) символ утопічного «золотого віку» в житті людини та природи; 2) символ життєвої енергії, творчих сил; 3) символ людської долі; 4) символ визнання і слави в житті індивіда; 5) символ переродження світу під впливом мистецтва (міф про Орфея); 6) символ естетизації та вітаїзації смерті [98, с. 186]

У нарисі Лесі Українки «Голосні струни» засушені квіти є символом почуттів, пережитого в минулому невзаємного кохання, нереалізованих мрій. Образ барвінку – символу весни, пори кохання та любощів – викликає у Насті, головної героїні оповідання, почуття ностальгії, примарності та недосяжності її власних мрій та бажань. Г. Левченко, окреслюючи основні смислові вузли концепту «квіти» у ранній поетичній творчості письменниці, вказує на значення утопічного «золотого віку» в природі і житті людини, який у Лесі Українки відображено в образі весни і весняного цвітіння [98, с. 186]. Момент перецвітання свідчить про минущість життя, його часову незворотність, нетривкість і тимчасовість: «То була суха квітка, невідомої барви <…> Хто ж би здумав, що се була квітка з барвінку, весела, блакитна, як небо <…> Не забудуться ніколи ті весняні ночі <…> В такі ночі в серці розцвітають квітки таємні <…> А серце б'ється, б'ється, жити спішиться, просить життя…» [168, с. 148 – 149].

Засушена квітка є пам'яттю, річчю-асоціацією, гербарієм почуттів, визначенням стану героїні та її молодих дівочих років. Настя риторично запитує в себе: «Навіщо ж ховати змарнілі квіти, нащо оживляти замерлі мрії?..» [168, с. 149]. Вінок із весняних квітів постає символічним плетивом її власних молодечих бажань і фантазій. Тому дівчина болісно спостерігає «безуважне зривання квіток з

її вінка» [168, с. 150] тим, кому вона мріяла подарувати своє кохання. Зривання барвінку асоціюється з руйнуванням її мрій та почуттів.

У новелі М. Яцкова «Дівчина на чорнім коні» образ білої лілеї, з яким автор ототожнює головну героїню, постає символом вітаїзації та естетизації смерті жінки: «Лежала в веранді у відкритій домовині і білілася, як лілея на чорнім коврі» [217, с. 210]. Образ лілії у міфології також пов'язують зі смертю й світом мертвих. Персефона була викрадена Аїдом в підземне царство в ту мить, коли збирала лілії та фіалки. У деяких народів побутує вірування, що в образі розквітлих лілій являються душі померлих родичів, а самі квіти зацвітають на могилах невинно засуджених [110].

Вітаїзація смерті дівчини підкреслюється не лише порівнянням покійної із лілеєю, а й художнім використанням образу дикого винограду – атрибута Діоніса, ототожненні смерті зі сном: «Чую тебе при собі й оглядаю останками сну, який люди взяли за смерть» [217, с. 210]. Естетика поєднання топіки смерті, занепаду, відчаю з життєствердними елементами – яскрава ознака сецесійного стилю.

До образу квітів як символу естетизації смерті героїні вдається М. Яцків в оповіданні «У наймах»: «Нарядили її в біленьку сорочку, спідничку з квітами і поклали на лаві <…> Вінок з барвінку у неї на голові – як до шлюбу» [217, с. 46]. В українській традиції барвінок був невід'ємною квіткою-атрибутом під час шлюбу. Весільна символіка (квіти, вінок) враз перетворюються в атрибутику похоронного обряду. У прибиранні покійної квітами можна вбачати ідею вічного відродження природи в інших формах життя. За народними переказами, гільце із квітів барвінку було символом вічності, а вінок із цих квітів знаменував дівочу цноту, честь і був оберегом жіночої долі.

Жінка – чоловік – твір. Значного впливу на формування художньо-образного мислення, зокрема вибудовування паралелі «жінка – мистецтво» завдали музика, архітектура, скульптура, живопис. Сецесійне мистецтво формувалося як взаємодія словесного образу, скульптури, руху, танцю, звуку. Ритм, стилізація, декоративність забезпечували сприйняття твору як ускладненого мистецького організму, де кожен елемент композиції відігравав важливу роль. Дух сецесії був

споріднений із загальною настроєвістю того часу. Стан душі, внутрішній світ героїв часто розкривається у паралельних музичних і скульптурних символах. Образ жіночого тіла знаходить аналогії із формою музичних інструментів (гітара, арфа). Герой-митець розцінює його як матеріал, творчу сировину, ескіз для подальшої обробки. Чоловік бачить у жінці не матір, кохану, дружину чи доньку, а ідею, твір, матеріал, інструмент. Він заперечує у ній жінку-природу, жінку-матір, жінку-коханку, а в собі продукує творчі імпульси, вириваючись за рамки родової заданості.

У новелі М. Яцкова «Гермес Праксітеля» простежується образне жіноче тріо – жінка-ерос, жінка-естет і жінка-митець, які, кожна зі свого ракурсу, оглядають постать молодого офіцера. Жінка-ерос вбачає в обличчі юнака «сором'язливість білої рожі», що «палає до поцілунку» [217, с. 289]. Жінка-естет намагається відчути його емоції і внутрішній стан. Жінка-митець «жваво ловила профіль юнака в альбом для малювання», захоплюючись плавним переходом ліній. Поступово культурно-естетичні моменти у творі замінюється проблемою війни. У розмові зароджується конфлікт, який демонструє боротьбу між інстинктом і духом, жертовністю та дегуманізацією людини на війні. В устах молодого офіцера війна означується як «проклята підлота і ганьба людства» [217, с. 289]. Прояв гордості за свій край та порятунок нації можливі не у «насильстві», «ярмі», «людській кривді і грабунку», а в «творчому труді та любові» [217, с. 289].

Постать офіцера, його зовнішність, витонченість ліній тіла втілюють гармонію, культуру. Антиподом цього образу є «панок-бочка» – уособлення аморальності, безликості, ницості, грубих форм. Кульмінаційним моментом новелі є сцена відкриття жахливого наслідку війни – молодий офіцер був без обох рук. Війна постає смертоносним лихом, яке позбавило юнака можливості творити «струну скрипки» чи «сторінку рукопису» [217].

У новелі М. Яцкова «Боротьба з головою» мистецтво живопису слугує засобом оживлення (воскресіння) образу померлої жінки-матері: «Чоловікові жінка не вмре, помре лише дитині – мати» [217, с. 147]. Герой шукає потрібних асоціацій як матеріалу, який допоможе змоделювати портрет небіжки-матері. Відчуття болю і

втрати, прояв глибокого жалю під час розповіді батька про покійну спричинили переживання моменту катарсису. Уява хлопця змоделювала чіткий образ матері, який вдало відобразився на малярському полотні.

Образ художника символізує культурний простір, натомість карлик Нюнько, син мачухи, постає уособленням всього інстинктивного, духовно сліпого і морально виродженого в людині: «Він (Нюнько – *Л. С.*) почав говорити про поезію й мистецтво і сказав, що не терпить їх» [217, с. 148]). Відбувається боротьба між некультурним (низьким, примітивним, інстинктивним) і високим (мистецтвом, культурою, освітою). Образ карликової голови, яка ніби котиться і переслідує юнака, заважає митцю повторно створити порваний мачухою портрет його покійної матері. Відчутна семантична розбіжність і контрастність лексем «голова» й «портрет», де перше означується як природне, тимчасове та низьке, з чим наполегливо бореться митець. Фінал твору засвідчує перемогу культури над природою.

У новелі М. Яцкова «Архітвір» Даріан-митець вбиває кохану, аби мати змогу реалізувати свій творчий план. Людське, тілесне, еротичне, природне витісняється шляхом вбивства заради народження культурного й духовного. Кохання Даріана до жінки ілюструє прояви природного, інстинктивного, чуттєвого, проте згодом асоціативний ряд «кохання – почуття – інстинкт» трансформується у послідовність «ідея – твір – культурне – вічне». Жіноче тіло митець розцінює як музичний інструмент, матеріал. Його захоплює симетричність форм, краса ліній, переходів на тілі жінки: «Рамена творили старинну арфу зі слонової кості, волосся – золоті струни. Бедра звужувалися вгору, спливали лагідними лініями до ніг і творили дві арфи на собі <…> ”Пробудження мармуру“, – думав артист» [217, с. 220]. Через убивство він прагне побороти рабське відчуття залежності від жінки, аби бути вільним у здійсненні творчих ідей. Прагнення до свободи й самостійності витісняють еротичні бажання героя.

Перебуваючи у конфлікті між чоловіком-природою і чоловіком-митцем, Даріан почувається у невизначеності й розпачі: «Хто вкрав мій план!? Хто зрабував мені душу?! Отут, о, в голові був план!» [217, с. 225]. Герой розцінює появу жінки

в його житті як щось згубне, здатне витіснити собою високе, мистецьке як вічне. Зробивши вибір, Даріан знищує в собі природу, скоюючи символічне жертвоне вбивство жінки для народження себе як митця, здатного реалізувати давній план – створення величного вівтаря: «Притулив уста до її чола і розхилив рамена. В мрачнім низу розлетілися платки рожі на шпилю… На третій день вранці-рано вітало сонце величавий вівтар» [217, с. 225]. Вбивство жінки скоюється під час її перебування у сні. Символічного значення набувають образи гори і «мрачного низу», куди Даріан скидає тіло сплячої коханої. Гора та низ символізують протистояння високого і приземленого, сакрального і профанного, вічного і тлінного, природи й культури.

Образна тотожність «жінка – музичний інструмент» простежується також у новелі М. Яцкова «Роздуте полум'я». Сюжет новели побудовано як діалог головного героя, який, читаючи листа від коханої, подекуди спілкується з нею. В уяві жінки музичний інструмент набуває персоніфікованого вигляду: «Настав час, коли ця скрипка перетворилася в живу постать, і я почала ревнувати» [218, с. 149]. Героїня помічає, що мистецтво стало сублімованим об'єктом прагнень для чоловіка-митця: «Ти кохав мистецтво, малював мій портрет...Різьба, малярство, музика, театр, природознавство, етнографія, соціалізм –усе це заманювало тебе в юності» [218, с. 149]. Жінка уособлює природу й традицію (вона прагне бути коханою, матір'ю, хоче народити дітей), натомість чоловік прагне творити. Місце жінки в його житті займає мистецтво, натомість жінка постає матеріалом, засобом для реалізації творчих задумів.

Дихотомія думок головного персонажа новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» також демонструє конфлікт природи й культури. Смерть маленької дівчинки розцінюється батьком-письменником як досвід-матеріал для подальшого втілення творчих ідей. В одній особі протидіють батько й автор, традиція та новаторство, культура й природа, митець і людина. Шалене, майже божевільне переживання втрати дитини час від часу витісняється пориваннями в ідеї як матеріал для народження нового шедевру. Миттєві відчуття та враження змінюються науковими доводами: «Герой-батько чинить докори та присоромлює

своє alter-ego» [139, с. 93]. Смерть доньки слугує матеріалом, миттю для подальшої фіксації, враженням, яке має продукувати нові творчі звершення. Герой-батько, ніби заперечуючи страшну реальність, виходить із неї у простір культури, у якому митець живиться болем батька задля проектування нової вищої реальності – художньої.

У новелеті М. Яцківа «Diva» простежується художнє втілення образу жінки-жриці, яка повністю розчиняється у мистецтві, віддаючи на пожертву «усі права женщини». Драматичне мистецтво прирівнюється до миттєвого блиску, до затертого сліду, до цвіту, який «раз цвіте і скоро відцвітає» [217, с. 56]. Щоразу, виходячи на сцену, актриса має вмерти як людина, аби народитись як актор, адже «унікальність митця полягає у синтезі кількох світів» [164]. Сценічна роль прирівнюється до окремого швидкоплинного моменту життя, безповоротної миті. Головна героїня твору Лавра кожен вихід на сцену порівнює із принесенням себе у жертву глядачам: «Тут, на тім жертовнику, віддала ти всю свою величаву любов і відреклася всіх прав женщини, як вічна весталка. Але мине сила упоєння – голос твій замре, утихне, і остануться лиш спомини по тобі в запилених хроніках. Славні мертві партитури остануться» [217, с. 56]. Автор підкреслює ідею часової незворотності і тимчасовості людського життя. М. Яцків вставляє у твір епізод із притчі про розподіл долі, яка подала Лаврі золоте яблуко – символ таланту актриси: «Мале світло ясніло на сцені, як золоте яблуко» [217, с. 57].

Жінка-медіум. Модерністська література намагалася відобразити тісний зв’язок жінки із містикою, трансценденцією, інтуїцією. Інформацію про смерть близьких, передчасну хворобу та інші нещастя жінка відшукує у віщих снах, на рівні інтуїтивних передчуттів. Наприклад, у новелі М. Яцкова «Душі кланяються», головна героїня Марта, чекаючи на повернення коханого з війни бачить віщий сон – весілля, на якому присутній одинокий сумний наречений. Образ весілля обрамлює текст і набуває виразних танатичних ознак: святкування пройде «без гомону», бо «не буде кому танцю повести, ні співанок під лад затягнути», «буйне парубоцтво» йде на війну «цісарю служити» [217, с. 97]. Експозиція новели містить асоціативні образи, пов’язані зі смертю: відсутність гомону, танцю, весільних

святкових співанок: «гомін вмирає, як за похороном» [217, с. 98], замість співанок чується «плач матерів», «риплять вози», «пес виє» [217, с. 98]. Вдруге образ весілля зринає у сні коханої Василя Скорухи, Марти: «Снилося мені, що збираю руту, а тут вечір якийсь дивний, в тебе весілля – і музики грають <…> Йду під вікно, коліна згинаються підо мною, в хаті повно людей, танцюють, сміються, а ти сидиш на ослоні – марний та страшний, у розхристаній сорочці, та кров з грудей втираєш» [217, с. 101]. На думку З. Фройда, фрагменти прихованих від свідомості думок уві сні поєднуються в один цілісний образ, між ними встановлюється тісний логічний зв'язок, який нагадує творчий процес, малювання картини, конструювання на ній образних елементів. Навіть якщо окремі компоненти здаються поєднаними абсурдно, між ними в будь-якому випадку існує невидимий зв'язок. Увесь матеріал об'єднується в одну ситуацію [187, с. 371]. Тому досить очікувано, що дівчина, яка жде коханого з війни і мріє про власне весілля, бачить уві сні похоронне дійство, асоціативно поєднаним з образом весілля.

Головна героїня оповідання М. Яцкова «У наймах» Олена у передсмертному стані бачить образ покійної матері з трьома голубами-віщунами, про яких їй розповідала за життя небіжка: «Дівчина видивилася – голуби ті давні. От і мати... в білій, як сніг, намітці» [217, с. 45]. Тяжко хвора дівчина веде діалог з померлою матір'ю, прихід якої у марення дівчини символізує скорий відхід її самої у світ мертвих. М. Яцків формує у творі градаційне наростання символів-віщунів трагічного: зозуля, що кує-пророкує чисельність років життя людини; сопілка, яка «тужить»; водяний потік, що «забуту співанку співає»; цвіт яблуні, що заноситься в хату, ніби нагадуючи своїми опалими пелюстками про скороминущість буття; голуби як уособлення чистої душі, і врешті – образ покійної матері, яка ніби прийшла у світ живих, аби забрати свою доньку, звільнивши її від мук і страждань, яких вона уже «не буде терпіти» [217, с. 42].

Героїня нарису О. Кобилянської «Московський ґвер» Домка відчуває небезпеку, викликану порушенням наказу про зберігання зброї з часів війни. Її чоловік – Кость Бранчук – потайки переховує у себе ґвер, відібраний ним в одного москаля. Дружина попереджує чоловіка, що зброя з війни таїть у собі смерть і

водночас загрозу покарання з боку влади, проте він ігнорує її побоювання. Внутрішні переживання героїні, її інтуїтивні відчуття виявляються пророчими в момент трагічної загибелі зятя. Одного осіннього дня Кость із зятем вирушили в ліс по дрова, аж тут перепинив їм дорогу жандар. Старий Бранчук хотів прикрити сіном ґвер, та не встиг: «Курок випалив, а зять на фірі повалився назад» [75, с. 211]. Жандарм привіз і віддав тіло мерця родині, а Кость через усвідомлення власної провини у трагічній смерті зятя втікає углиб лісу, після чого також помирає.

В оповіданні Б. Лепкого «Гостина» до чоловіка постійно приходить гостя з потойбіччя – його дружина, яка «вмерла нагло і ненадійно» [100, с. 363]. Привид померлої, який навідується щовечора до знайомого дому, грає на фортепіано: «Приходить часом і грає. Довго…» [100, с. 368]. Чоловік переконаний в ірраціональній природі смерті, у її містичному й закритому для пізнання сенсі. Б. Лепкий вдається до прийому синестезії, підкреслюючи, як легке коливання музичного звуку градаційно посилює інші звукові ефекти: скрипіння брами на цвинтарі, удар дзвонів та постукування дощових крапель, здатних сприяти наростанню відчуття страху перед невідомим. Крім того, спостерігаємо використання автором готичного прийому – своєрідного «оживлення» та руху предметів у нічну дощову пору, що посилює відчуття містичного жаху перед невідомістю смерті.

2.4.3. Тип фатальної жінки як демонічна проекція чоловічого еротизму. Модерністичні мисткині намагалися зрівняти у правах обидві статі або ж навіть вивищити жінку над чоловіком. Фемінізм постає важливою складовою модерного дискурсу. Тому в сприйнятті чоловіка «нова» жінка розцінюється як щось фатальне, згубне, танатичне й руйнівне. Образ фатальної жінки – проекція чоловічого страху перед жіночим впливом. Цей образ наділено танатичними рисами не тому, що жінка насправді сповнена деструктивних руйнівних намірів, а тому, що такою її бачить чоловік. У його сприйнятті, жінка – це фатум, який прагне увійти в його життя, кардинально змінюючи долю і завдаючи руйнівної шкоди. Femme fatale постає згубою, танатичною пристрастю в очах чоловіка, внаслідок чого цей тип жінки називають «ідолом декадансу» [24, с. 36, 37]. Тему жіночого

фаталізму розглядали у своїх науково-теоретичних міркуваннях Т. Муранець [115], А. Швець [204], М. Ковалик [83], Т. Пастух [135], К. Сізова [150].

Образ femme fatale характеризує набір ознак, серед яких: еротична спокусливість та привабливість, відвертість, незалежність, винахідливість, харизма, приховування свого справжнього «я», відчуття всевладності над чоловіком. Т. Муранець, моделюючи портрет фатальної жінки, відзначає емоційну екстатичність цього типу, авантюрну поведінку, почуття впевненості у собі й самодостатність, магнетичну енергію та неординарність [115, с. 82]. Така жіноча сутність спрацьовує як маска, яку моделює чоловік у власній уяві, вводячи себе у світ ілюзії. На початку ХХ століття Я. Бахофен виділив три форми реалізації жіночого начала, на основі яких сформульовано три домінантні типи жінок того часу: гетери, амазонки і матері. Амазонка уособлює такий тип жінки, яка відреклася від свого природного покликання (Марія – «Сойчине крило» І. Франка, Ганна – «Valse melancolique» О. Кобилянської); гетери – це вияв «безладного слідування цьому покликанню» [цит. за225, с. 25]; матері – тип жінок, які до останку «розчинили власне лібідо» [24, с. 37] у материнстві й процесі виховання дітей (Докія – «Земля», Марта – «Valse melancolique» О. Кобилянської). Чоловіча половина людства очевидно створює уявний тип фатальної жінки, відчуваючи провину за виродження третього типу жінки – жінки-матері. Гетери й амазонки прагнуть помститися за «десексуалізацію» жінки-матері [24, с. 37] й розпочинають війну проти сильної статі.

Витворення такого типу жінки в образній системі раннього модернізму – не випадкове, адже опозиція жіночого та чоловічого стає однією з ключових в художньо-літературному дискурсі зламу століть. Роль і місце жінки в суспільстві набуває різкої переоцінки. В одному зі своїх ранніх щоденникових записів О. Кобилянська зазначала: «Він такий самий чоловік, як і всі інші, а я ненавиджу чоловіків» [76, с. 125]. Наслідуючи філософію Ф. Ніцше, письменниця підносить жінку до рівня надлюдини, що вивищується над природою, натомість образи чоловіків частіше наділяє приземленістю прагнень (студент-медик «Людина», Орядин «Царівна», Богдан Олесь «Через кладку», Тодорика Жемчук «Земля»).

Головний герой новели І. Франка «Сойчине крило» Хома, перебуваючи під впливом жіночої «кокетерії» та «акторства», стає жертвою своїх еротичних мрій і поривань. Розчарувавшись у змодельованому власною уявою образі, він розцінює кохану жінку як демонічну істоту. Хома асоціює Марію із «чортом, а не женщиною» [179, с. 69], яка своїм листом наче простягає «свою демонську руку», витягає «урну спогадів з глибокого закутка душі», відчиняє її, «перебираючи кісточку за кісточкою, одіває її м'ясом і шкірою, наливає кров'ю і соками і надихає своїм огняним, демонським духом» [179, с. 62].

Демонічна природа жінки виявляє здатність навіть на відстані часу й простору «гратися святощами» чоловіка, що мимоволі став заручником пристрасного кохання. Образ демонічної жінки вирізняється мінливістю, непостійністю, емоційною нестабільністю. Вона може палко кохати та водночас зраджувати, бути втіхою й джерелом страждання, приносити насолоду і завдавати мук. Таким чином проявляється не лише двоякість жіночої природи, а й зміщуються до центру крайні точки у протиставленні кохання та смерті [23, с. 382].

Головний герой новели М. Яцкова «Поворотний акорд» Іван Чужий вбачає в образі жінки невидиму чаклунську темну силу. Персонаж подумки називає жінку «маною», чий голос схожий до «вістря». Скромність, боязливість та стриманість витіснено розкутістю, зверхністю, кокетством та вмінням спокушати сильну стать: «Станув, як заголомшений, вона ймила за шию, і повалила на землю» [217, с. 292]. Почуття кохання вводить героя Івана у стан «обмороку», своєрідного еротичного сп'яніння, що отруює свідомість. Але непостійний і грайливий характер жіночої натури вмить переключається на інший об'єкт захоплення: «Іван побачив, як жінка потупила в парубкові очі, але не надавав цьому ваги <…> Пішов в хату по рушник – не застав жінки <…> Втекла з парубком» [217, с. 293]. Головний персонаж убачає в мінливості жіночих уподобань лише єдину ціль – спокусити чоловіка, завдавши йому страждань і невимовного болю своїм миттєвим захопленням.

Жінка епохи модернізму відстоює право самостійно вирішувати свою долю, обирати для себе чоловіка, не бути заручницею традицій, норм та патріархальних канонів. Головна героїня оповідання І. Франка «Маніпулянтка» Целя насміхається

над почуттями Семіона Стоколоси, називаючи його дурнем, негідником, непотребом, поганцем, «безкровною слиззю», «галяретом, а не мужчиною» [176, с. 46]. Перечитуючи кожне речення його листа вголос, Целя драматично іронізує над написаним, висміюючи почуття молодика. Коли Стоколоса надіслав дівчині третій лист, вона порвала його на дрібні шматки і викинула їх у вікно, сміючись «на все горло» [176, с. 46]. Така поведінка Целі підтверджує висловлену іншим героєм твору, паном Темницьким, тезу щодо сучасних жінок, мета яких – «здобувати серця мужчин, полювати на мужів, уловляти вселенную з вусами!» [176, с. 49].

Образ Одарки – героїні оповідання М. Яцкова «Вечорниці Романа Нечаєнка» – також набуває у чоловічому сприйнятті рис femmefatale. Відсутні будь-які цілеспрямовані наміри дівчини спокусити парубків, проте їхні еротичні бажання й фантазії продукують такий руйнівний жіночий образ. Не усвідомлюючи причин власного еротичного притягання, парубки Павло Дубина і Данило Лебедь одночасно закохуються у дівчину. Чоловіки-персонажі відчувають, як рухи дівочого тіла у танці «забирають душу», лишаючи «грань» [217, с. 246]: «Спідниця на ній пристає, тіло рухається і сипле вогонь у грудь парубків» [217, с. 246]. Танець як мова тіла провокує чоловіків до витворення еротичних бажань. Незважаючи на зовнішню непривабливість дівчини, вони бачать у ній є щось таке, що здатне прикувати їхню увагу. Р. Пастух зауважує, що після моменту захоплення об’єктом відбувається процес дофантазовування інших привабливих рис «дамі свого серця» [135, с. 96].

Схожий принцип моделювання образу фатальної жінки крізь призму чоловічої рецепції простежується у новелі О. Кобилянської «Природа». Молодий гуцул стає жертвою залежності від любові до дівчини. Власні еротичні фантазії, природу, інстинкти він визначає як нечисте, згубне, містичне: «Якась нечиста сила заволоділа ним», «кров пливе йому в жилах, мов скажена, у висках валить, мов клевцями[2], і поперед очі ходять іскри <…> Як він її любить, як тужить за нею! Він хорий із туги, йому хочеться плакати, як хлопцеві, вбив би її з гніву, що її не має!»

[2]Клевець – молоток.

[82, с. 306]. Жіночий образ представлено у двох різних площинах: у чоловічому сприйнятті, де він набуває демонічних ознак, і жінка порівнюється з відьмою, та на рівні жіночому й естетичному, що відображає поетапне самоусвідомлення «нової» жінки. Гуцул уособлює природу, він пов'язаний і водночас залежний від традицій та забобонів, і тому не має змоги вийти на вищий культурний рівень. Поведінка й слова героїні незрозумілі для нього, закриті та ворожі. Він розцінює дівчину як об'єкт власного еротичного притягання, захоплюється її тілом, формами, запахом – ознаками фізичними.

Після тілесного єднання діонісійський порив настільки оволодіває чоловіком, що він стає схожим до хижака, який полює й підстерігає власну здобич: «Він просто казився… Він чув, як душа його була немов рознесена і вже не ладналася», «від божевільного того переляку вхопила його дрож, і він був би ревнув, гей звір, та раптом погадав на бога <…> Як стій стало йому все ясно. Вона відьма… відьма!» [82, с. 318, 322]. Молодик прагне знайти дівчину, заволодіти нею, проте її відсутність щоразу посилювала стани, ідентичні божевіллю. Повторне бажання зрубати смереку асоціюється із черговим оволодіванням дівчиною; підкорення природи ідентичне впокоренню жінки.

Головний герой новели М. Яцкова «Поганство юрби» пережив у минулому втрату коханої, яка обрала маргінальну соціальну роль повії. Персонаж розцінює жінку як жертву її власних «поривів і звірячої пристрасті» [217, с. 63], через згубні прояви яких вона стає приреченою на смерть, адже «за аскета і поета тяжка покута» [217, с. 63]. Її згубну постать чоловік прирівнює до побіленого гробу, в який схоронено його кохання. Площина артистизму й мистецтва належить чоловікові, тому попередній негативний життєвий досвід, пов'язаний із жінкою, він розцінює як матеріал для подальшої творчості.

Герой відсторонено споглядає жінку у юрбі – як віддзеркаленні «зворотної сторони» жіночого «я», де femme fatale зливається з масою люду – скупченням «нетерпимого, консервативного, схильного до крайнощів та граничних почуттів» [141, с. 93]. Персонаж почувається відчуженим і далеким від людського натовпу, де під маскою богохульства, підлого егоїзму, проституції та чорного поганства

криється морально-етичне зубожіння й розтління особистості. У творі прочитується ніцшеанська ідея переважання сильної, яскраво вираженої індивідуальності над масою, у якій розчиняється руйнівна постать фатальної жінки.

В оповіданні М. Яцкова «Боротьба з головою» рисами фатальної жінки наділено мачуху головного героя. Батько хлопця зізнається йому, що із приходом нової дружини в дім «нечиста сила запанувала мною (батьком – *Л. С.*)» [217, с. 149]. Молода дружина сприймала свого чоловіка лише як «попихача», «машину, що має працювати». Її зовнішня привабливість була видимою оманою. Автор застосовує для характеристики її образу оксюморон «побожна відьма», що вміє «безбожно катувати». Образ жінки у цьому творі набуває видимих танатичних ознак, чоловік порівнює її із петлею на шиї, «чорною хмарою, що морозом проймає». Герой закований у невидимі кайдани цієї фатальної персони: «Я є невільником усього: підлоги, стін, дверей, години, навіть кожної хвилини» [217, с. 149], що поволі руйнує його особистість. Йдеться про психологічне маніпулювання чоловіком, повільне умертвіння його «я», знищення його як індивідуальності.

Образ фатальної жінки автори-модерністи моделюють через асоціативні ознаки танатичного характеру: в аномальних чи потворних проявах, з непривабливим блідим обличчям, великими очима та надміру вираженим смертоносним поглядом, яким вона захоплює протилежну стать – жертву любовного упоєння. У новелі М. Яцкова «Готуріди» автор констатує: «Як упоєння вийде за границі форми, тоді губиться і блукає в безконечних пустелях болю…» [217, с. 65].

Далі спостерігаємо опис дівчини-смерті: «Простерта, як земля. Здається, цілу землю собою вкрила. Подих мертвоти пересуваєсь по скостенілих суставах, по розбитких хвилях сплетів, по лиці німім, застиглім, по чертах стягнених. Зціпеніли безрадно заламані руки <…> Упоєння вийшло за границі…» [217, с. 65]. М. Яцків вдається до застосування танатичної образності задля експресії, шокуючих відчуттів та страху. Фізичні характеристики фатальної жінки спрацьовують спершу як засіб для привертання уваги (оригінальність, еротизм, підкреслення привабливих

деталей зовнішнього портрету жінки). Згодом зовнішню оману компенсують вдалі вміння жінки маніпулювати, притягувати, закохувати і духовно нищити, вириваючи чоловіків із простору раціонального, впорядкованого, соціально й етично виправданого.

Висновки до розділу 2.

Національний варіант раннього українського модернізму сформував власну образно-смислову парадигму концепту смерті, що об'єднує низку інших концептів, образів, символів, мотивів, аксіологічно значущих і домінантних у процесі творення художнього світу. Поняття «смерть» торкається різних аспектів і сфер людського буття. Воно стає ідентичним чи близьким до поняття «травма», унаслідок якої людина опиняється в межовому зі смертю стані. Переживання і набуття травматичного досвіду асоціюється з умиранням, приреченням, безвихіддю. Смерть є травмою і водночас будь-яка травма набуває значення «досвіду смерті».

В екзистенційно-психологічному трактуванні смерть означується як похідна людських інстинктів, пристрастей, бажань; це результат дії психологічних механізмів, спосіб оприявнення прихованих почуттів, слабкостей, гріховних намірів. Концепт смерті, будучи опозиційним компонентом поняття «життя», перебуває з ним у діалектичній єдності. Постійна боротьба і взаємна залежність цих понять змушує письменника витворювати різні смислові асоціації, серед яких ключовою постає ідея безперервності людського існування як спроба заперечити абсурдне цілковите знищення. Тому смерть означується у багатьох ранньомодерних творах як звільнення, спочинок, нагорода, перехід у вічність, сон, вищий етап людської екзистенції, ініціація.

Оновлення естетичної художньої системи, зміна світоглядних і аксіологічних орієнтирів сприяє не лише утворенню різних стилістичних напрямів і течій модернізму, а й появі нових типів персонажів, які ілюструють тогочасне трагічне світосприйняття, кризу і крах старих систем, боязнь і невизначеність перед

вимогами нового часу. Модерністські персонажі (танатична мати, фатальна жінка, мати-жертва фатуму, чоловік-митець, жінка-жриця), перебуваючи під впливом традиції (влади землі, природи, материнства), намагаються подолати її і вийти у символічний, містичний, культурно-мистецький простір задля заперечення смерті як абсолютного цілковитого знищення.

РОЗДІЛ 3
АРХЕТИПНО-МІФОЛОГІЧНІ СХЕМИ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПТУ СМЕРТІ

3.1. Просторово-часова танатична топіка

3.1.1. Поетика стихій: танатичні топоси води, землі і вогню. Водне середовище. У біблійній,міфологічній, апокрифічній космології йдеться про первинність водного середовища у процесі творення світу й виникненні інших форм буття. Багатозначність цього архетипу простежується у багатьох культурах, де вода представлена як: а) першооснова буття, початковий стан усього живого, еквівалент первісного хаосу, джерело життя; б) межа двох світів – живого і мертвого; в) місце перебування нечистих духів, померлих; г) середовище катарсису; ґ) андрогінне начало; д) шлях-переправа у світ мертвих. Семантика архетипу води як простору смерті в текстах ранньомодерних авторів простежується через мотиви плину, нездоланності водної стихії, розцінювання її як шляху у потойбіччя, способу переправи у світ мертвих, місця перебування померлих душ.

У слов'янській міфології водне середовище асоціюється із чужим простором, через який можна потрапити в інший світ [28, с. 80 – 82], первинним хаосом, невпорядкованим світом, смертоносною глибиною, безоднею, у якій перебуває різна нечиста сила [113, с. 48]. М. Еліаде зазначає: «Вода символізує плодовитість, нескінченність буття, вона постає джерелом безсмертя» [цит. за 220].

У казках потрапити в потойбіччя можна через криницю або переправившись через річку чи море. Вірування, згідно з якими вода була шляхом на той світ, відобразились у стародавньому обряді поховання, коли мерців клали в човен іспускалина воду, аби прискорити й полегшити переправу душі у світ мертвих [28, с. 80 – 82].

Танатичного звучання у творах періоду раннього модернізму нерідко набуває топос річки, який символізує швидкоплинність, нетривкість і скороминущість

людського буття. Буквальне значення лексеми «ріка» полягає у втіленні ідеї безперервного руху, постійної мінливості. У фольклорних джерелах річка постає шляхом-переправою у світ мертвих. В. Войтович вказує на асоціативні зв'язки між цим водним середовищем та «ідеєю долі, смерті, страхом перед потаємним, природним відчуттям холоду і темноти, емоційним переживанням втрати, розлучення, чекання» [30, с. 423]. Існував звичай ховати на воді, приносити жертву водному середовищу, сила якого здатна переправити мерця у місце вічного спочинку [30, с. 422].

У новелі О. Кобилянської «Назустріч долі» річка постає місцем зіткнення ворогуючих військ, пристанищем для душ загиблих вояків, тіла яких схоронила в собі всепоглинаюча водна стихія: «Ріка филювала сильніше. Вона ховала мерців, закрашених кров'ю, на свойому дні. Не віддавала їх нікому. Вони здалека прийшли до неї» [75, с. 18 – 19].

Образ кривавої ріки зринає у новелі В. Стефаника «Марія». Автор порівнює водяний шум із вінком, який одягла смерть на голови мерців: «Люди, закопані в землю, скам'яніли й не могли підвести руки, щоби перехрестити діти, червона ріка збивала шум з крові, і він, як вінок, кружляв коло голов трупів, які тихенько сунули за водою» [158, с. 169]. Образ кривавого вінка постає символічною алюзією на терновий вінець Спасителя – символ страждання, мученицької кончини і водночас нагороди за страдницьку смерть.

Смерть на воді головної героїні новели М. Яцкова «Весняний захват» постає розв'язкою твору. Водне середовище є тим простором, у який через акт самогубства входить Марійка. Сприймаючи дійсність як вимір ілюзорного, несправжнього, дівчина прагне відшукати реальне у «плесі срібної глибини» [217, с. 60], аби злитися з вічним і справжнім. Коханий Марійки Мілько відчуває страх і розгубленість, «паморока схопила його за очі» [217, с. 60], адже водяне плесо схоронило його мрію, воно стало «простором останньої прижиттєвої подорожі людини, котра завершується смертю» [98, с. 172]. Символічним у цій новелі є взаємозв'язок квітів незабудок зі смертю на воді. Образ незабудок набуває антропоморфних конотацій: назва квітів асоціюється із пам'яттю, вічністю,

непозбувним болем і стражданням. Г. Левченко, досліджуючи символіко-міфологічні сенси лірики Лесі Українки, зауважує, що «і квіти, і рани – символи емоційного болю <…> Асоціативний зв'язок між водою й квітами повторює образну структуру, яку формує зв'язок крові та ран. Як рана вивершує і блокує кровотечу, так квітка вивершує й фіксує в твердій статичній формі водяний струмінь» [98, с. 173].

В оповіданні Б. Лепкого «Над ставом» водне середовище постає місцем кривавого вбивства головного героя твору – Матвія. Став розташовується у лісі – чужому, ворожому і не освоєному людиною світі. Ловля риби у панському ставу, як зазіхання на чужу власність, призводить до трагічної гибелі персонажа – Матвія до смерті побивають камінням. Експресіоністичні деталі увиразнюють зображену автором смерть на воді: «Матвієва розбита голова то виринала з води, то потопала <…> На середині ставу гойдалася самітня колода, оббризкана кров'ю» [100, с. 351]. Водний простір стає домовиною для героя, місцем вічного спочинку. Вербова колода нагадує архаїчний «засіб переправи» покійного у потойбіччя. Образ ставу – закритого, обмеженого водного локусу, асоціюється зі статикою, непорушністю, незмінністю, де вода набуває танатичних ознак. «Вода збирає схеми життя, які притягуються смертю, того життя, яке прагне смерті» [11, с. 79].

Герой визнає, що порушує заборону, переступає через морально-етичні канони, проте бажання ловити рибу, винагородою за яку буде жадана ним чарка горілки, домінує над усвідомленням гріха і загрози власному життю. Після утоплення мертвого тіла скаламучена кров'ю вода враз «вернула до давнього спокою і відбивала в своїм чистім дзеркалі синє блакитне небо» [100, с. 351]. «Вода – це вид матерії, у якому природа будує замки мрій»; вона вивершує «подвійну ідею», «вражаючу амбівалентність» [11, с. 84].

В оповіданні І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» перехід головного героя через ріку має символічний підтекст. Асоціативно цей момент близький до ситуації переходу, символічного розриву із життям: «Перехід через Черемош – се ж для нього перехід від одного життя, з того, в якім він зріс і постарівся, в якесь інше, невідоме, далеке і страшне. Що ж то жде його там? Кого

він там зустріне? З ким доведеться йому жити, де і як умирати?» [178, с. 451]. Втрата дружини викликає роздуми про безсенсовність власного подальшого існування. Витікання води, її плин асоціюється в оповіданні зі зниканням, втечею, тимчасовістю, смертю: «І він нараз почув довкола себе порожнечу, в його житті виломилася велика щерба, і крізь ту щербу, мов вода з бербениці крізь шпару, втекло все те, чим жив він досі, держався на світі» [178, с. 425]. У народних віруваннях побутує уявлення про річку як символ течії часу, вічності і забуття [30, с. 424]. За Г. Башляром, вода – це перехідна стихія, «щоденна смерть – це смерть води <…> Вода завжди тече, вода завжди падає <…> Смерть води частіше, ніж смерть землі, виводить матеріальну уяву у вимір мрій: муки води нескінченні» [11, с. 23].

Моментматеріальної втрати відбувається паралельно із гибеллю мрії та ідеалу: «Ця психічна ознака – втрата духовного “я” – вказує на найвищий ступінь, до якого може дійти людина і за межею якого вона уподібнюється, залежно від основного душевного настрою, до автомата, рослини, або звіра» [42, с. 218]. Річка постає у творі місцем порятунку від гріха, локусом очищення-осяяння: вода забирає знаряддя вбивства (Юра губить у водах Черемоша топірець, яким хотів убити Мошка), натомість дає героєві матеріальну здобич – рибу, яку Шикманюк продає неприятелю Мошку.

В оповіданні М. Яцкова «У наймах» топос річки здобуває значення ініціального середовища. Головна героїня, наймичка Олена, зимовим ранком долає шлях до міста, який пролягає через ріку. Під час переходу через водойму дівчина відчуває холод, біль і водночас страх: «Коле, щипає вода вище колін, ноги сковзаються по камінню…» [217, с. 41]. Важливого значення набуває сам момент переходу, який у міфологічній свідомості асоціюється із переміщенням в інший світ, дорогою у потойбіччя, що «знаходиться на другому березі, або на острові посеред моря, у яке впадає річка» [30, с. 324]. Наслідком долання цього «випробування» стає невиліковна хвороба і смерть Олени.

Топос річки як середовище звільнення прочитується у новелі В. Стефаника «Новина». Головний герой Гриць топить власну доньку Доцьку, аби звільнити її від

голодної мученицької смерті. Батько вбачає у смерті порятунок, адже Доці «вже ліпше буде», ніж старшій Гандзі. Усвідомлюючи трагізм власного існування і невідворотну приреченість своїх дітей на голодну смерть, персонаж відчуває страх і неспокій. Символічним постає намагання здолати водний простір як перешкоду на шляху до міста, проте усвідомлення гріха не дає змоги здійснити перехід: «Вступив уже у воду по кістки та й задеревів» [158, с. 64]. Герой опиняється у воді ніби у могилі, в яку щойно схоронив доньку. Він читає молитву, аби опанувати відчуття страху, проте не в змозі перейти ріку. Вода як простір чистоти, ясності, світла стає ворожою і чужою для Гриця, в якому ніби присутні дві постаті – батька (дає старшій дочці «бучок», аби «її пес не роздер») і вбивці («борзенько взяв Доцьку і з усієї сили кинув у воду» [158, с. 64]). Уже після скоєння цього злочину водне середовище наче віддзеркалює та нагадує про нещодавно здійснене вбивство-утоплення: «У місячнім світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого срібла. Гриць здригнувся, бо блискуча ріка заморозила його, а той камінь на грудях став іще тяжчий» [158, с. 62]. Образ ріки у світлі місяця асоціюється із дзеркалом (на що вказують епітет *блискуча,* порівняння із *живим сріблом*). Вода – це та стихія, яка володіє «абсолютом віддзеркалення (відображення)» [11, с. 79]. Дзеркальна водна поверхня створює ефект подвоєння дійсності в момент утоплення-звільнення, тому герой твору боїться річкового дзеркала, яке постає замінником неба, засобом заглиблення у небуття. «Відображення у воді стає реальнішим за саму реальність <…> Як життя є сном уві сні, так і світ постає відображенням всередині відображення, світ – це абсолютний образ <…> Знерухомлюючи образ неба, вода творить у своїх глибинах інше небо <…>» [11, с. 79 – 80]. Відбувається перетин площин, низу і верху, «вода вбирає в себе небо» [11, с. 80], подвоюючи навколишню дійсність з усім її трагічним змістом.

У новелі О. Кобилянської «Через море» обидві меви прагнуть перелетіти на протилежний берег – в омріяний райський простір: «Я мушу перелетіти море! <…>Мені треба усісти на високій скалі надругім березі моря. Кажуть – відти такий вид, якого ми тут на морі не маємо. І кажуть, хто раз там залетить, звідти ніколи більше не може вертати» [79, с. 359]. Море – «загальнолюдський символ життя з

його гріховними пристрастями і бурями (звідси житейське море), разом з тим воно символізує і смерть; той бік моря – це потойбічний світ» [58, с. 376]. Долання відстані через море задля можливості потрапити на інший берег, «на високу скалу» як «центр світу» асоціюється із моментом проходження ініціального шляху, який повинен здолати учасник ініціації. У багатьох народів море постаєвеликою, іноді навіть непереборною, нездоланною відстанню[58, с. 376]. Одна з мев порівнює проходження цього ініціального шляху із постійним перебуванням у межовому стані: «Де ти година перелетіти оце страшне море! Чи думаєш, що воно буде все таке погідне, як тепер? Чи думаєш, що сонце буде все так сіяти, як тепер, і політ через море – то так<…> І знай, щохвилі заглядатимеш смерті в очі!» [79, с. 359 – 360].Споглядання води, за Г. Башляром, означає «текти», тобто розчинятись, вмирати [11, с. 79]. У ході розгортання сюжету з'ясовується, що скеля, на якій осіли меви, подолавши важкий шлях через море, – «се скала смерті» [79, с. 362]. Острів серед моря асоціюється у міфології із потойбіччям, «небесним царством, оточеним з усіх сторін глибокими водами» [30]. Згідно переказів, рай розташований на «фантастичних островах, де ріки медові та молочні, а береги кисільні, де царює Сонце і квітує вічна весна» [30, с. 351]. Смерть на острові зробила обох мев, як сильну, так і слабку, рівноправними перед невідворотністю трагічного.

Топос моря як шляху-переправи у світ мертвих зринає в акварелі М. Коцюбинського «На камені». Тіло мертвого Алі татари кладуть у човен, зіпхнувши його на воду. Смерть означена як продовження життя, як можливість зустрічі закоханих у потойбічному світі: «Алі плив назустріч Фатьмі…» [90, с. 157]. Образ човна може набувати амбівалентних конотацій: з одного боку, він постає символом розлуки, розриву зі світом живих, засобом переміщення померлого у потойбіччя, з іншого – символом відродження, воскресіння, порятунку, нового початку, як-от ковчег Ноя, згаданий у книзі Буття.

Смерті на воді через акт самогубства-звільнення зазнає головна героїня новели «Настя» Б. Лепкого. Водне середовище – склепіння ставу – слугує для героїні місцем втечі, де «чорно і спокійно» [100, с. 388]; вода поглинає молоде

життя, яке добровільно входить у її лоно. Водний простір постає для неї запрошенням у смерть: «Приклякла над ополонкою і глянула під лід» [100, с. 388]. Взимку вода ніби перебуває у стані сну, викристалізовуючись у сталу субстанцію – лід, кригу. Верхній шар замерзлої води розділяє надводний і підводний світи. Героїня входить у підводний вимір, як у новий світ. «Вода – це матеріальна опора смерті <…> Вода – це матерія прекрасної і вірної смерті. Тільки вода може спати, оберігаючи красу» [11, с. 101, 103]. Настя залишається вірною своїм ідеалам і принципам, вона не в змозі більше коритися правилам і традиції, тому чинить втечу у смерть.

Міфологічно-символічного звучання у ранньомодерних художніх творах набуває архетип землі. У світовій міфології земля символізує жіноче начало, всеохопне лоно, здатне дарувати і поглинати життя [124, с. 8]. М. Еліаде зазначає, що в багатьох світових культурах людину називають «народженою від Землі» [55, с. 188]. Архетипно-міфологічне значення образу землі полягає у виразно дуальному протистоянні життєствердного і смертоносного. У народно-поетичному сприйнятті земля асоціюється із матір'ю, яка народжує й забирає, тому стає схожою на домовину, сиру могилу [162, с. 34]. Асоціативний зв'язок концепту смерті з архетипом землі простежується через паралелі: земля – могила, всесвітня матка, лоно, що поглинає; смерть людини і схоронення її у землю (шлюб із землею-розлучницею); земля – засівання поля. «Народитися чи померти, увійти у сім'ю живих чи у сім'ю предків (або ж покинути яку-небудь із них) означає перейти один і той же поріг, поріг натальної Землі» [55, с. 192].

У новелах на військову тематику О. Кобилянська часто апелює до образу землі як персоніфікованої сутності, жертви людського насилля і водночас кривавого жертовника, на якому скоюється кровопролитне дійство: «Поля, ниви будуть знищені. Вони не привичні, щоб їх кров'ю напувати» [75, с. 50] («Юда»), «Землю рвуть, розривають, – аж зілляли кров'ю» («Василка») [75, с. 77]. У новелі «Туга» земля одухотворюється і набуває рис живої істоти: «Що вона (земля – *Л. С.*) винна, мовив, що її тепер людською кров'ю поливають і що, замість покриватися зеленню-хлібом, покривається мерцями, раненими і безліччю калік» [75, с. 230]. У

новелі В. Стефаника «Марія» образ землі-матері також персоніфікується: «Дороги дудніли й скрипіли, їх мова була страшна і той зойк, що родився зі скаженої лютості, як жерло себе залізо і камінь. Здавалося, що земля скаржиться на ті свої рани» [158, с. 169].

В оповіданнях О. Кобилянської «Сниться», «Василка» мертве людське тіло порівнюється з насінням, яке приймає у своє лоно мати-земля: «Вона вже зорана і засіяна, та чорна рілля <…> Вона вже засіяна! Не бачили?..» [75, с. 83], «трупом покрило землю і заскавуліло всюди» [75, с. 77]. Аналогічні асоціативні паралелі «земля – могила», «людське тіло – насіння» простежуємо у новелі М. Яцкова «Олень проклинає»: «Гола, чорна земля порита, позбивана, засіяна білими хрестами. Ніде ні пташини, тільки лячна тишина мертвоти» [75, с. 266]. У новелі В. Стефаника «Марія» також зринає мотив поглинання лоном землі всього живого: замість збіжжя і плодів земля зродила «багато хрестів» і трупів [158]. Насильницька смерть на війні асоціюється із жертвопринесенням: «Життя може відродитися лише від іншого життя, принесеного у жертву <…> Життя, сконцентроване в одній особистості, виходить за її межі і проявляється на космічному або цілісному рівні. Одинична істота трансформується в Космос або відроджується в численній кількості видів рослин або людських рас» [55, с. 214]. О. Кобилянська у новелі «Василка» пише про зародження «нового життя» на місці кривавого дійства: «Земля вже вкрита плодом <…>» – «на ній цвітуть червоні маки» [75, с. 69, 70].

Асоціативна паралель «земля – могила, в’язниця» простежується у новелі М. Яцкова «Скам’яніла країна», де лексему «земля» вжито у значенні певної територіальної цілісності: «Рідна земля стала тюрмою, домовиною, гробом» [217, с. 272]. Йдеться про смерть нації, культури, рідного слова. Знищення духовних переваг призвело до руйнування матеріального світу: «З брами воєнного шпиталю виїздив віз, вантажений домовинами <…> Нужда і сльози скам’яніли по лицях <…> День став ніччю, дійсність страшним сном» [217, с. 272].

Варто зауважити, що найбільш танатично маркованими серед матеріальних стихій є вода та земля. Повітря і вогонь пов’язуються зі смертю рідше. Наприклад,

в оповіданні І. Франка «Вугляр» смерть головного героя пов’язана із впливом на нього одразу двох стихій – землі і вогню. Смерть Івана жителі села порівнюють зі шлюбом із землею – нареченою-розлучницею: «Ось-ді ти, дівонько, не надійся свого нареченого! Перемовила його до себе друга, розлучниця, сира могила!» [173, с. 252]. Понівечене стихією вогню тіло парубка приймає у своє лоно земля, яка символічно стала для хлопця парою у його посмертному із нею шлюбі. Смерть у вогні Івана жителі села називають від’їздом у далеку дорогу, «чужу сторону, де ніхто не потребує заробляти» [173, с. 252]. Смерть індивіда, після якої символічно настає загибель світу, дотичного до особистості померлого, простежується у новелеті М. Яцкова «Прийшла з далекого села». Головна героїня тужить за втраченим сином. Ще більшого болю завдає жінці руйнування вогняною стихією «щирої пам’ятки» про покійного – саду, який «небіжчик посадив своєю рукою» [217, с. 192]. Мотив поглинання вогняною стихією саду як частки світу померлого слугує розірванням остаточних зв’язків між матір’ю та сином, світом живих і мертвих. Міфологічне трактування образу вогню зводиться до двох амбівалентних функціональних значень: деструктивного (руйнування, трансформація світу) та пурифікаційного (знищення злого, несправедливого світу та його очищення, народження, оновлення) [113, с. 66 – 67].

3.1.2. Приватні та соціальні танатолокуси: хата, в’язниця, шпиталь. Танатичного звучання у творах ранніх модерністів набувають приватні (будинок, хата) та соціальні (в’язниця, шпиталь, тюрма, трупарня) локуси. З образом **хати на роздоріжжі** пов’язані, на думку жителів села, усі нещастя Магдалени – головної героїні нарису О. Кобилянської «За готар»: «Її хата саме на роздоріжжі стоїть <…> Аби ви знали – додав об’яснюючи – що тому в неї стільки недолі. Се, кажуть, щастя обминає того, хто на готарі сидить» [79, с. 366]. Дім Магдалени відсторонений від села як місця щільно заселеного, людного; жінка «ніби не належала до гурту» односельчан. Її будинок розташований осторонь під лісом як простором нечистим, диким, неокультуреним, неолюдненим; це «місце перебування надприродних сил; через ліс проходить шлях у потойбічний світ» [30, с. 279]. Образ лісу часто продукує у людській свідомості відчуття страху та

незвіданості; це «культове місце <…>, межа світів, де є джерела з живою і мертвою водою, живуть незвичайні тварини, зберігаються великі таємниці» [58, с. 338 – 339]. Тому доля героїні не така, «як у других» [79, с. 373]: жінка хоронить тринадцятеро дітей, забирає до хати смертельно хворого подорожного, який там і вмирає, бачить мученицьку смерть останньої дитини й тяжку хворобу чоловіка. Образ помежів'я (готару) має символічний підтекст. Перенесення тіла «за готар» символічно натякає на переміщення його у світ мертвих. Помешкання як мікровсесвіт людини знаходиться на роздоріжжі – перетині різних просторів, місці заклятому, фатальному, тому всі, хто мешкає у цьому будинку, також опиняються у межовому, просторово не визначеному стані.

Дім головної героїні новели О. Кобилянської «Аристократка» також «лежав далеко від села серед широкого, майже безкрайого поля» і «представляв несказанно сумний вид» [77, с. 433]. Образ будинку серед безмежного поля асоціюється із островом серед моря – райським місцем, потойбіччям. У народних віруваннях дім як закритий локус символізував жінку, її лоно, здатне захистити жителів від ворожих втручань зовнішнього світу. Житло аристократки, його зовнішній вигляд і віддалення від села набувають виразних танатичних ознак. Зі смертю господаря дому помирає й дім; життя жінки обірвалося, тому будинок стає аналогом домовини.

В оповіданні Б. Лепкого «Мати» для головної героїні домовина постає новим домом: «А тим часом Василиха проводила першу ніч у новій хаті. Сумно там було, лячно, одиноко. Ані вікон не видно, ні дверей, ні людського духа не чути. Замість стріхи груба верства землі – холодна, мовчазлива. Довкола хати берези ростуть, а в їх тіні стоять дерев'яні хрести» [100, с. 377]. У народних віруваннях могилу також прийнято називати «вічним домом людини після смерті» [30, с. 318], а описаний дім живої людини вкритий шаром ґрунту – «верствою» землі.

Шпиталь із відділенням для психічно хворих в оповіданні М. Яцкова «У милосердної богині з кам'яним серцем» названо «храмом смерті», а пацієнти-епілептики порівнюються із мерцями, яких «пожирала меланхолія» [217, с. 126]. В оповіданні О. Кобилянської «Лист засудженого жовніра до своєї жінки» камера, в

якій герой чекає на смертний вирок, стає аналогом могили, де «так тихо» і «так напівтемно». Танатичного звучання у новелі М. Яцкова «Душі кланяються» набуває опис шляху від рідного дому до воєнної казарми, зокрема образ потяга як транспортного засобу, вагони якого нагадують домовини, що везуть мерців. Дорога на війну асоціюється в солдатів зі смертю, каліцтвом, травмами, болем, кров'ю, кладовищем. Ці всі асоціації зумовлені авторським описом вагонів потяга, переповнених солдатами: «Було так душно аж страшно. Не один кидався спросоння <…> Здавалося йому: щось насунулося на нього <…> або що його в темну могилу кидають і привалюють землею» [217, с. 99].

У новелі В. Стефаника «Стратився» простежується образ «мертвого дому» – **трупарні.** Експресивність зображеного досягається через прийом контрасту кольору, натуралістичний опис мертвого тіла: «У трупарні на великій білій плиті лежав Николай. Гарне волосся пливало у крові. Вершок голови відпав як лупина. На животі був хрест, бо навхрест пороли та позшивали» [158, с. 36].

Модель танатопростору у новелі М. Яцкова «Христос у гарнізоні» вибудовується шляхом зіставлення двох вимірів: світу за межами тюремних мурів – живого, відкритого, безмежного, який вбирається у весняні пахощі, та гарнізону – простору замкненого, обмеженого, де лиш «нудьга костеніла, суворий холод мертвів, кривда стогнала, сухоти розводили своє гніздо, прокльони снували» та «сльози просякали із стін» [217, с. 116]. М. Яцків порівнює в'язницю з могилою. Смерть товариша Марака, який скоює самогубство у пасхальну ніч, набуває містичного звучання. Подія воскресіння Спасителя символізує перемогу життя над смертю: «Великдень вважається найбільшим днем у році, тоді воскресає бог життя – Сонце» [30, с. 54].

Асоціативна паралель **«в'язниця – домовина»**художньо розробляється у новелі М. Коцюбинського «Невідомий». Тюремні мури відсторонюють героя від світу, який лишився за межами в'язниці: «А тут, серед сірих холодних стін, замкнулась зо мною смерть» [90, с. 257]. Ув'язнений негативно характеризує місце свого перебування у неволі; його свідомість продукує різні танатичні образи-асоціації, викликані інтер'єром тюремної камери: «чорні кутки» [90, с. 257],

«холодний льох» [90, с. 257], «вовча нора» [90, с. 265], «мішок» [90, с. 262]. Тюремний простір постає тим локусом, де відбувається не лише фізичне знищення, а й духовна трансформація індивіда, його думок і поглядів, цінностей та пріоритетів. Образ в'язниці набуває у творі негативних конотацій, адже тут діє система покарань; засуджені зазнають фізичних страждань, переживають втому, виснаження, невпевненість, страх, відчай, зневіру. Кризові стани та песимістичні настрої призводять до відчуття постійного перебування у межовій ситуації. Усвідомлення власної соціальної ізольованості продукує хворобливі ілюзорні марення, сприяє активізації спогадів, програванню уже пережитого і того, що могло б статись: «Буду лежати і буду низати, немов намисто, разки моїх думок, без слів, без чорнила і без паперу <…> І се буде нитка, що єднає смерть із життям» [90, с. 257]. Сучасна дослідниця М. Калиняк зазначає: «В умовах несвободи обмеженість простору компенсує надлишок часу – людина має змогу зосередитися на занятті, не регламентованому тюремним порядком» [68, с. 114]. Невідомий переконаний, що людині, яка чекає на смерть у в'язниці, залишається лише творчість, що дозволяє зберегти активність власних думок, рефлексій і спогадів: «Се буде мій твір, може, кращий за ті, які читали люде, се буде повість для єдиного читача, найбільш вдячного і чуткого» [90, с. 257]. Замкнений простір спонукаєдо осмислення пережитого, аби краще збагнутисебе і сенс свого життя та не зазнати духовного змертвіння. Творча діяльність дає змогу невідомому уявно вийти за межі тюрми, пройти крізь її високі мури й холодні стіни, жити пам'яттю, мисленням, творчою фантазією.

Образ камери зринає також у новелі М. Коцюбинського «Persona grata». Головного героя новели, Лазаря, переводять з однієї в'язниці в іншу, камера якої своїм інтер'єром нагадує затишну домашню кімнату: «Лазар побачив високу хату з одним вікном, доволі чисту, з ліжком, чепурно засланим, стіл під настільником, а в кутку образ: спас підняв руку і благословив <…> Все було добре, м'яке, якого ніколи не мав. Коло столу стілець, новий, блискучий, в кутку миска й вода – все як для пана» [90, с. 269]. За перебування в кращих умовах герой зобов'язаний був співпрацювати з адміністрацією тюрми. Спочатку одомашнене тюремне

середовище стає аналогом раю для ув'язненого, проте згодом воно набуває танатичних ознак. Герой врешті досягає тієї точки, коли райське помешкання у його свідомості асоціюється із домовиною, кліткою, у якій придушується воля та руйнується самосвідомість: «Всередині в нього росло щось, як тісто у діжці, бродило, немов опара. Йому робилось душно од думок, не ставало повітря для грудей. Він залазив на стіл і одчиняв вікно, хоч сього не дозволяли. До нього з-за грат влітали вогкість і тиша, а око жадливо ловило все, що могло. Там було вільно й спокійно<…>перший раз, після утоми і знеохоти, після огиди до своєї роботи, – уперше почув він смак душогубства» [90, с. 279]. Камера перетворюється на місце негативної трансформації персонажа, його моральної деградації: звичайний в'язень стає систематичним убивцею, катом, який виконує запити вищих чинів. Щоразу після скоєного вбивства Лазар повертався у стіни камери, де на нього чекала випивка і смачна страва, тоді знову «йшов на роботу, байдуже, холодно, без цікавості» [90, с. 281]. З кожним черговим убивством відбувалося наростання відчуттів страху, а згодом і байдужості: «Часом на нього нападав страх; усього боявся, все було вороже, все проти нього; закрадалось, чигало і не давало спокою» [90, с. 276]. Боротьба між людиною і механічним убивцею завершується перемогою останнього. Тюремний простір став не лише місцем духовного і морального виродження Лазаря (на відміну від образу-архетипу біблійного Лазаря, який символізує воскресіння, віру у нове життя), а й локусом наростання прагнення до смерті, вбивства як умови існування.

Топос в'язниці фігурує в оповіданні І. Франка «На дні». Образ тюремної камери змодельовано як аналог підземелля, потойбіччя, пекельного простору: «темна печера», «погана кліть», «відразлива яма», «таємний льох підземний», «темна западня», «пекельна катівня», стіни якої були «брудні та нечисті» [174, с. 112 – 113]. Асоціації із пеклом досягаються завдяки образам «густого сумереку», «смоли», «густого та затхлого» запаху, «вбиваючого смороду»; «поганого, вонючого воздуху», «жовтих та невинних» дверей, «краплистої вогкості», «болота», «харкотиння», «перегнилої соломи», «бруду» [174, с. 113]. У цьому оповіданні в'язницю названо «дном суспільності», на якому опиняється персонаж

твору. Натуралістичні засоби зображення посилюють танатичність локусу тюрми. Розмір камери нагадує домовину: «Се була цюпка, не більш шести кроків вздовж, а чотирьох вшир, з одним маленьким закратованим вікном <…> Сонце не заглядало сюди ніколи» [174, с. 113]. Зорове сприйняття героєм простору в'язниці увиразнює ідею всюдиприсутності смерті, болю та неволі. В оповідання «Панталаха» зустрічаємо схожі метафоричні означення камери, в якій сидів Прокіп, названо «тісною казню», «пеклом», адже вона була «найгірша, найтісніша і найневигідніша в цілім закладі <…> Вона вліті була душна, як правдиве пекло, а взимі одна стіна звичайно була гаряча, а дві інші мокрі » [175, с. 236]. Якщо Невідомий в оповіданні М. Коцюбинського занурюється у власні рефлексії, прагне написати твір, Семко Туман із Франкової повісті «Лель та Полель» займається музикою, співом, грою на музичному інструменті, то Панталаха мріє про втечу – він виготовляє знаряддя, за допомогою якого прагне досягнути омріяної свободи. Для нього тюрма є місцем, із якого потрібно втікати, а формою самовираження слугує мистецтво втечі.

3.1.3. Дорога як динамічний танатичний топос. Важливого значення у творах ранньомодерних авторів набув мотив дороги, який втілює ідею протяжності у просторі й часі, актуалізує мотиви руху, мінливості, нескінченності. Дорога часто постає межею між двома світами; це відрізок долі, обмежений з обох кінців точками життя та смерті, символ «єднання, блукань, спогадів» [30, с. 163]. «Дорога співвідноситься з життєвим шляхом, шляхом душі у потойбічний світ і семантично виділяється у перехідних ритуалах: похоронах, деяких сімейних обрядах. Дорога – місце, де проявляється доля, вдача людини при її зустрічі з людьми, тваринами, демонами. Дорога – різновид межі між «своїм» і «чужим» простором; це місце виконання лікувальних або шкідливих магічних дій» [30, с. 163]. На думку А. Гольденберга, дорога постає просторовою формою буття персонажа [38, с. 126]. У міфопоетичному трактуванні вихід з дому, вирушання символізують початок ініціального процесу, що прочитується у значній кількості ранньомодерних художніх творів («У наймах», «Душі кланяються» М. Яцкова; «Виводили з села», «Новина», «Стратився», «Катруся», «Похорон», «Камінний хрест» В. Стефаника; «Некультурна», «Під голим небом», «Через море», О. Кобилянської; «В

дорозі»,«Persona grata», «Подарунок на іменини», М. Коцюбинського; «Метелик» Лесі Українки).

В оповіданні М. Яцкова «Ой, не ходи, Грицю…» головний герой Чижик кожну «людську дорогу, від'їзд чи повернення, кожний крок» ототожнює із «надточуванням простої лінії, яка веде до могил» [217, с. 172], ніби намагаючись відтворити узагальнений спосіб всього земного життя, побаченого в динаміці «шляху», що веде за його межі – до вічності [38, с. 125]

У творах М. Коцюбинського топос дороги переважно означено як ініціальний відрізок. Мотив дороги простежується в оповіданні «В дорозі» й художньо спорідненій з ним новелі «Intermezzo». Обидва твори подають спільну концепцію життя як шляху. Ю. Кузнєцов відзначає: «У творах "В дорозі" та "Intermezzo" духовне одужання героїв Коцюбинський пов'язує з їхньою готовністю подолати певний простір <…> Єдність простору в новелах письменника слугує формою передачі цілісності внутрішньої сфери людини. Зміна ж художнього простору нерідко відбиває внутрішню душевну кризу героя» [94, с. 208]. Духовне одужання відбувається за умови звільнення від духовної смерті. Головний герой оповідання «В дорозі» постійно перебуває у «своєрідній» атмосфері – «густій», «гарячій», «тривожній» [90, с. 283]. Він опиняється в межових, амбівалентних станах: «Вічний упад і підойма, розквіт надії й розпука, почуття сили й знесилля і безконечно довга дорога, на якій стільки вже полягло <…> Цілий ряд жертв, загин благородних, найближчих, чад крові і танець смерті» [90, с. 283]. Образ шляху прочитується як символ вічного руху, постійної невизначеності та межовості. На думку М. Бахтіна, «дорога у фольклорі ніколи не буває просто дорогою, а завжди або всім, або частиною життєвого шляху; вибір дороги – вибір життєвого шляху» [10].Для персонажа оповідання М. Коцюбинського дорога функціонує як спосіб життя, що передбачає постійний рух, трансформацію, перетворення, а звідси й перебування індивіда у межових станах. «У багатьох випадках цінність шляху полягає не стільки в тому, що він увінчується певним успіхом, досягненням благого й жаданого стану, скільки в ньому самому. Метою є не завершення шляху, а сам шлях, вихід на нього, приведення свого Я, свого життя у відповідність зі шляхом, з

його внутрішньою структурою, логікою й ритмом» [166, с. 268]. Кирило щоразу намагається відшукати свій шлях, обрати ту дорогу, яка не приведе до духовного виродження і смерті. Перебування у тимчасовій невизначеності й дискомфорті змушує його шукати далі своєї дороги вертикальному (духовний рух, уникання моральної та культурної деградації) та горизонтальному (переміщення у просторі і часі) вимірі.

Мотив дороги зринає у нарисі з реального життя О. Кобилянської «Зійшов з розуму». Шлях, по якому рухалася низка «фір» – траєкторія горизонтального переміщення персонажів твору. Для напівживих солдат кінцевою точкою руху постає шпиталь, а для мертвих перевезення здійснюється для того, «щоб їх вкоротці впустити в чорну землю» [75, с. 102]. Тобто шлях мертвих і тих, у кого є надія на життя, визначено, на відміну від головного героя нарису. Будучи у вкрай тяжкому фізичному і водночас межовому психічному стані, він так і залишається без порятунку і можливості вибору, будучи приреченим на повільне мученицьке вмирання. Герой наче «випав» із життя, перебуває осторонь його, спостерігає за рухом «фір», протепозбавлений можливості. Стан максимальної невизначеності провокує вояка до самогубства.

Хвору Катрусю з однойменної новели М. Яцкова везуть на возі до лікаря, проте шлях до одужання трансформується в рух назустріч смерті. Віз асоціюється із домовиною, штучні квіти прикрашають хворе тіло дівчини, їх тіні блукають по хворому обличчю. Наростання симптомів невиліковної хвороби, погіршення стану героїні під час її переміщення на далеку відстань прискорюють момент вмирання. Кінець шляху – це ціль руху, де перебувають вищі священні цінності світу, або та загроза, яка в процесі подолання відкриває доступ до цих цінностей [112, с. 352]. Героїня не може подолати загрозу життю – тяжку хворобу, тому проходження ініціального шляху наближає її до смерті. В оповіданні М. Яцкова «Сфінкс» завершення людського життя порівнюється із завершенням мандрівки. Головний герой розцінює життя поета-самітника як суцільну драматичну постановку, в якій смерть постає однією з трагедій, після завершення якої «падає завіса» [217, с. 263].

Мотив дороги з'являється також у новелі О. Кобилянської «Некультурна». Головна героїня Параска йде до Чортового млина – місця танатичного, згубного: «Не був се ліс, як той що покриває Магуру або Рунга, веселий доступний, але такий, як би його засіяла сама рука Бога святого, коли творила світ» [78, с. 342]. Лісовий простір уособлює первісний хтонічний світ, неприборкану природу, ворожу і не освоєну людиною територію. Героїня асоціює непрохідний шлях із кінцем світу, де тільки тваринам (природі) тут рай, а для людини (культури) – це простір чужий, інший, який має свої непізнані закони. Письменниця детально описує дорогу до Чортового млина, долаючи яку, героїня кілька разів опиняється на межі життя та смерті. Широке просторе поле враз стало вужчим та безлюдним, а на зміну йому був ліс – замкнений, «старий, густий, як сито, а темний… ей боже» [82, с. 406]. Можливий шлях вказував лиш потік, по якому вона йшла; крижана вода, гостре каміння завдавали жінці невимовного болю. У цьому місці навіть влітку серед днини панував крижаний холод, бо сонце не здатне пробитися сюди своїм теплом. Всі ці ознаки споріднюють описаний простір із смертоносним, потойбічним, ворожим людині.

Момент входження гуцулки у первісний природний світ асоціюється із поверненням до первинного стану, входженням у материнське лоно природи. Героїня розцінює його як згубний і в прямому, і в символічному значеннях: дика природа постає топосом смерті для гуцулки; Малинин син, який посилає жінку в нечисте місце, також уособлює природу, бо він такий же темний і зрадливий, з некерованими пристрастями. Долання шляху слугує прозрінням для героїні: тепер вона бачить істинне обличчя чоловіка, з яким жила, прагнення завдати їй смерть, його ницу, чужу моральній унормованості природність. Яку б перешкоду вона не долала (потік, ліс, скелі), перед нею поставала нова непідступна «брама», як чергова ймовірність смерті, як долання нового етапу ініціації, випробування, після якого було наближення до кінцевої точки – осяяння. Момент усвідомлення істини надходить у пору максимального фізичного виснаження: «Її душу *щось* (курсив наш – *Л. С.*) затьмило і роз'яснило, мов прошибла її лиха блискавиця, а в серце

пірнуло ножем… *се* чортівський млин <…>» [82, с. 408]. Дорога назустріч смерті стала для Параски способом переродження, своєрідною духовною ініціацією.

В оповіданні «Ялинка» М. Коцюбинського мотив дороги постає для персонажа Василька випробуванням, своєрідною ініціацією. Дорога асоціюється зі шляхом у невідоме, потойбіччя, оскільки «була слизька, і сани йшли в затоки» [89, с. 99]. Образ темного лісу в дитячій уяві набуває танатичного вияву: «Здорові дуби стояли в лісі, мов страховища, і звідусюди простягали до нього цупкі чорні гілки. Василькові здалося, що то мерці, закутані білим покривалом, простягають до його свої руки» [89, с. 100]. Ліс дезорієнтовує персонажа, саме тут Василько збивається з дороги і ніби губить власну нитку долі.

Дитяче сприймання лісової дороги як нечистого місця також зринає у спогадах головного героя оповідання М. Яцкова «Боротьба з головою». Герой пригадує, як будучи дитиною, він заблукав у лісі. Прокинувшись опівночі у ворожому й чужому світі, хлопчик відчуває розпач, безвихідь і страх. Дитяча уява продукує казкові образи «чудних див», що «снувались по смереках», сновид, які «виходили ген з могили й стогнали» [217, с. 149]. Батьківський дім, що опустів після смерті матері, став для сина чужим, непривітним і холодним. Відчинене вночі вікно асоціюється з можливістю взаємопроникнення різних часових і просторових вимірів. Спомини про матір і дитячі пригоди закрадаються у свідомість героя під час його перебування у творчій майстерні: «В чужу, темну пітьму навідувалися дитячі сни й привиди, які приніс я із далеких, рідних лісів від моєї неньки. Ті щирі приятелі – гуртувалися все самотніми вечорами й безсонними ночами <…>» [217, с. 149].

3.1.4. Часові параметри концепту смерті.Чинник часу відіграє важливу роль у «створенні моделі людини, а людський чинник – у моделюванні часу» [5, с. 688]. Увійшовши в часовий простір, людина заклала у ньому два протилежні компоненти: точку і рух (напрям руху). Точка рухається, і паралельно рухається час, а з ним по лінії часу зазнає руху подієвий світ. Людина, життя якої вміщено в певні хронологічні рамки, спостерігає момент смерті не лише як обов’язкову складову життя, а й як необхідну умову, що забезпечує перехід від одного способу

існування до іншого. Г. Гадамер включає смерть у систему фундаментальних часових форм як обов'язкову складову поруч із народженням, юністю, зрілістю та старістю. Кожен із цих часових відрізків людської екзистенції плавно змінює один одного, перетікаючи в іншу форму [31]. М. Бердяєв вбачає зв'язок смерті із категорією часу в тому, що смерть – це подія часу і подія в часі, але водночас смерть є переходом до вічності, до позачасового виміру [12]. Процесуально смерть відбувається в певних окреслених хронологічних рамках і водночас, за умови смерті, ці межі стираються. М. Бердяєв називає час смертоносним, оскільки, «творячи життя, ми відкидаємо у минуле сьогодення, будь-яке майбутнє повинно стати минулим, тобто відійти у вимір небуття, інакше кажучи – у вимір смерті. Будь-яке звершення події у часі є смертоносним» [16, с. 86]. Час поділено на окремі відрізки, які накладаються один на одний: «майбутнє заступає минуле, а минуле бореться проти нищівної сили майбутнього» [16, с. 85]. Майбутнє поглинає минуле для того, щоб потім перетворитися на таке ж минуле, яке буде поглинуте черговим етапом майбутнього.

Пора року, під час якої настає смерть індивіда, віддзеркалює, ілюструє і водночас корелює з віковими, психологічними та індивідуальними особливостями характерів, станів, відчуттів персонажів ранньомодерних творів. Наприклад, **осінь** підсилює мотиви згасання, поступового і закономірного виходу із життя. Головна героїня гуморески О. Кобилянської «Він і вона» свій душевний стан порівнює із осінньою порою, коли багата та різнобарвна природа у всій величі й красі, за законами природи, має померти, аби відродитися знову навесні. Ототожнення власних хворобливих відчуттів із осінню підсилено мотивами суму, розлуки, прощання. «З моїми прочуттями смерті і сумними думками наймиліше мені в тихій, поважній природі. Осінь відповідна до мене» [77, с. 437]. Восени в свідомість героїні закрадаються думки про смерть: «Несказанний сум наповняє моє серце, коли згадаю годину смерті. А я можу так легко вмерти. Тепер осінь» [77, с. 440]. Стан тяжкої невиліковної хвороби посилює почуття безнадії та відчаю. Героїня так само приречена на смерть, як і осіння природа. Смерть постає неминучою, обов'язковим «щось» (як її часто називає О. Кобилянська – *Л. С.*), якеконче має

статися. У нарисі «Покора» письменниця асоціює осінь із тим часом, коли в природі «ішло все до посліднього викінчення», а навкруги виднілись «послідні рештки сіяючої краси» [78, с. 403]. Василь – герой новели О. Кобилянської «На полях» іде до війська на службу восени. Трагічну настроєвість твору посилюють танатичні символи: чорне вороння, зимні вітри, сірі вечори, мряка та хлипання дощів. Прощання сина із матір'ю та домом постає аналогом-паралеллю до того, як осіння природа розлучається із красою та життям. Без сина світ здавався матері пусткою, туга за молодою «силою» «мучила… гризла <…>, під'їдаючи, ширилась без відпочинку і спокою» [79, с. 323].

Образ кривавого осіннього заходу сонця, як трагічне знамення, слугує зав'язкою новели В. Стефаника «Виводили з села»: «Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого» [158, с. 32]. Осінній захід сонця символізує смерть світла і народження темряви. Мати в осінню пору проводжає сина в рекрути. Мотив дороги у солдати асоціюється в матері зі шляхом у смерть. Ситуація переходу моделюється доланням осіннього лісового шляху: «Переходили ліс. Листя встелило дорогу. Позагиналося в мідяні човенця, щоб з водою осінньою поплисти в ту дорогу за рекрутом» [158, с. 33]. Автор вдається до різних танатичних символів: в описі лісу (опале листя, мідяні човенця), у моделюванні метеорологічних характеристик (криваві хмари, захід сонця, образ твердого і сталого світла, що «било» з заходу), які супроводжують мотиви плачу, суму, розпачу і прощання.

У новелі М. Яцкова «Благословення» просторово-часова топіка, зокрема образ осіннього заходу сонця, посилює трагічну настроєвість твору. Головна героїня перебуває «на границі між життям і смертю» [217, с. 96]. Перші рядки новели влучносхоплюють імпресіоністичні деталіінтер'єру, в якому помирає героїня: «Кров'ю пливе осінній захід крізь шпитальне вікно на розп'ятого Христа» [217, с. 96]. Промені осіннього сонця, що заходить, постають символічним замінником крові на розп'ятті, ніби матеріалізуючи колір у рідку субстанцію. Мученицька жертовна смерть Христа віддалена у часі й просторі, проте

вистраждане хворою жінкою-матір'ю благословення власних дітей набуває сакрального змісту. Напис на табличці, розміщеній над ліжком хворої, ніби нагадує про те, що її життя згасне так швидко, як і осінній день. Згідно з народними уявленнями, захід – це місце вічної темряви; «з ним пов'язували ідею смерті й пекла. Де вмирало Сонце <…>, туди відходили покійні предки. Із заходом сонця ніби призупиняється споконвічна діяльність природи» [30, с. 186]. Вдаючись до просторово-часових образів, автор застосовує у новелі прийом зміни перспективи зображення: на початку твору – від загального, широкого до конкретних деталей (осінній захід – шпитальне вікно – розп'яття), а в заключній частині навпаки – від конкретного образу-символу червоної лямки в ногах Спасителя до безмежного світу за шпитальним вікном («ген-ген далекий осінній світ» [217, с. 97]). Образ далекого, безмежного осіннього світу навіює думку про вічність і циклічність буття. Символ розіп'ятого Христа увиразнює не лише ідею жертовності, а й воскресіння – одвічної перемоги життя над смертю.

У новелі В. Стефаника «Похорон» образ осені слугує не лише часовим маркером смерті персонажа, а й постає причиною його вмирання: «Осінь, осінь його доконала, сирий люфт і студень» [158, с. 135]. Трагізм зображеного посилюється завдяки осіннім пейзажам, відтворенню понурої днини, коли «чорний хрест обвився сивими цяточками мряки» [158, с. 135].

Одним із часових означників танатичного у ранньомодерних творах є **образ зими**, яка асоціюється зі статикою, мертвотою, непорушністю, холодом, зледенінням, хурделицями, кригою. За народними уявленнями, взимку природа «"вмирає" або "засинає", а земля "хворіє"» [30, с. 190]; зима – це «ніч року», період «завмирання животворного сонця і природи» [58, с. 245]. Образ зими у фольклорних переказах має вигляд старої баби «з величезними зубами і кістлявими пальцями» (30, с. 190). Персонажі часто зазнають смерті в зимову пору – у завершальній фазі річного циклу. Можливо, так підкреслюєтьсяасоціація людського життя з роком, який добігає кінця. Спостерігаючи за зміною пір року, індивід співвідносить власне буття з певними циклами:

«Spring, fall, summer, winter: a life as well as a year has its seasons» (Весна, осінь, літо, зима: життя, як і рік також має свої сезони») [224, с. 489].

Смерть головної героїні новели О. Кобилянської «Аристократка» відбувається вкінці грудня з «короткими, понурими днями»: «Високий по коліна сніг покривав землю. Морози і завірюхи мінялися, а рівні, мов море, поля, по яких мчалися хмари снігу, викликували мимоволі далекі степи перед душу [77, с. 432 – 433]. Природа ніби тужить за померлою як невід'ємною часткою себесамої: «Здавалося, небо схилилося глибоко вниз і роздроблювалося невпинно в ті сріблисто-білі кусники» [77, с. 433]. Мотив символічного роздроблювання неба на снігові кристали посилює трагізм зображеної у творі події, асоціюючи природне атмосферне явище із процесом розпаду живої істоти після смерті.

Взимку природа перебуває у стані сну, у фазі тимчасової смерті.Але вона неодмінно породить нове життя із початком циклу. У новелі О. Кобилянської «Під голим небом» трагізм зображеного посилюють образи «глибокої зими», «однобарвної сірини» неба, «неформених снігових хмар», «смутної копули» неба, «маси чорних кавок», «мрячної далечини», «білої рівнини». Серед «глибокої тишини», по «гладкій рівнині» рухались «одні малі сани». Така екзистенція руху постає символічною переправою у потойбіччя, адже в народній традиції образ саней пов'язаний із перевезенням покійника у місце вічного спочинку. Сани ховали разом із небіжчиком, «аби йому було легше дістатися раю; це стало ритуальним поховальним звичаєм» [77, с. 522].Безцільний рух здійснюється «родиною ідіотів» крізь «мертве море» – простір розмитий, дезорієнтований. Хатина цієї родини розташована «під лісом, майже обведена ним, у глибокій затиші, мов старий, спорохнявілий, ніким не тиканий гриб» [79, с. 327]. Зовнішній вигляд помешкання «родини ідіотів» віддзеркалює матеріальний занепад, який вказує надуховну деградацію його жителів, адже хата – це «матеріальне і духовне осердя людини» [30, с. 557]. Усе в цій родині: статус, спосіб існування, манери поведінки, думки, цінності, зовнішній вигляд і навіть будинок – постають уособленням порушеної гармонії, змертвіння, байдужої безконфліктності (а отже, статики, духовної смерті), індиферентності, безглуздості. Це наївні діти природи, яка постачає їм все

необхідне; не окультурені типи, які живуть за законами навколишнього світу – примітивного, поверхового, видимого. Образ зимової пори увиразнює мотиви духовного змертвіння. Зима для родини була порою «пересипляння», залягання у тимчасову непорушність. Дорога додому символізує рух у смерть – до хати, де «мати вмирає, а може, вже і вмерла?..» [79, с. 328]. Локус хати зі смертельно хворою літньою жінкою стає аналогом домовини: «В хаті було тихо й темно, свічка згасла.В углах темнота стовпом зросла й стояла недвижно, а серединою хати прокинувся сумрак. На печі лежала старенька й світила чорними очима просто в вікно» [79, с. 329]. Образ темного вікна як ока будинку корелює з образом чорних очей смертельно хворої героїні – вікном її душі, дзеркалом внутрішнього світу. Неоднозначним у нарисі постає момент руйнування природною стихією вікна в оселі, що асоціюється із ідеєю проникнення у внутрішній психічний простір чогось ворожого, чужого. Ця деталь слугує паралеллю до входження смерті у дім. За народними переказами, вікно – це межа між світами, через яку можуть проникати злі й добрі сили [30, с. 557].

Смерть навесні в художніх творах ранніх модерністів найчастіше вітаїзується й асоціативно пов’язується з новим народженням чи воскресінням. За народними уявленнями, весна – це пора «торжества на честь богині життя Лади та її доньки – чарівної богині Лелі; час воскресіння та відродження життєдайної сили сонця» [30, с. 61]. Момент смерті навесні настає переважно для молодих, юних, оскільки це віковий період, позначений розквітом життєвих сил та енергії. Весною помирає головна героїня оповідання М. Яцкова «У наймах» Олена. Танатичного звучання набувають образи-символи весняної пори: кування зозулі, легкого вітру, тужливої співанки, голубів, опалого цвіту яблуні, вінка із барвінку. Смерть Олени означено як перехід до покійної матері у світ мертвих. Молоде життя таке ж скороминуще, як і цвітіння, подув вітру, звучання мелодії. Проте смерть постає умовою переходу в інший вимір життя, а не абсурдною кінцевою точкою існування. У пору цвітіння вмирає дитина головного персонажа новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». Весняний яблуневий цвіт символізує минущість людського існування, його циклічність. Цвітіння дерева ілюструє присутність

смерті вже в момент появи нового життя. Ваги набуває кожна хвилина людського існування, яке відділене тонкою гранню від смерті. Звідси кожен момент буття стає «самовартісним та править за матеріал для нових естетичних осягнень митців модерністської орієнтації» [139, с. 183].

Героїня новели «Весняний захват» М. Яцкова Марійка також входить у смерть навесні – в пору цвітіння, «серед моря весняних подихів і красок» [217, с. 59]. Замість вінчання, якого дівчина так чомусь боялась, вона обирає смерть, мріючи «зійтися колись там» [217, с. 59], де «дивна голубінь неба» [217, с. 59]. Весняні пейзажі естетизують смерть, але й створюють контраст до танатичних образів, як у новелі М. Яцкова «Ранок зільника»: «В маю, сполудня, заплакали дзвони, біла домовина ішла вуличкою поволі в забуття. Гладила її похилена верба срібною віткою, прощала квітуча черемха» [217, с. 250]. В пору, коли «все було в самім розцвіті» [78, с. 395], вмирає Софія, головна героїня фрагменту О. Кобилянської «Valsemélancolique». У цьому творі смерть також асоціюється із переходом: «Винесли нашу музику.Май забрав її до себе» [78, с. 399]. Матір Софії Дорошенко ховають зранку в ту пору, коли сонце «надало снігові рожеву барву» [78, с. 394]. Така пора у героїні асоціюється зі святом, з новим народженням, з порою «повернення» мертвого «назад у лоно природи» [78, с. 394] для подальшого переродження.

Символічного звучання набуває **момент смерті під час релігійних і народних свят.**Головний герой новели М. Яцкова «Христос у гарнізоні» Марак чинить самогубство у весняну пасхальну ніч. Великдень вважається символом перемоги життя над смертю, літа над зимою. Наші предки вважали, що «в цей день Господь відчиняє небо і через небесні ворота приносить у людські душі очисний вогонь» [30, с. 54]. Побутувало вірування, що у великодньому світлі душі стають безсмертними, а померлі потрапляють у рай, двері якого відчиняються з моменту воскресіння Спасителя [30, с. 54]. М. Яцків зображує повішеного Марака у світлі ранкового сонця, що породжує асоціації героя з розіп’ятим Христом: «З неба лине поволі біла тінь, всувається крізь вікно, сходить нижче, так що лише голова маревіє. Голова похилена над сутінками льоху, на неї паде досвітнє зарево чимраз

ясніше<…> Постать все ясніша, і сяйво докола її голови мерехтить» [217, с. 119]. Смерть у новелі також прочитується як момент переходу у вічність через воскресіння.

Купальська ніч у народнопоетичній традиції є порою прояву і пробудження всього нечистого, загадкового, демонічного, здатного згубити людину в лабіринтах омани. Ніч на Купала здавна вважалася магічною, адже «тоді можна зустрітися з добрими духами Лада <…> Тоді мають волю всі таємничі сили лісів, полів, вод, скель, у тому числі нечисті» [30, с. 263]. У нарисі з гуцульського життя Марка Черемшини «На Купала, на Івана» на рівні хронотопу, у якому розгортаються події твору, простежується боротьба еротичних і танатичних інстинктів-антиномій. Дія відбувається в місячну купальську ніч. Замість богоугодного святого із сяючим ликом, автор змальовує “голого Купала-Івана”, якого “місяць везе у срібній чайці” [203, с. 175]. Образ голого Купала-Івана відсилає до асоціацій із міфічним героєм – розпусним і пустотливим Еросом (Еротом, Купідоном), нешлюбним сином Ареса та Афродіти. Проте голий Іван Купало пливе у срібній чайці, наче виконуючи місію Харона – перевізника померлих душ. А образ біблійного святого Івана Хрестителя з’являється лиш в заключній частині нарису, коли Івана – головного героя твору – хоронять. Купальська ніч слугує тлом розгортання еротичної і водночас трагічної сцен у творі. Через намагання скоїти вбивство-помсту за подружню зраду герой сам стає жертвою смерті.

Дія новели М. Яцкова «Лісовий дзвін» відбувається вночі, напередодні зелених свят. За народними віруваннями, «зелені свята знаменують кінець весни і початок літа. На ці свята покійники вдруге (після Великодня) виходять на світ, і від них залежить плодючість землі, а звідси й урожай» [30, с. 188]. М. Яцків переплітає у творі міфологізм із модерністським психологізмом (передчуття, інтуїція, внутрішній голос). Апелювання до фольклорно-міфологічних образів дозволяє надати твору містичного звучання, загадковості. Ніч перед зеленими святами наводить на героїв оману; їхніми діями керують надприродні сили, незрозумілі для них самих: «Стали випитувати її (Ксеню – *Л.С.*) та вона попала в лихоманку, дзвонила зубами, оглядала довкола себе <…> Що таке сталося з нею, чого вона не

година була збагнути. Сама собі не вірила» [217, с.165]. Героїня новели чує звуки невидимого дзвону, який притягує її до себе нездоланною силою. У творі зринає мотив дороги-лабіринту, яку дівчина намагається пройти, але порив до магічної та досі нечуваної музики як чогось трансцендентного й неземного губить дівчину серед лісових «горбків» і «папоротників»: блукала доти, доки «не стиснуло її під серцем» [217, с. 166]. Семантика лабирінту в міфах пов'язана із випробуванням героя, ініціальним шляхом, блуканням у пошуку себе.

3.2. Флористичні образи як символи смерті

Присутність смерті у бутті вже архаїчну людину змушувала переживати страх через усвідомлення тимчасовостісвого перебування в живому світі. Людська свідомість трактувала навколишній світ як таємничу стихію, у якій постійночергуються переходи хаосу в космос, і навпаки. Спостерігаючи за циклічністю природних явищ, людина почала вбачати у смерті умову для нового народження, а отже й перехід, переміщення, ініціацію, переправу в інший світ.

Апелюючи до образів природи та її закономірностей, модерністиозначили провідні теми і мотиви, пов'язані зі смертю та її невідворотністю, циклічністю і тимчасовістю життєвих явищ. Швидкоплинність людського життя, його мінливість і циклічні зміни становлення у творах часто символізує образ квітів. У новелі В. Стефаника «Похорон» квіти виконують не лише роль атрибутики смерті, елемента похоронного дійства, а й постають засобом символічної експресії: «В голові трунви прибитий віночок із жовто-брудних цвітів» [158, с. 134]. Вінок – це коло, символ безперервного руху, атрибут продовження, безсмертя і відродження. Поховальний вінок – ритуальний предмет, який виготовляється із трав і квітів або вічнозелених рослин при похоронах дитини або нежонатої молоді, атрибут «весільного вбрання» померлого [30, с. 77]. Мазок жовтого кольору на тлі сірої й туманної осінньої днини створює яскравий контрастний образ. Жовтий колір у фольклорних джерелах має суперечливі тлумачення. З одного боку, це символ «центру світу», «вічного вогню», «колір Сонця, золота, немовби застиглого

сонячного світла», з іншого – «це колір опалого листя та зрілого жита, що означає смерть, тобто життя у потойбічному світі» [30, с. 472]. Звертаючись вдруге до образу квітів в заключній частині новели, В. Стефаник зображує цей похоронний атрибут як знак смерті, символ відходу душі у потойбіччя: «То ті марні цвіти, що ніколи сонця не мають і все з одного боку брудно-зелені, а з другого ясно жовті» [158, с. 134]. Така двояка характеристика квітів з різних ракурсів наче ілюструє їх двояку амбівалентну семантику: світлий бік – знак сонця і життя, темніша – символ потойбіччя. Такий рослинний елемент у поховальному обряді дає змогу підкреслити протилежність обох світів, яка вибудовується через контраст кольору: живого (жовтого) і мертвого (брудного).

У новелі Марка Черемшини «Карби» образ «сухих, надмогильних квіток» посилює мотив незворотності часу: «А хоч би їх позліткою золотити, не повеселіють. А хоч би їх росою росити, не покрасніють» [203, с. 24]. Те, що віддалося смерті, вже не може стати складовою цього живого світу. Штучні квіти постають лиш копією живої дійсності, проте позбавлені ознак життя.

Одним із рослинних символів-знаків смерті прийнято вважати яблуко, яке в народнопоетичному сприйнятті має двояке значення: це і «символ Дерева життя, безсмертя», «плодючості, любові, радості, мудрості»; і водночас, цей плід виступає знаком «облуди і смерті» [30, с. 611]. У новелі В. Стефаника «Катруся» образ яблука представлено у вигляді дарунка, який батько підносить власній дочці перед її смертю: «Тато витягнув з пазухи яблуко та якось несміливо подав доньці. Ніколи він ще не давав їй ніяких лакітків» [158, с. 50]. Образ яблука асоціюється з початком нового життя у загробному світі. Яблуко має здатність котитися, здійснювати колові рухи, що нагадує циклічність, безсмертя і переродження. У казках розкриваються молодильні, цілющі властивості цього плоду: «Жива вода та золоті яблука володіють однаковою творчою силою: вони оновлюють немічного старця, роблять його квітучим юнаком, хворому дають міць, здоров’я; мертвому – життя» [155, с. 343].

Образ опалого листя в художніх творах часто слугує паралеллю для позначення завершення людського життя, увиразнює ідею нетривкості та

мінливості.Момент умирання стає схожим на «відпадання» організму від цілісної живої системи, як листу від дерева, пелюстки від квітки. Головна героїня новели Марка Черемшини «Бабин хід» очікує приходу смерті, наче осінній листок, що має впасти: «Прийдеси на дорозі вмерти, – тремтить вона, як трепетів жовтий листочок» [203, с. 61]. У новелі В. Стефаника «Катруся» із опалим листям порівнюється дівчина у передсмертному стані: «Не буде з неї так нічо, як з отого листка, що відчімхнувся від дерева» [158, с. 53]. Входження людини в смерть передбачає прощанням зі світом, випадання з соціальної і природної взаємодії.

Опалі пелюстки як знак вмирання, завершення життя постають центральним образом у поезії в прозі О. Кобилянської «Рожі». В авторській подачі образу квітів простежується поетапне вицвітання, висвітлювання кольорової гами від темно-червоного, блідо-рожевого до білого. Така трансформація кольору, можливо, ілюструє мінливість почуттів ліричного героя, закладену в кольороподілі: червоний – пристрасть, рожевий – ніжність, білий – святість та вірність. У повір'ях образ рожі-троянди пов'язують із символом дівочої краси та чистоти; також ця квітка асоціюється з кров'ю, стражданням через кохання [58, с. 504]. Врешті надходить момент звільнення від внутрішніх поривань: кохання помирає так, як опадають червоні пелюстки на білу мармурову плиту, як проливаються краплі крові на жертовнику. З іншого боку, в такій послідовності зображення кольорового спектру прочитується вертикальність світобудови: починаючи від підземних надр з розпеченою червоною магмою до білого небесного виміру.

В оповіданні М. Яцкова «У наймах» опалий цвіт яблуні нагадує тимчасовість людського перебування у світі живих. Образ яблуневого цвіту з'являється у видінні смертельно хворої дівчини, яка бачить свою покійну матір. У народно-поетичних творах вишневий і яблуневий цвіт часто є символом материнської любові, ласки і турботи.

Проте образи вишні та вишневого цвіту можуть поставати також рослинними провісниками трагічного. Лінгвістичний аналіз етимології слова «вишня» підтверджує думку про наявність асоціативних зв'язків між цим поняттям і образом священного дерева життя. Слово «вишня» – слов'янського походження; воно має

такі регіональні варіанти, як: «вишник», «вишника». Водночас слово «вись» має аналогічні форми – «вишник», тобто «вищий», «старший», «вишок» – вершина, шпиль. Фіксується форма «вишній», тобто «верховний», а отже «небесний», «божественний» [154,с. 201]. У свідомості праукраїнців вишня асоціювалася з небом, сакральністю. Білий колір цвіту – «це колір чистоти, невинності, радості. Він пов'язаний з денним світлом, а отже, із життям. Це колір ангелів, святих праведників. Білий колір пов'язаний також із образом смерті. У білій одежі з'являються людям примари та мерці [30, с. 472].

У новелі В. Стефаника «Давнина» образ квітучої вишні естетизує смерть, надаючи трагічній події сакрального звучання: «Вже давно над їх гробами вишні цвітуть і родять, і хрести дубові у їх головах похилилися» [158, с. 103]. Прикрашання місця вічного спочинку, що досягається через введення автором образу квітучих вишневих дерев, присутній в оповіданні Б. Лепкого «Матвій Цапун»: «Саме над недомурованим гробом стоїть молода вишня; кивається від вітру та потрясає своїми ягідками» [100, с. 369]. Цвіт вишні символізує небеса – світ мертвих, вищий священний простір, у який відійшли душі покійних. Знаковість цього танатичного образу як віщуна смерті підкреслено у народних віруваннях про друге цвітіння вишні восени – що знаменує скору смерть для господарів садиби чи їхніх родичів [30, с. 133].

У новелі В. Стефаника «Басараби» вишневе дерево постає місцем звершення самострати: «Я пам'ятаю, як повісився Николай Басараб, потім за ним стратився Іван Басараб, а ще не минуло було рік, а вже одного досвідка на маленькій вишенці зачепився Василь» [158, с. 137]. Душа самогубця, за народними сказаннями, приречена на вічні муки: «Вішальника ховали здебільшого на межі полів, клали в рот залізний цвях із борони і пробивали груди осиковим кілком. Без цього покійник може наробити багато шкоди, оскільки наділений силою вставати з могили» [30, с. 79]. Вишневі пелюстки осипаються на голову Василеві: «Обтряс із неї весь цвіт, мав повне волосся того білого цвіту…» [158, с. 137]. У цьому контексті осипані пелюстки уособлюють раптово обірване життя, означують смерть, причину якої родина вбачає у проклятті аж до сьомого коліна. Волосся як символ духовної

енергії людини пов’язане із рівневою організацією людського організму: «В аспекті водної символіки волосся на голові можна порівняти з “Верхнім Океаном”, відповідно, волосся на тілі – з “Нижнім Океаном”», які уособлюють ірраціональні, космічні сили та біологічні інстинкти [73, с. 125]. У народних уявленнях волосся називають «вмістилищем людських сил», воно наділене «сакральним значенням» [30, с. 93]. Волосся Василя, повне білого цвіту, асоціюється з сивиною. В цьому образі прочитується бажання героя заперечити подальше життя і забезпечити пошук виходу із нього через самогубство.

Образи вишневого та яблуневого цвіту набувають виразного символічного звучання в етюді М. Коцюбинського «Цвіт яблуні»: «Ще недавно – просто, здається, вчора було – стояли ми з нею під нашою любимою вишнею. Вишня була вся в цвіту, як букет. Ми держались за руки, підняли догори голови і слухали, як грають у цвіту бджоли. Крізь білий цвіт виднілось синє небо, а на траві гралось весняне сонце. А тепер…» [90, с. 174 – 175]. Образ опалого вишневого цвіту асоціюється зі згасанням життя маленької дівчинки. Автор означує дві хронологічні точки: вчора, яке у героя асоціюється з життям, енергією, радістю, і сьогодні, тут-і-тепер, сповнене втрати, страждання, смерті. Момент народження, як і момент цвітіння, від самого початку містить у собі смерть:відбулася поява нового життя, яке колись мусить завершитися. Образ вишні у тексті не лише виконує роль передвісника вмирання дитини, а й постає засобом створення контрастів «живе / мертве», «енергія / статика». Смерть дитини така ж блаженна й чиста, як опадання пелюсток весняного цвіту.

Головний герой новели В. Стефаника «Майстер» бачить дивний сон. Ніби він перебуває у квітучому вишневому саду, поблизу якого розташовувалась церква: «Вишні зацвіли аж молоко капає, а я лежу та на сопівку граю» [158, с. 45]. Цю ідилію раптово руйнує гуркіт, «як коли би гора завалилиси. А то церква розлетіласи на порох» [158, с. 45]. В образі квітучого вишневого саду і сопілки – вказівка на творчу ідею, благе доручення, яке головний герой отримав від ксьондза – будівництво нової церкви. У колядках спорудження храму оспівується «як відтворення космічного акту впорядкування світу» [30, с. 565], а руйнування

церкви символізує розпад того ідеального і впорядкованого світу. Храм постає віссю всесвіту, центром, і якщо ця вісь «розвалюється, це катастрофа: настає своєрідний кінець Світу, повернення в хаос» [51, с. 19]. Храм забезпечує зв'язок між світом профанним і сакральним: «Святі міста і святилища містяться в центрі Світу; храми – це копія космічної Гори і, отже, за самою своєю природою є зв'язком між Землею і Небом» [51, с. 22]. Руйнування церкви ставить під загрозу життя головного героя: «Десь я хочу підвестиси, а то мене церква геть привалила» [158, с. 45]. Майстер переживає у сні акт жертовної гибелі, адже «щоб "конструкція" (будинок, храм, знаряддя праці) була довговічною, її треба оживити, вдихнути в неї життя <…> "Перенесення" душі можливе тільки через криваве жертвоприношення <…>» [51, с. 31]. Вишневий сад символізує стан життя майстра до моменту будівництва храму, уособлюючи материнське лоно, райський простір. Сон, як «результат законів людського духу, спорідненого божеству» [190, с. 14], пророкує руйнацію космічного начала, і як наслідок – смерть героя.

Дерево є символом завершеної світобудови, у якому поєднуються парні протиставлення: життя і смерть, висота (небо) і низ (земля), сакральне і профанне. Виокремлення опозиційних пар ілюструє особливу значимість цього архетипу «як символу психічної цілості, у якій парадоксальним чином миряться протилежності» [97, с. 178]. У фольклорній традиції дерево вважалось світовою віссю, вмістилищем богів, центром світу [58, с. 175, 176]. М. Еліаде наголошує, що образ дерева не лише символізує Космос, «воно зображує також життя, молодість, безсмертя, мудрість <…> Дерево могло втілити у собі все, що релігійна людина вважає реальним і священним» [51, с. 80]. Г. Башляр, простежуючи спорідненість між людиною і деревом у праці «Марення повітрям», насамперед вказує на їх вертикальність: «Пряме дерево – явлена зору сила, що підносить земне життя у голубе небо», дерево – то «постійний взірець героїчної прямизни» [4, с. 199]. В іншій своїй праці «Вода і марення» Г. Башляр зазначає: «Від самого народження кожну людину присвячували певній рослині, вона мала власне дерево. І потрібно було, щоб після смерті її захищало те ж саме, що й за життя. Так, розмістивши труп у серці рослини, повернувши його у дерев'яне лоно проростання, його віддавали

вогню; а іноді – землі; іноді ж у листі, над лісами, у повітрі він очікував розпаду, якому допомагали птиці Ночі, тисячі привидів Вітру. Або <…> він лежав, простягнувшись, у своєму природному гробу <…> в Дереві – між двома наростами – і його віддавали воді і залишали на волю хвиль» [3, с. 109]. «Дерево – це, насамперед, материнський символ; оскільки ж вода – теж материнський символ. Помістивши мерця в лоно дерева, довіривши дерево лону вод, ніби подвоюється материнська міць» [11, с. 109].

Образ сосни – досить поширений архетип у літературі. Сосна вважалася священним деревом у друїдів та фрігійців. На початку нашої ери 22 березня римляни зрубували сосну і несли до капища Кібели, щоб богиня зробила землю плодючою, а жінок позбавила бездітності. Слов'яни вважали її оберегом від нечисті, символом безсмертя [151, с. 213]. Образ соснового дерева зринає в етюді М. Коцюбинського «Лялечка»: «Одиноке, самотнє, занедбане всіма серце сходило кров'ю в темній сосновій домовині» [33, с. 370]. Домовина з сосни постає символом внутрішнього переродження героїні, її духовної покрокової трансформації. У фольклорних джерелах сосна згадується як «благословенне богами дерево» [30, с. 138]. За повір'ям, домовина повинна бути зроблена із сосни, адже саме це дерево «не дозволяє мерцю встати з могили і блукати по землі» [30, с. 138].

Знаком смерті чи місцем поховання героїв в окремих творах постає інше священне дерево – дуб. Поранений вояк – герой новели О. Кобилянської «Зійшов з розуму» чинить поблизу дуба акт самогубства. За народними переказами, дуб вважався тим місцем, де живуть душі хоробрих воїв-ратаїв [30, с. 135]. Дуб є символом мужності, сили, витривалості, благородства та вірності. У слов'ян дуб вважався священним деревом бога грому Перуна [181,с. 186]. Напуда – героїня оповідання І. Франка «Микитичів дуб» задушує власну дитину і хоронить її під дубом. У новелі Марка Черемшини «Дід» смерть головного героя Чюрея порівнюється зі зрубуванням старого дуба: «Увесь дід задрожав дознаки так, як старий підрубаний дуб, що має скотитися стрімголов у пропасть, аби там зігнити» [203, с. 32]. Порівняння персонажа із дубом, якого підрубали, накладається на

відтворення смерті-убивства старого діда його дітьми: міць та довговічність руйнуються побиттям і смертю.

Передвісниками смерті часто постають віщі сни, у яких зринають танатичнірослинні символи. Героїня оповідання М. Яцкова «Біла квітка», мати дівчинки Марійки, напередодні смерті доньки бачить незвичайний сон: «Снилася їй повна криниця крові. Мати зачерпнула з неї відром, пересаджувала білу квітку в рів і підливала тією кров'ю» [217, с. 72]. Образ білої квітки алегорично уособлює маленьку дівчинку – чисту, невинну душу, яку здолала смертельна хвороба. Момент пересаджування квітки можна тлумачити як символічний перехід, переміщення дитини в інший світ. У народних легендах криниця обожнювалась; вона вважалася символом єднання небесних і підземних вод [30, с. 254]. Кров – «субстанція життєвої сили, оселя душі» [30, с. 255], проте для матері вона постає провісником лиха – смерті доньки. Образ крові символізує втрату кровного, і цим «вона протиставляється мирній і спокійній воді, зближуючись із загрозливим вогнем» [30, с. 255]. Якщо криниця з водою символізує життя, енергію та силу, то криниця з кров'ю знаменує смерть.

У творах М. Черемшини пейзажна та рослинна символіка посилюють трагізм зображеного, ілюструючи взаємозв'язок людського життя зі світом природи. Квіти, дерева, зелень функціонують у творі як танатичні маркери, паралелі, які накладаються на подієву основу зображеного. Природа у новелі «Поменник» персоніфікується, одухотворюється: «Кліпають ліси, кліпають гори: що дерево – то жовнір, що шпиль – то гармата. Хмари на небі біленькі, наче на смерть убралися <…> Сонечко ладан смажить, аби нарід ховати, аби трупів не чути» [203, с. 99]. Флористичні елементи у фрагменті «Після бою» також увиразнюють танатопоетику твору: «Нахиляється до мерців смеречина і холодом на поморщені чола дихає <…> барвінкові гогози убирають чічками та перлами мертві лиця <…> Сонце відганяє муху, аби мерцям очей не спивала <…> пливе яром потік, мерцями загачений <…> Бджілки цвітами ридають, смерть із лісу проганяють» [203, с. 132]. Автор естетизує мученицьку смерть на полі бою, гармонійно вписує її у життєвий колообіг природного світу, чим утверджує вічну мінливість життєвих форм.

3.3. Танатична символіка бестіарію

Символіка звірослова є невід'ємною складовою образної інтерпретації концепту смерті, адже це «тисячолітнє неповторне мистецтво розуміти світ природи і творити літературу її мовою, пропущеною крізь художню уяву митця – таємничою мовою образів звірів і птахів, це вміння висловлювати думки і почування, погляди і переконання, прагнення і поривання особливою мовою – через тваринні символи» [152, с. 179].

Зооморфні образи як символічне дзеркало людини можуть поглиблювати психологізм художніх творів; вони дають змогу краще осягнути ідейне та смислове навантаження твору, декодуватийого концептуальний простір: «Аналіз "зооморфного коду" дозволяє виявити специфіку й оригінальність художнього мислення, що знаходять своє вираження у використанні спільних та відмінних зооморфних засобів експресивного забарвлення мови твору» [65].

Особливості функціонування тваринної символіки у фольклорних джерелах та літературі вивчали О. Потебня, М. Костомаров, Ф. Колесса, В. Давидюк, О. Іващук, Л. Мусіхіна, О. Сліпушко, Н. Пастух; серед зарубіжних учених – Т. Бернштам, К. Леві-Строс, Дж. Фрезер. Н. Пастух підкреслює, що «тваринні образи мають універсальне значення у символічній системі українського фольклору. Вони – одні з найчастіше вживаних та найбільше значущих елементів. Така пансимволічна роль зооперсонажа найперше пов'язана із життєвою активністю самої тварини у природі.Її "дієвість" виявляється в можливості дихати, рости, рухатись, видавати звуки тощо, а ці ознаки життя, відповідно, дозволяють розширити семантичне та функціональне поле зооморфного символу» [133].

Г. Левченко, досліджуючи тваринну символіку у новелістиці О. Кобилянської, зауважує, що «окремі образи тварин <…> демонструють глибоке емоційне значення для індивідуального міфу письменниці <…> Найчастіше вживані у її творчості тваринні образи представляють три звіриних царства: повітряне, земне і підземне», які «послідовно відображають різні пласти психічного життя» письменниці» [97, с. 181].

Птахи. Одним із універсальних символів, які уособлюють духовне начало, рух та динаміку, вважаються птахи: «Порівняно з іншими створіннями, які населяють землю, вони упривілейовані – бо мають доступ до повітряної стихії, найлегшої і найрухливішої, котра своїм ледве вловимим рухом асоціативно найближча до життя душі, до взаємодії свідомого й несвідомого» [97, с. 182 – 183].

Птахи символізують втілення «ідеї польоту», «нагадують про чистоту, піднесення, моральні чесноти» [172, с. 321]. У фольклорній практиці птахів розцінювали як образи душ і розподіляли їх на дві групи: чистих (провісники весни і добрих подій – голуб, ластівка, жайворонок, журавель, лебідь, дрізд, чайка) та нечистих (віщуни злого, смерті, біди, нещастя – ворона, галка, грак, сорока, яструб, сова, сич, пугач, горобець, качка, одуд) [30, с. 400].

Одним із образів, які віщують смерть та нещастя, згідно міфологічних трактувань, постає **ворон, вороння** – «нечисті, зловісні птахи, пов’язані зі світом мертвих»; разом з тим, «ворон вважався мудрим віщуном» [30, с. 401], тому «він – амбівалентний, як і психічна субстанція» [97, с. 186]. У творах ранніх модерністів образ вороння найчастіше є знаком смерті та її наближення. У нарисі О. Кобилянської «Віщуни» перед смертю Войцеха «дуб-великан облягли з вершка до долини самі чорні ворони. Густо-густісінько» [79, с. 418].

У новелі «Аристократка» день похорону героїні змальовано сумним, холодним та морозним, а на вершках садовини «гойдались недбало ворони» [77, с. 434]. Образ вороння слугує засобом підсилення трагічної тональності твору. Ці птахи виконують функцію передвісника лиха також у новелі «Під голим небом»: «Ціла хмара чорних ворон злетіла звідкись і позасідала на гіллі довкола хатини, наїживши скучно дрібне пір’я» [79, с. 329].

Хата зі смертельно хворою літньою жінкою як локус смерті ніби «притягує» до себе зловіщих птахів. За народними переказами, скупчення вороння поблизу хати означає недобру звістку, смерть [30, с. 401]. У нарисі «На полях» ворони слугують віщунами розлуки головного героя з рідним домом. За день до того, як Василя забрали до війська на службу, «чорні ворони окружували безнастанно соломою криту хатину, мовби там лежав труп і ждав на них довго» [79, с. 323].

Образ вороння посилює мотиви туги, розлуки з рідним домом, віщуючи небезпеку і можливу загрозу життю героя. У новелі «Василка» опис землі, политої кров'ю, підсилюють танатичні образи блідого місяця та «чорного вороння», що вночі «спускалося квапно на землю» [75, с. 78]. Чорне птаство у світлі місяця надає хронотопу трагічного і водночас моторошного забарвлення, увиразнюючи танатопоетику твору. У замовляннях чорний ворон постає жерцем, який «творить обрядове дійство»: «Сідаючи на мертвого, випиваючи кров, він те життя продовжує в собі» [30, с. 401].

В оповіданні М. Яцкова «У наймах» провісником скорого вмирання головної героїні Оленипостає **зозуля**, образ якої у фольклорі асоціюється із віщуванням приходу весни і пророкуванням кількості літ, які людина проживе [30, с. 405]. Ця птиця, відміряючи людям життя, означує також його межі. Для Олени зозуля напророкувала смерть, прихід її останньої весни.

У новелі «Основини» Марко Черемшина характеризує символіку цього птаха так: «Зазуля кує комусь щастя-долю, а комусь недолю-смерть. У кого гріш у рамені, тому долю, а у кого ні, то біду» [203, с. 67]. На думку М. Костомарова, зозуля – це символ «пророкування та всезнання»,«орган долі безпристраснийі вірний» [88, с. 92].

У фольклорних джерелах ця птиця постає символом суму та вдівства, знаком весни і, водночас, нещастя, туги за минулим. В образі зозулі втілено страждання нерозважливої матері. Згідно переказів, вона постає перетвореною на птаха вдовою, через що «і гнізда собі не в'є, бо ні з ким у цьому гнізді сім'ю заводити. Сказано, вдова <…> А вдова вона, нібито, злочинна: вбила свого чоловіка, а тому не може знайти пари, поневіряється одна» [99].

У новелі В. Стефаника «Катруся» зринає образ **жайворонка** – «чистого Божого птаха, що приносить весну на ниву й поля» [30, с. 404]. Смертельно хвору героїню Катрусю везуть на возі, який асоціюється із домовиною, а в цей момент «по полю люди орали, сіяли. Жайворонки над ними співають. Чорна рілля розсипалася під сонцем» [158, с. 50]. У творі ніби протиставляється два начала: танатичне (чорна рілля, віз, хвора дівчина) та життєдайне (сонце, сіячі,

жайворонки). Образ жайворонка контрастує із зображеними у творі подіями уособлює циклічність життя, єдність протилежностей. Цей птах «є символом єдності Землі та Неба; він – співець хліборобського поля і небесної блакиті, бо своїм співом возвеличує хліборобську ниву до небес, а небесну блакить опускає до хліборобського лану» [146]. Момент смерті злучає небесний простір із земним. Жайворонок символізує це єднання як нове народження і початок, тому хворобу і подальшу смерть героїні можна розцінювати як перехід, символічне переродження у новому світі.

У деяких творах знаками-віщунами смерті постають **голуби** –«Божі птиці, жертовні птахи, символ чистоти та очищення <…> Це посередник між Богом і людьми. Це – дух святий. Голуб приносить і пожираючий вогонь, і дощові потопи, і полум'я грози» [30, с. 402]. В оповіданні М. Яцкова «У наймах» образ голубів зринає двічі – у зав'язці оповідання та в кульмінаційній частині, де відтворено смерть героїні твору Олени: «Небіжка мати оповідала їй про трьох голубів-віщунів, що знають долю чоловіка <…> Дівчина видивилася – голуби ті давні» [217, с. 31, 45]. Птахи й образ покійної матері нерозривно пов'язані у творі. Вони ніби є посередниками між світом живих і мертвих, а їх поява сприймається як наближення моменту відходу в інший світ. Образ голубки як знаку смерті, що «сповіщає чиюсь душу» [217, с. 241], зринає в оповіданні М. Яцкова «Вечорниці Романа Нечаєнка». Білий вістун стривожив головного героя твору Романа, пробудивши у свідомості хлопця асоціації із давнім сном, у якому Ганнуся Стефанівна говорила про неминучість приходу смерті: «Так-так, будемо вмирати…» [217, с. 241].

У новелі Марка Черемшини «Раз мати родила» передвісником смерті зображено **сову**: «Почули його сови, що вигукували людям "на смерть" своє зловіще "угу" <…>» [203, с. 34]. У народі цього птаха прийнято вважати «вісником небезпеки, символом страху», адже сова «віщує біду і смерть <…> Ці птахи пов'язуються з душами померлих, особливо маленьких дітей» [30, с. 412]. Образ сови часто наділяється демонічними якостями.За поліськими віруваннями, сова втілює нечисту силу [30, с. 412]. У єгипетській системі ієрогліфів вона «символізує

ніч, холод, смерть і пасивність. Вона належить царству мертвого сонця: сонця, яке опускається за горизонт, перетинаючи озеро чи море тьми» [73, с. 477].

У новелі О. Кобилянської «Вовчиха» образ **журавлів** слугує ключем до розуміння внутрішнього неспокою Санди і водночас знаком наближення трагічної події – смерті її батька: «Вона не йшла, а летіла. Щось мов гнало нею<…>І Санді було ніяково на душі» [75, с. 169 – 170]. Жалібне квиління журавлів нагадувало плач і асоціювалось із похоронною тугою: «Плачуть, неначе ховають когось, ах» [75, с. 170]. Їх тужливе курликання викликало в героїні почуття суму, туги і прощання. Людська душа після смерті повинна відійти в інший світ, переживаючи момент розриву з тими, з ким була пов'язана за життя. Курликання журавлів образно перегукується із переживанням Санди, яка, дізнавшись про смерть батька, поривається тужливим криком, «як ті, що навіки утратили свій розум» [75, с. 171].

Знаковим образом у новелі І. Франка «Сойчине крило» постає образ **сойки.** Сойчине крило, яке отримав у листі головний герой, варто розцінювати як тотемний фетиш, атрибут жінки, яку Хома «від трьох літ» споминав «між помершими» [179, с. 60]. Засушене крило асоціюється із рештками померлого почуття, проте активізує пам'ять героя і схиляє його до діалогу з жінкою, яку він вважав покійною. Частка мертвої пташки уособлює частку душі Марії: «Та сойка – то наша розлучниця. Я заховала її крильця<…>А тепер посилаю тобі одно з них. Здається мені, що це летить до тебе половина моєї душі» [179, с. 67 – 68]. Крило вбитої сойки асоціативно воскрешає спогади про давнє кохання, викликає в свідомості героя страх і розгубленість, наділяючи переддень нового року містичним значенням: «Лети ж, сойко, в далекий світ! Розворуш його серце, щоб забилося невимовною тугою» [179, с. 68].

Бестіарними емблемами танатичного у ранньомодерних художніх творах постають також**кінь** та **собака**. У замовляннях кінь «належить до "центрального" світу і уособлює небо, Космос. Побратим-кінь може летіти між світами туди, де живуть предки <…> Віщує майбутнє, знає всі таїни світу» [106]. У казках кінь часто постає «провідником» в інший світ. Це «атрибут вищих богів», «хтонічна істота, пов'язана з культом родючості й смертю» [30, с. 524 – 525]. Міфологічний

образ коня часто виконує функцію перевізника мертвих на кладовище або допроваджує героя у потойбіччя. У «Словнику символів культури України» цей міфообраз тлумачиться як: «символ сонця і водночас потойбічного світу; циклічного розвитку світу; нестримних пристрастей та інстинктів; чоловічого начала; інтуїтивного пізнання; у слов'ян-язичників – символ смерті й воскресіння сонячного божества; багатства, могутності; степу, швидкості; волі; символ вірності, відданості» [48, с. 114]. У новелі О. Кобилянської «Під голим небом» рудий кінь – єдина жива і «розумна» істота на тлі мертвого зимового пейзажу – везе «родину ідіотів, яка постає уособленням духовної смерті. Червоний кінь, за народними переказами, є символом вогню. Функція вогняного коня полягала у перевезенні душ до іншого світу. Образи коня і пса у творі уособлюють життя, мудрість, динаміку і здоровий глузд, на відміну від зображеної родини, що таврована смертю: «Щось чужого почула в санках, і те чуже мусила тепер везти» [79, с. 333].

Образ коня як символа смерті зринає також у новелах М. Яцкова «Дівчина на чорному коні», «Білий коник», «Митець». Різьбяр, персонаж новели М. Яцкова «Митець», виготовляє з глини за день до власної смерті четвірку коней: «Митець сидить, спершись на подушки, витягнув руки, начебто тримає віжки, а на устах – щасливий усміх. В ніші, на великім вікні, стояла вирізьблена четвірка коней, запряжена в ридванець» [216, с. 159]. Будь-який творчий акт є космогонією. За біблійною легендою, Бог сотворив людину з глини. Проте у фольклорних джерелах образ глини символізує також могилу та смерть («пішов глину їсти» означає «помер», «Бог за глину, а він за калину», – можна почути в народі. Х. Керлот у словнику символів констатує: «Поняття матерії тісно пов'язане з поняттям глина. Вода тут являється основною складовою, яка надає речовині в'язкості» [73, с. 142]. Мистецький акт зупиняє час, наділяючи результат творчості безсмертям. Коні з глини постають не лише символічними перевізниками митця у світ уяви і мистецького творення, а також уособлюють культуру як спробу людини подолати смерть.

Головний герой новели О. Кобилянської «Лист засудженого вояка до своєї жінки» Василь М., перебуваючи у в'язниці, в останні години свого життя перед

стратою прирівнює себе до «спрацьованого коня», який «тягне плуг». У цьому контексті образ плуга асоціюється з тягарем – проходженням складного життєвого шляху, сповненого страждань та мук. Людину від моменту її появи на світ «запрягнено», неначе коня. Лексема «запрягнено» протиставляється значенню волі, можливості чинити вільний вибір. Кінь як свійська тварина здавна уособлює неприборканість і незалежність: «Як втілення поривчастих вітрів, блискавки і летючих хмар, казкові коні наділенікрилами, що ріднить їх з міфічними птахами <…> Кінь служить поетичним образом то ясного сонця, то хмари, що світиться блискавками<…> Богатирські коні <…> з такою легкістю і швидкістю скачуть з гори на гору, через моря, озера і річки, відрізняються такою величчю і силою, що аж ніяк не приховують свого міфічного походження і спорідненості з божественними стихіями» [8, с. 147 – 148]. Тому й у літературі ця тварина постає символом стрімких бажань, втіленням стихійних імпульсів, а мотив запрягання коня символізує смерть або обмеження руху та свободи.

Новела «Василка» О. Кобилянської розпочинається пророчим сном, який віщує героєві новели лихо. Максим бачить уві сні, що шукає межу власного поля і не може віднайти її, а там, де небо стикається із землею, видніються здоровенні клуби диму: «Як це не має бути добре, то це наднесе щось несамовите <…>Он з тих клубів як указується біла коняка. Без сідла… довга… шию простягнула на два лікті. Сама худа… з-поміж ребер неначе від кулі… витікає кров – писок відімкнула, і рже тужно, лячно, і хитаючись жене кудись» [75, с. 72]. Образ білого коня у міфології – символ смерті. У деяких переказах збереглася думка про те, що білий кінь приходить уві сні до того, хто скоро має померти [159, с. 125], бо він виконує функцію перевізника, який супроводжує мерця із світу живих у потойбіччя. Образ коня, з рани якого тече кров, віщує героєві смертельне поранення. «Тварини – найуніверсальніші учасники образної системи фольклору, навіть такі характеристики як колір і форма в них мають динамічний характер (зміна масті, форми на різних стадіях розвитку)» [134, с. 115]. Витікання крові означає втрату життєвих сил та енергії: «Кров украй важлива й дорогоцінна, але завжди з’являється у тривожному, лиховісному і смертоносному контексті» [30, с. 256].

Пророчий сон перериває ще один знак смерті – жалібне виття собаки, від якого Василеві «до серця туск підступив»[75, с. 74]. Герой інтуїтивно відчуває значущість цих лиховісних образів, тому з глибоким сумом перед від'їздом до Канади прощається зі своїми рідними наче востаннє: «Я лиш кажу, що всіляко буває. Я можу вмерти» [75, с. 74]. Згодом жінка та діти дізнаються про трагічну загибель Максима.

Досить часто танатознаком у ранньомодерністських творах постає образ собаки. В. Войтович зазначає: «Собака своїм гострим слухом розпізнавав небезпеку <…> Предки вірили, що душі померлих утілюються в собак; вірили у вищий дар цих тварин, які виттям передчували покійника, пожежу, нещастя. У замовляннях собака виступає в ролі «сірого вовка; це ще не зовсім собака, не зовсім домашня тварина. Він і не добрий, і не злий, і не корисний, і не шкідливий» [30, с. 532]. У новелах О. Кобилянської «Під голим небом», «За готар», «Огрівай, сонце…», «Але Господь мовчить» образ пса пов'язується з передчуттям лихого, приходом смерті. Частим атрибутом образу собаки, який віщує наближення лиха чи смерті, прийнято вважати виття. Воно може викривати недобрі діяння людини і попереджати про небезпеку. У нарисі «За готар» передвісником чергової смерті у домі Магдалени постає виття собаки. Чоловік Магдалени звертає увагу на те, як тварина тримає голову під час виття: «Коли вгору, то перед вовками, що десь їх зачуває, а коли вділ, то смерть» [81]. Згодом у цьому будинку буде два мерці – невідомий подорожній та остання дитина Магдалени. В етюді М. Коцюбинського «Лялечка» виття пса не лише сигналізує про нещастя – близьку смерть Раїси, а й слугує паралеллю до внутрішнього стану героїні: «Надворі вив пес. Уперто, жалібно тяглася нота скарги у темряві. Отак вона могла б вити, коли б мала силу. Та нащо вити?» [90, с. 86]. Кожна тварина має певну ознаку, а в системі поглядів та уявлень міфопоетичної свідомості розцінюється як символічне. «Вражаюча ознака у морфології певного виду в очах нашого народу була переконливим свідченням наявності таких же незвичайних властивостей. Отож, особливості, риси, сприйняті людиною у реальних тварин, фокусуються крізь призму міфосвідомості, яка вже

вибирає матеріал за вимогами своєї схеми і відповідно до цієї схеми “семантизує” його» [133].

У малій ранньомодерній прозі **образи комах**, що танатично маркують концепт смерті, зустрічаються рідше, порівняно з іншими бестіарними символами. Наприклад, у новелі В. Стефаника «Сама самісінька» образ мух виконує функцію формального засобу деестетизації смерті головної героїні: «Мухи зумкотіли, різнобарвні світла волочилися разом із мухами по бабі, а вона мляскала губами та білий язик показувала <…> Сідали на бабу, лізли в очі, рот <…> Всюди розносили бабину кров <…>» [158, с. 55, 56]. Мухи, таргани, жуки на підсвідомому рівні асоціюються з нечистю, хворобами, брудом, внаслідок чого викликають у людини негативні відчуття, огиду та неприязнь. Відбувається домінування «номінативної інформації» над «конотативним значенням» [67, с. 331]. Ці слабкі, мізерні істоти, позбувшись «обмежених можливостей свого комашиного існування», віщують і водночас прискорюють смерть жінки, постають нав’язливою загрозою.

В етюді М. Коцюбинського «Лялечка» головна героїня Раїса протягом свого життя проходить певні етапи духовного переродження та переоцінки власних світоглядних позицій. Наскрізний образ лялечки, з якої так і не з’явився барвистий метелик, символічно ілюструє покрокове згасання і зміну життєвих позицій та ідеалів героїні. Цей бестіарний танатичний символ увиразнює процес трансформації, який «не можна спрогнозувати, та який добре оприявнює суперечливу природу людини» [139, с. 89]. Поривання до ідеоогії, науки задля служіння народу поволі витісняють ірраціональні й чуттєві чинники. Життя Раїси, буденна вчительська праця були схожими до існування у шкарлупі: «Життя!.. – вона думала про нього. От їй уже тридцять перший рік пішов, а чи багато дало їй те життя?» [90, с. 66]. Село, у якому довелося вчителювати, постає картиною «мертвої природи», а кімната для проживання асоціювалась у героїні із «дном колодязя», домовиною [90, с. 66]. Переживання почуття жалю і смутку через неможливість повернутися назад і прожити життя щасливо відчутні у кінцевому монолозі етюду. Мрії нещасної жінки так і залишились не реалізованими, вони «зсохли» як і вона сама, «мов польова квітка з гербарія» [90, с. 67].Якщо в етюді М. Коцюбинського

«Лялечка» головна героїня так і не змогла символічно вийти зі стіноктвердої «шкаралущі лялечки», то в літературній казці Лесі Українки «Метелик» смерть комахи символізує жертовну гибель в ім'я вищого й світлого. Така сметь набуває сакрального звучання, адже персонаж «рвався на простір! Він шукав світла» [168, с. 16]. Образ лампи постає водночас і жертовником, де гине метелик, і недосяжною мрією, світло якої притягує комаху.

3.4. Астральні й метеорологічні образні деталі як художні інтерпретації концепту смерті

Небесні світила та інші природні явища в художній системі модернізму функціонують як супровідні деталі, символи трагічного. Ці мікрообрази нерідко слугують магічним дзеркалом, цілющою силою, завдяки якій відбувається переродження чи ініціація героя. Образи небесних тіл – місяць, сонце, зорі часто задіюються авторами для увиразнення танатопоетики твору та моделювання топосу потойбіччя. У цьому контексті можна розглядати й метеорологічну образність: вітер, сніг, дощ, туман, мряку, фізичні властивості яких дають підстави для проведення асоціативних паралелей зі смертю і розпадом.

Важливим елементом танатичної образності в художніх творахдоби раннього модернізму є **місяць.** В українських замовляннях «місяць і зорі – мешканці небесного склепіння» [30, с. 305]. Це небесне світило називають«нічним сонцем», «князем ночі». Ніч – це «потойбічний день», «день навпаки», простір і час мертвих – протилежний, «інший», потойбічний світ. Тому місяць названо сонцем мертвих. У народних віруваннях він постає «оком Лади»;у потойбічному світі роль сонця належить місяцю[30, с. 305]. Це небесне тілоздавна наділяли чаклунськими і містичними властивостями.

І. Демченко пропонує три версії художнього прочитання образу місяця у творчості О. Кобилянської: символіка повного місяця як знак катаклізмів, лиха («Битва», «За ситуаціями»); місяць як засіб викриття внутрішніх гріховних станів і бажань («Місяць», «Земля») [47, с. 122]; світло місяця як персоніфікований вияв

внутрішнього роздвоєння, неспокою, докорів сумління («Місяць»). О. Валова зауважує, що образ нічного світила оприявнює в героях їхню сутність: «Апелювання автора до образу місяця свідчить про застосування ним у творі не лише художнього прийому, а й втілення ідеї ірраціонального» [26, с. 85]. Г. Левченко простежує реалізацію цього астрального образу в різних контекстах: архетип місяця і колективне несвідоме; магічний вплив небесного світила на людину («місячні люди») як ключ до розуміння модерністського художнього світу; моделювання образу нічного світу, «тіні, оприявненню яких сприяє у творах О. Кобилянської нічне світило і які зраджують тривожну розгубленість людини зламу епох» [97, с. 190].

У новелі О. Кобилянської «Битва» місяць постає передвісником лиха, – загибелі лісу: «Ніч перед тим… се була світлом упоєна ніч… місяць збільшився у великий матово-червоний круг» [78, с. 307]. Червоний місяць знаменує нещастя та біду, постає символом кривавого вбивства [63, с. 123]. В одній із легенд простежується мотив виникнення Місяця з людської голови. Круглий, червонувато-жовтий Місяць нагадував людям закривавлену голову, тому це світило пов’язують із сюжетом про братовбивство Каїном Авеля. Небесне світило «уособлює не лише людську голову, а й чисту душу вбитого брата» [30, с. 306].

Николай – головний герой новели О. Кобилянської «Місяць», будучи приреченим на смерть, ніби перебуває під магічним впливом нічного світила: «Високо на прозорім синявім небосхилі горів великан-місяць у пишній повноті <…>, чудо, яка сила! <…> Николай дивиться вперед себе, мов загіпнотизований красою ясної ночі, пишнотою самого місяця, і його душа віддається й ніби розходиться в тій могутній, неописаній, а заразом так тонкій красі, ніби з’єднується з прозорістю сріблястої імли і світлом місяця! Як йому чудно на душі, а заразом як йому сумно! Щось тягне, щось його томить» [80, с. 359]. Місяць спонукає героя до сумної мрійливості, меланхолії, пориву до чогось недосяжного і далекого. Світло місяця ніби притягує, манить Николая у «дивний світ» [80, с. 357]. Задивляння на місяць, захоплення ним робить персонажа вразливим перед його магічною силою і водночас «тавруваним місяцем на катастрофу чи трагічну гибель» [97, с. 194].

Знаковим образ місяця постає у фрагменті «Valse mélancolique». Трагізм долі Софії посилюється через вплив місячного світла. З її напіввідкритої темної кімнати «била сама понура темінь». Квартира, де мешкала дівчина, ніби була поділена на два світи – статичний, темний, мертвий та живий, освітлений, драматичний, рухомий. Кімната Софії – це «висока темна половина», де «панувала гробова тишина» [78, с. 395]). Все, що належало Софії – фортеп'ян, темно-понсовий фотель – лежало в тіні. Потрапляння у поле місячного світла співпадає із найбільш драматичними і водночас трагічними подіями у її житті: в той вечір, коли Софія грала вальс, місяць освітлював «місце, де вона сиділа» [78, с. 386], а в день перед цим вона бачила свого колишнього коханого і жінку, що виходили з сусіднього дому. Того вечора, коли урвалася струна на фортеп'яно, Софія «сиділа бліда, як смерть, а очі її, звернені саме на мене, сіяли фосфоричним світлом <…>» [78, с. 397]. Очі Софії стали схожі на око нічного неба. Потрапивши під вплив небесного світила, дівчина ніби починає випромінювати містичне сяйво.

У новелі В. Стефаника «Новина» місяць постає дзеркалом, свідком утоплення батьком власної дитини, тому й викликає в героя відчуття страху перед скоєним: «У місячнім світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого срібла. Гриць здригнувся, бо блискуча ріка заморозила єго, а тот камінь на грудях став ще тяжчий» [158, с. 62]. Небесні світила, завдяки своїй здатності бути джерелом світла, у міфологічному контексті часто зображені як очі (сонце, місяць – «божественне око» [73, с.143]). Образ окаозначує такі дії, як: проглядати, бачити, визирати, бути свідком дійсного, реального. Місяць-дзеркало оприявнює приховане «я» персонажа, його духовний неспокій. Місяць не лише освітлює землю, а й віддзеркалюється у воді, виступаючи засобом подвоєння реального світу.

Образ місяця іноді функціонує в художньому творі як посередник, здатний чинити значний вплив на поведінку і стан персонажа. У новелі О. Кобилянської «Місяць» під магічний вплив місяця потрапляє мужик Георгі, скоюючи вбивство. Місяць оголює акт вбивства, стає свідком гріховного діяння бадіки Георгі: «Раз оглянувся за мертвим, відтак позирнув і на місяць. Той стояв усе в усій розжареній пишноті своїй» [80, с. 362]. Злі наміри, які виношує герой, ніби подвоюються під

впливом місяця і виходять у зовнішній світ зі світу внутрішнього. Місяць, як еквівалент несвідомого (за К.Г. Юнгом), постає центром природних бажань і прагнень; він визволяє інстинкти, «підхоплює долі персонажів і закручує їх у круговертях смерті» [97, с. 196]. Скоївши вбивство молодого богослова, Георгі не знаходить спокою, і «коли випливає на небосхилі місяць уповні <…>, саме тоді уникає його сон, пориває розпука, він качається на постелі з боку на бік. Риє пальцями в волоссі, і сховався би найрадше <…> Часами його неначе божевілля опановує; наводить на думку стратитися» [80, с. 363]. Місяць ніби нагадує про скоєне, вивертає гріх назовні, на світло, запрошуючи винуватця до самострати як спокути. Чоловік не в силі «перенести місячного світла, він закриває долонями лице, мов ховається від нього» [80, с. 364]. Місяць-свідок переслідує візника Георгі, і він боїться його, що вводить героя у межовий, божевільний, ірраціональний стан. Місяць означено «як межу між дольнім світом тління та безладного руху і горнім світом нетління» [111, с. 464].

Впливу місяця зазнає і гуцул – герой новели О. Кобилянської «Природа». Закоханий до безтями, він іде вночі рубати смереку, аби мати змогу зустрітися з дівчиною. В ту ніч місяць був уповні, а його магічне світло і велич природи викликали у молодика «глибоку і невідгадну тугу» [77, с. 422]. Опис ясної місячної ночі насичений символами язичницької міфології. Небесне світило активізує уяву хлопця: він чує з води дівочий голос, бачить «облачні постаті», він мало не божеволіє від страху, і тому згадує Бога, хреститься. У світлі місяця його осягає думка про відьомські властивості дівчини, про її зв’язок з нечистим духом. Місячна ніч наче позбавляє героя від його раціо, тверезих роздумів, занурюючи у сферу власних пристрастей, слабкостей, інстинктів і природних бажань.

У новелі «Огрівай, сонце…» місячне світло ніби оголює перед Мартою скоєне нею вбивство і постійно нагадує їй про цей гріх: «Місяць глядів на землю, купав її в магічнім сяйві, але не огрівав її» [75, с. 174]. У творі фігурують два астральні образи: сонця та місяця. Нічне світило набуває демонічного значення, асоціюється з холодом, смертю як фізичною (убивство), так і духовною (моральне виснаження, втома). Асоціативна паралель «місяць – смерть» стає чіткішою

завдяки використанню дієслівної форми «не огрівав». Сонячне світло і тепло викривають сліди злочину, оголюючи місце поховання вбитого Мартою чоловіка. Образ заходу сонця, який зринає у розв'язці новели, означує воскресіння, і водночас розрив дітей із матір'ю, що зважилась на злочин. За народними переказами, захід сонця символізує смерть прийдешнього дня та настання ночі як пори активізації демонічних сил. Також існує повір'я про країну померлих, яка знаходиться на заході у тому місці, куди сонце опускається ввечері під час щоденної своєї смерті [160, с. 286]. Засуджена за злочин мати ніби відходить у потойбіччя, зникає з життя своїх дітей, як сонце з горизонту.

У новелі В. Стефаника «Шкода» простежується взаємозв'язок місяця зі святою водою. У язичницьких віруваннях місяць і вода виконували двояку функцію: з одного боку, вони наділені цілющими властивостями, з іншого – постають засобами залучення злих сил, для наслання біди і нещасть. Дія у новелі відбувається вночі – у пору, коли місяць має найбільший вплив на навколишній світ, «час особливо дійовий, особливо магічний» [30, с. 336]. Ніч – це «мати смерті та сну»; «коли на землю приходить богиня ночі, богиня смерті Мара теж приходить із царства мертвих, щоб забрати з собою наступну жертву» [30, с. 336]. Героїня твору – стара Романиха голосить над хворою коровою, тимчасом як «місяць освічував стаєнку через двері, і баба виділа кожен рух корови» [158, с. 61]. Спершу зв'язок свяченої води та магічних властивостей місяця не такий виразний. Проте після окроплення водою худобини і потрапляння на неї місячного світла тварина оскаженіла, «зарикала голосно і почала бити ногами. Романисі зробилося гаряче, жовто в очах, і вона закривавлена впала. Корова била ногами і роздирала бабу на кавалки. Обидві боролися зі смертю» [158, с. 61]. Місяць ніби посилив магічні якості води, наділив її своєю здатністю не лише впливати на психічний стан живого організму, а й визволяти агресивні дії людини і тварини.

Оригінальної експресивності надає образу місяця М. Черемшина у новелі «Чічка»: «Мертволиций місяць вибалушив свої совині очі з-поза набресклої хмари і стелить його горбату тінь назад нього» [203, с. 85]. В оповіданні М. Яцкова «Furia addormentata» місяць постає свідком кривавого дійства, всевидющим оком,

яке спостерігає і оголює несподівані виміри реальності: «Місяць виглянув з чорної челюсті. Переді мною безконечна дорога, праворуч – поле, до краю вимощене чоловічими черепами, ліворуч – поле, до краю вимощене жіночими грудьми» [217, с. 283].

Образ місяця наявний у нарисі з гуцульського життя Марка Черемшини «На Купала, на Івана». Дія відбувається в місячну купальську ніч, коли, за народними переказами, здійснюється шлюб «бога літнього розквіту вогню-сонця Семиярила з життєдайною богинею води Даною <…> вірили також, що в Іванів день богиня Сонце виїжджає назустріч своєму судженому Місяцю, танцює і розсипається по небу яскравим промінням» [30, с. 260]. Ніч, річка, місяць асоціюються у творі із магічним, темним, потойбічним, загадковим, ірраціональним і містичним. Небесне нічне світило виступає у ролі перевізника «голого Купала-Івана»: «місяць везе» його «у срібній чайці» [203, с. 175]. Місяць не лише оприявнює дійсне, гріховне – момент зради, а й символічно виконує місію Харона – перевізника померлих, серед яких опинилася і душа вбитого Івана Шепитарюка, внаслідок скоєного місцевим ревізором Збишком Прушковським злочину.

Символом потойбічного світу постає також образ **зір**. Образ зорі у міфології пов’язаний переважно зі світлом, зародженням нового життя, проте зустрічаються також повір’я, у яких ці небесні тіла і світила асоціюються із потойбіччям, померлою душею, згасанням життя. Зорі – це душі померлих людей, котрі відзначилися праведним життям на землі. Скільки на небі зірок, стільки на землі людей; зорі – «діти сонця», із народженням дитяти з’являється й нова зірка, яка впродовж усього життя впливає на його долю, бо ж кажуть: «Така моя планида»; падаючі зірки – нехрещені діти, злі духи, яких ангели проганяють із неба; зірка, що падає, символізує смерть людини, адже кожен має свою зорю, яка зі смертю гасне [30, с. 202 – 203]. У новелі В. Стефаника «Палій» образ зорепаду є символом життя, яке в цей момент обірвалося. Герой живцем підпалив себе у хаті, і в цей час «звізди падали на землю, ліс скаменів, а десь з-під землі добувалися скажені голоси і зараз пропадали» [158, с. 126]. Міфологічний підтекст образу зірки, що падає, закцентовано у новелі О. Кобилянської «Назустріч долі». Героїня твору Настка,

звертаючись до батька, сказала, що побачила як «звізда впала з неба» [75, с. 29], на що той відповів: «Цить, дитино, цить – мені здається, що я чую, як у другій хаті хтось збиває труну» [75, с. 29].

Символічний образ зорі двічі з'являється в оповіданні Б. Лепкого «Перша зірка»: спочатку в спогадах головного героя (Стефан опиняється в тому ж будинку, де вони з Надею стрічали першу зірку п'ять років тому); і вдруге – у кульмінаційній частині твору (коли герой дізнається про її смерть – у цей час на небі сходить перша зірка). Образ зірок об'єднує різні хронологічні виміри твору, виступаючи символом пам'яті про минулі події та водночас знаком смерті.

У новелі «Похорон» В. Стефаника танатопоетику твору підсилюють образи мряки й туману: «Під ногами мокре каміння, мряка непорушна висить у воздусі», «Чорний хрест обвився сивими цяточками мряки…», «А цвинтар буде, лиш його через сіру мряку не видко» [158, с. 134, 135]. Образ туману здавна у свідомості слов'ян асоціювався з небезпекою, загрозою чи лихом, сумом та безнадією. Туман – це поєднання двох стихій: води і повітря. Тумани «вичавлюють воду, розміщену на небесах» [11, с. 215]. Це символ невизначеності речей у світі [73, с. 529]. У новелі В. Стефаника мряка і туман наче розчиняють у собі дійсність, роблять її розмитою, ілюзорною і сірою. У такому ж просторово-невизначеному стані перебуває мертве тіло, яке везуть на кладовище, воно ще не передане в лоно землі, але вже й не належить до живого світу. Автор застосовує у творі лексему «мряка» (морок), яка етимологічно та семантично споріднена зі словами «морочити», «мара». У міфології Марою прийнято називати богиню темряви, зла, ночі, ворожнечі та смерті, яка «ходить з мертвою головою під пахвою попід хатами й вигукує імена господарів – хто озветься, той помирає. У Мари замість очей – гнилі запалені очниці» [30, с. 287]. Звідси, очевидно, бере початокзв'язок образів мряки й туману зі смертю.

Передвісником смерті чи іншого лиха іноді може поставати образ **бурі** як руйнівної природної стихії. У новелі О. Кобилянської «Лісова мати» буря (смерч) виступає ворожою силою: «Коли вона шумить, а крім того, ще стогне, то певно треба ожидати чогось злого <…> Коли *вона* (лісова мати – *Л. С.*) застогне серед

бурі, то це певно щось більше, як лиш боротьба із негодою» [75, с. 33]. Ця руйнівна стихія все живе намагається прибити до землі, умертвити так, «наче свята землиця *сама* їх до себе притягає» [75, с. 33]. Головна героїня, перебуваючи у тісному зв'язку з природою, вважає, що її сили і стихії, явища та переміни певним чином визначають подальшу долю людини, вказують на наближення лиха чи смерті: «Ми ж одно з ним… слухайте й глядіть. Вашими очима, вашими душами» [75, с. 33]. Коли буря вщухла, жінку переповнювало «дивне почування», вона зрозуміла, що все, сотворене на цій землі, це єдиний механізм, одна система: «*Зрозуміла все*<…> Все був один віддих. А оце була смерть <…> Воно йде крок за кроком <…> Щось вона ще мусить взяти з собою. Кудись мусить вона далі йти. Далі, ще шукати *за парою*» [75, с. 35]. Явище природи було знаком того, що має настати ще чиясь смерть, Докія сама була за крок до смерті в момент бурі, коли поряд із нею впало дерево. Більш як місяць після зустрічі зі смертю лісової матері, жінка постійно переживає відчуття страху. Врешті вона дізнається про вбивство жінки цісаря: «Це пара до *неї*... *пара*, хто б це був думав. Саме дві з висоти. Наперед *та*, а тепер *ця*» [75, с. 39]. У народі побутує вірування про те, що смерть не ходить одна, а шукає собі пари у хворобі, нещасті чи іншій смерті когось із близьких чи знайомих покійного. Трагізм наростає у творі градаційно: спершу падає смерека, від якої мало не гине гуцулка Докія, а згодом – помирає цісарева Єлизавета.

Висновки до розділу 3.

Міф як спосіб комунікації, є невід'ємною складовою моделювання образної структури твору, увиразнення його світоглядних основ й аксіологічних домінант. Архетипно-міфологічна умовність стала «кодом порозуміння між автором літературного твору нового напряму і читачем» [49, с. 238]. Прочитання концепту смерті крізь призму архетипно-міфологічної критики дає змогу зрозуміти національно-міфологічне підґрунтя ранньомодерної творчості. Водна стихія актуалізує в художніх творах цього періоду мотиви плину, нездоланності, шляху в потойбіччя чи переправи у світ мертвих, місця перебування померлих душ.

Асоціативний зв’язок концепту смерті з архетипом землі оприявнюється в образних паралелях«земля – могила»; «смерть – шлюб із землею-розлучницею»; «людське тіло – засівання ниви»;«земля – всесвітня матка, поглинаюче лоно».

Апелювання до просторово-часовихаспектів втілення концепту смерті розкриває систему танатичних локусів – хати на роздоріжжі, тюремної камери, шпиталю, трупарні, лісу, дороги і часових параметрів смерті – ночі, заходу сонця, осені, зими, весни, літа як циклічних фаз буття. Відтворення індивідуальних особливостей персонажів, динамічної мінливості їхніх характерів і почуттів, тісна взаємодія зі світом природи (рослинним, тваринним, астральним), залежність від природніх чинників і умов є також важливими засобами образного вираження концепту смерті як центральної культурної універсалії ранньомодерної картини світу.

ВИСНОВКИ

Поняття концепту як комунікативної і семантичної одиниці дозволяє описувати мережу образно-асоціативних зв'язків художнього тексту у взаємодії зі світоглядно-аксіологічними принципами певного культурно-історичного періоду та з урахуванням особливостей авторської картини світу й мовного ідіолекту письменника.

Модернізм приніс у літературу власну парадигму домінантних дискурсів і культурних категорій. Формування концептосфери раннього українського модернізму та окреслення місця в ній концепту смерті визначили такі культурно-історичні та світоглядно-естетичні чинники: а) орієнтація на західноєвропейську філософію ірраціоналізму кінця XIX початку XX ст.; б) ніцшеанський дискурс; в) апелювання до міфу як першооснови буття; г) зацікавлення естетикою декадансу як провідним світоглядним орієнтиром зламу століть; ґ) творення нового типу героя; д) емансипація людської індивідуальності і, зокрема, фемінізм як громадсько-соціальний і культурний рух.

Митці цієї перехідної доби зіткнулися з комплексом феноменів, які змістили акценти з логоцентричної моделі світу на екзистенційну перспективу філософії ірраціоналізму. Концепт смерті постає базовою константою, метаконцептом, що характеризує ранньомодерну культуру загалом. Послідовна актуалізація танатичних образів пов'язана із тогочасною занепадницькою настроєвістю, перетином старої і нової світоглядних систем, конфліктом між реальністю та ідеалом, усвідомленням назрівання кризи внаслідок соціальних, економічних і політичних перетворень та визнанням необхідності культурних зрушень. Декаданс як світоглядний орієнтир ранньомодерної епохи репрезентується на рівні тексту у відтворенні невротичних станів, меланхолії, істерії, духовного занепаду, апокаліптичних настроїв, розпачу та безвиході. Закономірно, що мистецтво доби з такою світоглядною домінантою виявляє посилений інтерес до смерті як складової індивідуального та соціального буття.

Узагальнення ідей та принципів західноєвропейських (Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, К. Ясперс, Г. Гадамер, З. Фройд, Е. Фромм, М. Хайдеггер, О. Шпенглер) та російських (М. Бердяєв, М. Лоський, В. Соловйов, М. Федоров, Л. Шестов) представників філософії ірраціоналізму щодо осмислення концепту смерті склало методологічну основу для інтерпретації танатичної образної парадигми в українських ранньомодерних творах. Проводяться паралелі між окремими аспектами художнього світу й міркуваннями філософів-ірраціоналістів про смерть як макропроблему буття: розцінювання її як абсурдного цілковитого знищення, переходу у ніщо, повного завершення життя чи асоціювання з переходом у вічність, воскресінням, новим початком.

Тяжіння до онтологічних й антропологічних тем в період раннього модернізму сприяє художньо-образному відтворенню внутрішнього світу особистості. Місце смерті в індивідуальному та соціальному житті людини пов’язується з різними типами травматичного досвіду, образами загибелі світу, вираженням конфлікту між індивідуальним та колективним. Посилення в перехідну добу кінцесвітньої настроєвості зумовлює моделювання ситуацій безвиході та роздвоєння особистості, мотиви зради, деморалізації та дегуманізації. Зображення фатальних людських пристрастей, вияв гріховних бажань і вчинків як свідчення морально-духовного виродження та психологічної дисгармонії особистості сприяє моделюванню типів персонажів, які тяжіють до вбивства-розплати чи виношують суїцидальні наміри.

Феміністичні тенденції виявилися в посиленні уваги до жіночої творчості та жіночих образів у літературі. Типологія танатично маркованих жіночих персонажів малої ранньомодерної прози засвідчує схильність авторів цього періоду наголошувати на ірраціональній природі жінки. Концепт смерті збагачується специфічно жіночими смислами: 1) обмежувальним і тому деструктивним впливом жінки-традиції-природи; 2) свавіллям фатальної жінки; 3) жорстокістю каструвальної жінки-матері, матері-вбивці; 4) травматичними досвідами дітей, що втратили матір; 5) образами матерів, що хоронять власних дітей. Синкретизм

сецесії відбився на моделюванні танатичних образів жінки-квітки, жінки-музики, жінки-музичного інструмента, жінки як творчої ідеї.

Застосування міфологічної інтерпретації до танатичної топіки, пов'язаної із поетикою матеріальних стихій, дозволяє вибудувати парадигму символічних образів води, землі, вогню та повітря, які різноаспектно конкретизують концепт смерті. Домінантними танатичними стихіями постають вода та земля. До семантики акватопосів автори-модерністи звертаються для означення смерті як катарсису, шляху-переправи в потойбіччя, місця вічного спочинку померлих, середовища звільнення, ініціального простору. Посилення танатичної настроєвості твору досягається через амбівалентність архетипу землі. Образи вогню активізують танатичні мотиви руйнування й повернення до первинного неорганічного стану.

Важливим засобом увиразнення танатопоетики ранньомодерного твору є просторово-часова топіка. Соціальні й приватні локуси слугують паралеллю і засобом розкриття межових екзистенційно-психологічних станів персонажа. Топос дороги актуалізує у творах мотиви руху, переміщення і трансформації, пов'язані з фізичною чи духовно-психологічною смертю персонажів. Часові параметри концепту смерті корелюють із танатичними аспектами їхніх вікових та психологічних характеристик.

Важливе місце у ранньомодерній танатопоетиці займають образи зі світу природи, які виконують роль віщунів смерті. Символічного значення набувають могильна атрибутика, образи засушених квітів, опалого листя, осипаних пелюсток. Увиразнення мотивів переходу і нескінченності буття досягається через образи-символи: яблука, вишневого, яблуневого цвіту, квітучого саду. Птахи, плазуни, комахи та інші тварини віщують або ж супроводжують вмирання та розпад. Образ місяця посилює танатичну настроєвість твору, постає символом смерті, експресивним прийомом психологічної характеристики кризових психологічних станів, засобом викриття прихованих фатальних пристрастей і злочинних намірів. Метеорологічні явища (образи мряки, туману, дощу, бурі) підкреслюють містичну загадковість смерті, трагізм буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрахам К. Характер и развитие / Карл Абрахам. – Пер. с нем. под науч. ред. С.Ф. Сироткина. Предисловие В.М. Лейбина. – Ижевск: ERGO, 2007. – XVIII. – 180 с.

2. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія / Віра Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 320 с.

3. Антисери Д., Реале Дж.Западная философия от истоков до наших дней. Античность и Средневековье (1-2) / Д. Антисери, Дж. Реале // В переводе и под редакцией С.А. Мальцевой. – С-Петербург: «Издательство Пневма», 2003. – 688 с.

4. Антологія феміністичної філософії / За ред. Елісон М. Джаґер та Айрис М. Янг; Пер. з англ. Б. Єгідис; Наук. ред. пер. О. Іващенко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. – 800 с.

5. АрутюноваН.Д. Язык и мир человека / Нина Давидовна Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – I-XV. – 896 с.

6. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти [Электронный ресурс] / Филипп Арьес. – М.: «Прогресс» – «Прогресс-Академия», 1992. // Режим доступа: http://krotov.info/history/18/general/e_0.htm

7. Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология. – М., 1997. – С. 267 – 268.

8. Афанасьев А.И. Древо жизни: избранные статьи / Александр Николаевич Афанасьев; [подготовка текста и коммент. Ю.М. Медведева, вступит.статья Б.П. Кирдана]. – М.: Современник, 1983. – 464 с.

9. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник, Практикум // Людмила Григорьевна Бабенко, Юрий Викторович Казарин. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта, Наука, 2005. – 496 с.

10. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике[Электронный ресурс]/ Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407 // Режим доступа: http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop2.htm

11. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр// Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). – 268 с.

12. Бердяев Н. Самопознание: избранное [Электронный ресурс] / Николай Бердяев. – М.: Мир книги; Литература, 2006. – 336 с. // Режим доступа: http://www.rumvi.com/products/ebook/метафизика-пола-и-любви-самопознание-сборник-/57972491-1f96-43ac-9cd0 5018a44fccc1/preview/preview.html

13. Бердяев Н. О назначении человека / Николай Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 384 с.

14. Бердяев Н. О свободе и рабстве человека. Опыт персоналистической метафизики [Электронный ресурс] / Николай Бердяев. – Париж: YMCA-Press,1939. – 224 с. // Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1939_036_03.html

15. Бердяев Н. Проблема человека [Электронный ресурс] / Николай Бердяев // Путь. – М., 1936. – С. 3 – 26. // Режим доступа: http://philosophy.ru/library/berd/chel.html

16. Бердяев Н. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы / Николай Бердяев. – Париж, 1969. – 270 с.

17. Бердяев Н. Философия неравенства / Николай Бердяев // Собрание починений / общ. ред. Н.А. Струве. – Париж: YMCA-Press, 1990. – Т. 4. – 598 с.

18. Бердяев Н. Царство духа и царство Кесаря / Николай Бердяев. – М.: Республика, 1995. – С. 288 – 356.

19. Бердяев Н. Sub specie aeternitatis [Электронный ресурс] / Николай Бердяев // Опыты философские, социальные и литературные. – М.: Канон; Реабилитация, 2002. – 655 с. // Режим доступа: http://royallib.ru/book/berdyaev_nikolay/Sub_specie_aeternitatis.html

20. Болдырев Н.Н. Концепт и значение слова / Николай Николаевич Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Научное издание / Под редакцией И.А. Стернина. – Воронежский государственный университет, 2001. – С. 25 – 36.

21. Большакова А.Ю. Теория архетипа и концептология [Электронный ресурс] / Алла Юрьевна Большакова // Культурологический журнал. – 2012. – № 1 (7). // Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals

22. Борисюк І. Рослинний код у ліриці Петра Мідянки / Ірина Борисюк // Літературознавство. – 2014. – № 6. – С. 66 – 70.

23. Бранский В. Исскусство и философия: роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / Владимир Бранский. – Калининград, 1999. – 704 с.

24. Бріттнахер Г.Р. Радість загибелі. Про літературу близько 1900 року / Ганс Ріхард Бріттнахер // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – К., 2006. – С. 20 – 45.

25. Булатов М.О., Загороднюк В.П., Малеєв К.С., Солонько Л.А. Філософська антропологія в контекст сучасної епохи / М.О. Булатов, В.П. Загороднюк, К.С. Малеєв, Л.А. Солонько. – К., 2001. – С. 217.

26. Валова О.М. Образ луны в «Саломее» Оскара Уайльда/Ольга Михайловна Валова // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. – № 1(26)/2010. – Рязань, 2010. – С. 84 – 91.

27. Василюк О. Концептуальні межі поняття «травматична пам’ять» у зарубіжній і вітчизняній літературі [Електронне джерело] / Ольга Василюк // Освіта регіону. Політологія. Психологія. Комунікації. – 2013. – № 2. // Режим доступу: http://social-science.com.ua/article/1061

28. Виноградова Л.Н. Вода / Людмила Николаевна Виноградова // Словянская мифологія: Энциклопедический словарь. – Изд. 2-е испр. и доп. – М.: Международные отношения, 2002. – С. 80 – 82.

29. Виноградова Л. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования / Людмила Виноградова. – М.: Изд. «Наука», 1982. – 256 с.

30. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К.: Либідь., 2002 – 664 с.

31. Гадамер Г. Актуальность прекрасного [Электронный ресурс] / Ганс Гадамер. – М.: Искусство, 1991. // Режим доступа: http://royallib.ru/book/gadamer_gans/aktualnost_prekrasnogo.html

32. Газнюк Л.М. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття. Монографія / Лідія Михайлівна Газнюк. – К.: ПАРАПАН, 2008. – 368 с.

33. Галковский Д. Бесконечный тупик [Электронный ресурс] / Дмитрий Галковский. – М.: Самиздат, 1997 // Режим доступа: http://royallib.com/book/galkovskiy_dmitriy/beskonechniy_tupik.html

34. Гальперин И.Р. Сменность контекстно-вариативных форм членения текста / Илья Романович Гальперин // Русский язык: текст как целое и компоненты текста. – М., 1982. – С. 18 – 29.

35. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / Илья Романович Гальперин. – М., 1981. – 186 с.

36. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ. / Джеймс Гибсон // Общ.ред. с вступ. ст. А.Д. Логвиненко. – М.: Прогресс. – 1988. – 464 с.

37. Голосовкер Я.Э. Логика мифа [Электронный ресурс] / ЯковЭммануиловичГолосовкер. – М., 1987. // Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Golosovker.html

38. Гольденберг А. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: монография / А. Гольденберг. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. – 262 с.

39. Григорів Н.М. Гендерні реалії англійської літературної казки / Н.М. Григорів // Перспективы развития науки. Языковедение и иностранные языки. – С. 53 – 55.

40. Грималюк Р. Формування естетичної платформи сецесії в українському мистецтві кінця XIX – початку XX століття / Ростислава Грималюк // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1316 – 1327.

41. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.

42. Гундорова Т. Франко не каменяр. Франко і каменяр / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2006. – 352 с.

43. Гундорова Т. Femina melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – Київ: Критика, 2002. – 273 с.

44. Гуревич П., Столяров В. Зигмунд Фрейд / Павел Гуревич, Владислав Столяров // Мир философии: Книга для чтения. Человек. Общество. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – Ч. 2. – 624 с.

45. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк. – Луцьк, 2007. – 324 с.

46. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців [Електронне джерело] / Леся Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 25 – 31. // Режим доступу: http://www.lit-jarmarok.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=598&Itemid=39

47. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської: Монографія / І. Демченко. – К., 2001. – 208 с.

48. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору (матеріали до лекції) / Іван Денисюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 31 Львів, 2003. – С. 3 – 22.

49. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / Іван Денисюк. – Львів, 1999. – С. 238.

50. Едошина И.А. Андрогин в культуре модернизма / Ирина Анатолиевна Едошина // Общественные науки и современность. – 2003. – № 3. – С. 152 – 161.

51. Еліаде М. Священне і мирське / Мірча Еліаде // Пер. Г. Кьоран. – К.: «Основи», 2001. – 116 с.

52. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде // Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К., 2001. – 592 с.

53. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде // Пер. с фр. В. Большакова; Предисл. и коммент. Е. Строгановой. – М.: «ИнвестППП», 1995. – 240 с.

54. Элиаде М. Испытание лабиринтом. Беседы с Клодом-Анри Роке [Электронный ресурс] / Мирча Элиаде // Перев.с. франц. А. Старостиной. – 1999. – «Иностранная література». – № 4. // Режим доступа: http://magazines.russ.ru/inostran/1999/4/labir.html

55. Элиаде М. Мифы,сновидения, мистерии / Мирча Элиаде; пер. с англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 288 с.

56. Эпштейн М. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 304 с.,

57. Євангеліє від Матвія / Пер. І. Огієнка. – Розділ 26. – Гл. 26 – 28.

58. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 704 с.

59. Жаркова Р. СТИхіЯ жіночого письма: саморепрезентація в українській модерністичній прозі кінці XIX – початку XX століття (Леся Українка, Ольга Кобилянська, Уляна Кравченко) / Роксолана Жаркова. – Львів: Норма, 2015. – 208 с.

60. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. [Текст] : монографія / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.

61. Зиммель Г. Конфликт современной культуры / Георг Зиммель // Культурология XX век : Антология / Сост. С.Я. Левит, перев., Е.М. Арсеньева. – М.: Юрист, 1995. – С. 378 – 399. – (704 с.)

62. Законы Ману. Перевод с санскрита С.Д. Эльмановича. – СПб. Типо-лит. Н.И. Евстифеева, 1913. – 304 с.

63. Знаки прошлого и настоящего: Краткий словарь / Н.Н. Романова, А.Ф. Филиппов, В.М. Панькин. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 280 с.

64. Зотов А.Ф., Мельвиль Ю.К. Западная философия XX века: Учебное пособие [Электронный ресурс] / Анатолий Фёдорович Зотов, Юрий Константинович Мельвиль. – М.: Проспект, 1998. // Режим доступа : http://agnuz.info/app/webroot/library/17/161/

65. Іващук О. Поліфункціональність «зооморфних» образів у творах І. Франка та Е. Золя [Електронний ресурс] / Оксана Іващук // Наукові конференції. Філологічні науки. – Грудень, 2013. // Режим доступу: http://oldconf.neasmo.org.ua/node/211

66. Ільницький М. Українська сецесія: етос болю (новела М. Яцкова «Діточа грудь у скрипці») / Микола Ільницький // Слово і Час. – 2009. – №. 7. – С. 19 – 23.

67. Ісаєва Н.С. Авангардна природа символів у прозі Цань Сюе: образи комах // Мова і культура. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. − Вип. 14. − С. 328 – 335.

68. Калиняк М. Тюремний простір як елемент урбаністичного тексту у прозі І. Франка / Марта Калиняк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2013. – Випуск 58. – С. 107 – 117.

69. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Монография / В.И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 478 с.

70. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Научное издание / Под редакцией И.А. Стернина. – Воронежский государственный университет, 2001.

71. Карут К. Травма, время и история / Кэти Карут // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 561 – 581.

72. Кассирер Э. Сила метафоры / Эрнст Кассирер // Теория метафоры / Переводы под ред. Н. Д. Артюновой и М. А. Журинской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 33 – 43.

73. Келот Хуан Эдуардо Словарь символов / Эдуардо Хуан Келот. – М.: «REFL-book», 1994. – 608 с.

74. Кирилюк С. Жінка з чорним знаком в українській прозі fin de siècle (на матеріалі прози О. Кобилянської) / Світлана Кирилюк // Біблія і культура. – 2009. – № 11. – С. 178 – 183.

75. Кобилянська О. Огрівай, сонце… Збірка малої прози ; укр. та нім. мовами / Ольга Кобилянська; упорядкування, вступна стаття та примітки Я.Б. Мельничук; переклад німецькою мовою Н.П. Щербань. – Чернівці: Букрек, 2011. – 400 с.

76. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники, автобіографії, листи, статті та спогади / О. Кобилянська // упоряд., вступ. ст.: Ф.П. Погребенник; відп. ред.: В.Л. Микитась; пер. з нім.: Є. Попович; приміт.: Є.М. Панчук . – К.: Дніпро, 1982. – 360 с.

77. Кобилянська О. Твори в п’яти томах. Том 1. / Ольга Кобилянська. – К., 1962. – 492 с.

78. Кобилянська О. Твори в п’яти томах. Том 2. / Ольга Кобилянська. – К., 1962. – 480 с.

79. Кобилянська О. Твори в п’яти томах. Том 3. / Ольга Кобилянська. – К., 1963. – 440 с.

80. Кобилянська О. Твори в п’яти томах. Том 4. / Ольга Кобилянська. – К., 1963. – 512 с.

81. Кобилянська О. Твори в п’яти томах. Том 5. / Ольга Кобилянська. – К., 1963. – 512 с.

82. Кобилянська О. Твори в двох томах: Том перший / Ольга Кобилянська // Упоряд., авт. передм. та приміт. Ф. П. Погребенник. – К.: «Наукова думка», 1988. – 674 с.

83. Ковалик М.Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902 – 1923 рр.: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / М. Ковалик. – Кіровоград, 2007. – 20 с.

84. Ковалів Ю. Історія української літератури : кінець ХІХ – поч. ХХ ст.: підручник: у 10 т. / Юрій Ковалів // Том перший. У пошуках іманентного сенсу. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – 512 с.

85. Козачинська В. У «міжтінні» Танатоса (ще одна спроба осмислення смерті) / Вікторія Козачинська // Філософська думка. – 2007. – № 1. – С. 15 – 35.

86. Колошук Н. Модернізм, екзистенціалізм, постмодернізм... Літературні напрямки і типи творчості у ХХ ст. / Надія Колошук // Українська мова і література в середніх школах. – 2002. – № 4. – С. 36 – 45.

87. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости / Ольга Косач-Кривинюк. – Луцьк: ВАТ Вол. обл. друк., 2006. – 928 с.

88. Костомаров М. Слов'янська міфологія / Микола Костомаров. – К., 1994. – С. 88 – 107.

89. Коцюбинський М. Твори в семи томах / Михайло Коцюбинський; Т. 1: Повісті. Оповідання (1884 – 1897) – К.: «Наукова думка», 1973. – 408 с.

90. Коцюбинський М. Твори в семи томах / Михайло Коцюбинський; Т. 2: Повісті й оповідання. – К.: «Наукова думка», 1974. – 384 с.

91. Кочерга С. Таїна смерті в кульутрософіїї Лесі Українки / Світлана Кочерга // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. – Вип. 31/ редкол.: Г.Ф. Семенюк та ін. – Ч. 1. – К.: Твім інтер, 2008. – С. 230.

92. Кримський С. Запити філософських смислів / С. Кримський. – К.: ПАРАПАН, 2003.

93. Крупка М. Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії. Монографія / Мирослава Крупка. – Рівне: видавець Олег Зень, 2008. – 216 с.

94. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики / Юрій Борисович Кузнецов. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304с.

95. Лапій М. Флористичні та аніміалістичні образи як поліестетичні художні коди (на матеріалі малої прози Івана Франка) / Марія Лапій // Українське літературознавство. – 2011. – Випуск 74. – С. 140–148.

96. Левицкий С. Трагедия свободы: избранные произведения / Сергей Левицкий; вступ. статья сост. и комментарии В.В. Сапова. – М.: Астрель, 2008. – 992 с.

97. Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської: монографія / Галина Левченко. – К.: Книга, 2008. – 224 с.

98. Левченко Г. Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки: монографія / Галина Левченко. – К.: Академвидав, 2013. – 332 с.

99. Легенди і факти. Зозуля звичайна [Електронний ресурс] / Еколого-освітній відділ НПП «Північне Поділля». // Режим доступу: http://park-podillya.com.ua/lehendy-i-fakty-zozulya-zvychajna/

100. Лепкий Б. С. Твори: В 2 томах / Богдан Сильвестрович Лепкий // Т. 1: Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – Київ: Дніпро 1991. – 862 с.

101. Липовецкий М. «И пустое место дляостальных»:травма и поэтика метапрозыв «Египетской марке» О. Мандельштама / Марк Липовецкий // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 749 – 782.

102. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка [Электронный ресурс]// Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антол. / Ин-т народов России [и др.]; под общ.ред. В. П. Нерознака. – М., 1997. – С. 280 – 287 // Режим доступа: http://www.lihachev.ru/bibliografiya/by.

103. Лосский Н. Бог и мировое зло. Основы теодицеи / Николай Лосский. – Прага, 1941.

104. Лосский Н. История русской философии [Электронный ресурс] / Николай Лосский // Пер. с англ. – М.: Советский писатель, 1991. – 480 с. // Режим доступа: http://krotov.info/lib_sec/12_l/los/lossk_n_07.htm

105. Лосский Н. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа / Николай Лосский. – М.: Политиздат, 1991. – 368 с.

106. Марціва Н. Інтерпретація образу-символу коня в побуті українців [Електронний ресурс] / Ніна Марціва // Науковий блоґ НаУ «Острозька Академія» // Режим доступу: http://naub.oa.edu.ua/2015/інтерпретація-образу-символу-коня-в-п/

107. Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи» / Аґнєшка Матусяк // Слово і Час. – 2008. – № 6. – С. 35 – 50.

108. Мельник О. Модерністська антропологія смерті в малій прозі М. Яцкова. Особливості танатопоетики / Оксана Мельник // Літературознавчі обрії:

Працімолодих учених. – К.: Інститут літературіімені Т.Г. Шевченка НАН України, 2005. –Вип. 8. – С. 225 – 232.

109. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація / Оксана Мельник. – К.: Наукова думка, 2011. – 294 с.

110. Мифологическая энциклопедия [Электронниый ресурс] // Режим доступа : http://myfhology.info/contens.html

111. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 73 с.

112. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т.: К – Я / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – изд. 2-е. – 720 с.

113. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / К.І. Дронь, Б.С. Тихолоз, Н.Б. Тихолоз, А.І. Швець; За наук. ред. Б.С. Тихолоза; НАН України Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка. – Львів, 2007. – 336 с.

114. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна / Марія Моклиця // Слово і Час. – 2001. – № 1. – С. 32 – 38.

115. Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі І. Франка / Тетяна Муранець // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2013. – Випуск 58. – С. 82 – 97.

116. Набитович І. Концепт смерти як модерністичний проєкт у художній прозі Ольги Кобилянської та Владислава Реймонта / Ігор Набитович // Універсум sakrum'у у художній прозі (від модернізму до постмодернізму): Монорафія. – Дрогобич-Любми: Посвіт, 2008 – 600 с.

117. Налимов В.Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности / Василий Налимов. – М.: Прометей, 1989. – 288 с.

118. Неретина С. Абеляр и Петрарка: пути самосознания личности / С. Неретина //Вопросы философии, 1992. – № 3. – С. 134 – 160.

119. Нестелєєв М. На межі: Суїцидальний дискурс раннього модернізму: монографія / Максим Нестелєєв. – К.: Академвидав, 2013. – 256 с.

120. Ницше Ф. Происхождение трагедии/ Фридрих Ницше// Сочинения. – М.: Мысль, 1990.–Т. 1. – С. 54.

121. Ницше Ф. Так говорил Заратустра; К генеалогии морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: Сборник / Фридрих Ницше // Пер. с нем.; Худ. обл. М.В. Драко. – 2-е изд. – Мн.: ООО «Попурри», 2001. – 624 с.

122. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Фрідріх Ніцше // Пер. з нім. А. Онишка. – Львів: Літопис, 2011. – 320 с.

123. Новиков А.И. Семантическое пространство текста и способы его членения/АлександрИвановичНовиков//Категоризациямира: пространство и время: Материалы научной конференции. – М.: Диалог. – МГУ, 2001. – С. 36 – 37.

124. Нойманн Э. Происхождение и развитиесознания / Эрих Нойманн; пер. с англ. А.П. Хомик. – М. Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – 462 с.

125. Обломиевский Д.Д. Французкий символизм / Дмитрий Дмитриевич Обломиевский. – М.: Наука, 1973. – 304 с.

126. Огієнко В. Культурна травма у сучасній зарубіжній історіографії: концепт та метод / В. Огієнко // Національна та історична пам’ять. – 2011. – Вип. 1. – С. 148 – 160.

127. Огнєва Т. Відбиток часу в дзеркалі буття: монографія / Тетяна Огнєва. – К.: Академвидав, 2008. – 216 с.

128. Остап Луцький і сучасники. Листи до Ольги Кобилянської й Івана Франка та інші забуті сторінки. – Нью-Йорк; Торонто: Українська Вільна академія наук у США, 1994. – 206 с.

129. Отто Рудольф Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Рудольф Отто. – Санкт-Петербург: АНО «Изд-во С.-Петерб. ун-та», 2008. – 272 с.

130. Павиленис Р.И. Проблемы смысла: современный языко-философский анализ языка / Р.И. Павиленис // Под. ред. Д.П. Горского. – М: Мысль, 1983. – 286 с.

131. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К.: Либідь,1999. – 448 с.

132. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – Вид. 2-ге. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 680 с.

133. Пастух Н. Зооморфні образи в українському фольклорі. Образ зозулі [Електронний ресурс] / Надія Пастух // Автореф. дис.. канд. філол. наук. – 2001. – 19 с. // Режим доступу: http://www.google.com.ua/url?url=http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgibin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DARD%26P21DBN%3DARD%26Z21ID%3D%26Image_file_name%3DDOC/2001/01pnafoz.zip%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1&rct=j&q=&esrc=s&sa=U&ved=0ahUKEwiVmrCJhuvJAhXHnnIKHWS7A10QFggTMAA&usg=AFQjCNGqpUZr4nKXjUr3rcLzPI7LsahcmQ

134. Пастух Н. Феномен зоологізму у міфології та культурі (теоретичний аспект) // З його духа печаттю… Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка: У 2 т. / Надія Пастух. – Львів, 2001. – Т. 2. – С. 114 – 122.

135. Пастух Т. Романи Івана Франка / Тарас Пастух. – Львів: Каменяр, 1998. – 136 с.

136. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Девід Перкінс // Перекл. з англ. А. Іщенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 152 с.

137. Плотнікова Н.В. Смерть як концепт-архетип мікроконцептосфери святки [Електронний ресурс] / Н.В. Плотнікова // Лінгвістичні дослідження. – 2013. – Вип. 35. – С. 202 – 209. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_lingv_2013_35_35

138. Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму [Електронний ресурс] / Ярослав Поліщук // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальностями 10.01.01 – Українська література; 10.01.06 – Теорія літератури. – Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Київ, 2000. – 32 с. // Режим доступу: http://reftrend.ru/940900.html

139. Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К.: Академія, 2010. – 304 с.

140. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект : монографія / Ярослав Олексійович Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с.

141. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: (Літературознавчі студії) / Ярослав Поліщук. – Івано- Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296 с.

142. Польский А. Постскриптумы смерти: от мифологии к мифологеме [Электронный ресурс] / Анатолий Польский. – Ставрополь, СКСИ, 2008. – 96 с. // Режим доступа: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001027/st001.shtml

143. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / Марк Яковлевич Поляков. – М., 1978. – 450 с.

144. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие концепт в лингвистических исследованиях / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Альянс, 1999. – 132 с.

145. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта / Ю.Е. Прохоров. – 2-е изд. – М. : Флинта: Наука, 2009. – 176 с.

146. Птахи-символи [Електронний ресурс] // Про Україну // Режим доступу: http://about-ukraine.com/index.php?page=50

147. Ранк О. Миф о рождении героя: Пер. с англ. / Отто Ранк. – М.: Рефл-бук, 1997. – 252 с.

148. Рассел Б. История западной философии / Бертарн Расел: в двух книгах. – М.: Миф, 1993. – Т. 1. – 512 с.

149. Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: Размышления о репрезентации травмы / Эрик Сантнер // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 389 – 406.

150. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.: монографія / Ксенія Сізова. – К.: Наша культура і наука, 2010. – 320 с.

151. Скуратівський В. Берегиня / Василь Скуратівський. – К., – 1987. – 380 с.

152. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій (звірослов) / Оксана Сліпушко. – К.: Дніпро, 2001. – 144 с.

153. Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как системное образование / Геннадий ГеннадьевичСлышкин // Вестник Волгоградского государственного университета, Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – Волгоград, 2004. – № 1. – С. 29 – 34.

154. Словарь української мови: в 4-х тт. / За ред. Бориса Грінченка. – К., 1907 – 1909. – Т.1. – С. 201.

155. Словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка, В.В. Куйбіди. – 3-тє вид. – К.: Міленіум, 2005. – 352 с.

156. Соколов А. Теория стиля / Александр Соколов. – М.: «Исскуство», 1968. – 222 с.

157. Соловьев В. Письмо к Е.В. Романовой от 31 декабря 1872 г.

158. Стефаник В. Вибране / Василь Стефаник / Упоряд. В.М. Лесин, Ф.Н. Погребенник; вступ. стаття В.М. Лесина. – Ужгород.: «Карпати», 1979. – 394 с.

159. 100 найвідоміших образів української міфології. – К.: Автограф, 2007. – 460 с.

160. Тайлор Э.-Б. Первобытная культура: пер. с англ. / Э.-Б. Тайлор. – Москва: Издательство политической литературы, 1989 – 573 с.

161. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.

162. Тихолоз Б. Ерос Versus Танатос (Філософський код «Зів'ялого листя») / Богдан Тихолоз. – Львів, 2004. – 84с.

163. Ткаченко Р. Поклик Химери: декаданс в українській літературі к. XIX – п. XX ст. / Роман Ткаченко. – К.: Книга, 2010. – 136 с.

164. Ткаченко Т. Образ митця в малій прозі кінця XIX – початку XX ст. [Електронний ресурс]/ Т. Ткаченко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. – 2013. – Вип. 4.11. – С. 273 – 276. // Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvmduf_2013_4.11_59.pdf

165. Токарев С. Религия в истории народов мира / Сергей Токарев. – 4е изд. М.: «Политиздат», 1986. – 576 с.

166. Топоров В.Н. Пространство и текст / Владимир Николаевич Топоров // Текст: Семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227 – 285.

167. Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 936 с.

168. Українка Леся Прозові твори. Перекладна проза / Леся Українка // Зібрання творів: у 12 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 7. – 568 с.

169. Українка Леся Зібрання творів у дванадцяти томах: Том 11. Листи (1898 – 1902) / Леся Українка. – К.: «Наукова думка», 1978. – 696 с.

170. Українка Леся Зібрання творів у дванадцяти томах: Том 12. Листи (1903 – 1913) / Леся Українка. – К.: «Наукова думка», 1979. – 696 с.

171. Українська новелістика кінця XIX поч. XX ст. Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є.К. Нахліка; Вступ. ст. І.О. Денисюка; Ред. Н.Л. Калениченко. – К.: Наук. думка, 1989. – 688 с.

172. Феррье Ж.-Л. Тридцать величайших картин, которые потрясли мир.Краткая история живописи от Ренессанса до наших дней / Ж.-Л. Феррье – Москва: РиполКлассик, 2008. – 416 с.

173. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. – К.: «Наукова думка», 1978. – Т. 14 : Повісті та оповідання (1875 – 1878). – 480 с.

174. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. – К.: «Наукова думка», 1978. – Т. 15 : Повісті та оповідання (1878 – 1882). – 512 с.

175. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. – К.: «Наукова думка», 1978. – Т. 17 : Повісті та оповідання (1887 – 1888). – 480 с.

176. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. – К.: «Наукова думка», 1978. – Т. 18. – 488 с.

177. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. – К.: «Наукова думка», 1979. – Т. 20 – 488 с.

178. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. – К.: «Наукова думка», 1979. – Т. 21 – 504 с.

179. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. – К.: «Наукова думка», 1979. – Т. 22. – 522 с.

180. Фреге Г. Смысл и денотат / Г. Фреге // Семиотика и информатика. – М.: ВИНИТИ, 1997. – 218 с., Черч А. Введение в математическую логику / А. Черч. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 478 с.

181. Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж.Дж. Фрэзер; [пер. с англ. М.К. Рыклина]. – М.: Политиздат, 1980. – 832 с.

182. Фрейд З. Анализ конечный и бесконечный / Зигмунд Фрейд // Методика и техника психоанализа / Перевод с английского выполнен по изданию: S. Freud (1937) AnalysisTerminable, andInterminable, StandardEditionoftheCompletePsychologicalWorksofSigmundFreud, London: HogarthPress (1950-74), vol. 23.

183. Фрейд З. Будущее одной иллюзии [Электронный ресурс] / Зигмунд Фрейд. – 1927. // Режим доступа: http://royallib.ru/book/freyd_zigmund/budushchee_odnoy_illyuzii.html

184. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. Часть первая. Ошибочные действия 1916-1915) [Электронный ресурс] / Зигмунд Фрейд // Перев. Г. В. Барышниковой; литер. редакція (Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой. – СПб., Алетейя СПб, 1999. // Режим доступа:http://www.lib.ru/PSIHO/FREUD/lekcii.txt_with-big-pictures.html

185. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство [Электронный ресурс] / Зигмунд Фрейд // «Я» и «Оно». Труды разных лет / Перевод с немецкого. – Тбилиси: «Мерами», 1991. – Книга 2. // Режим доступа: http://www.vehi.net/dostoevsky/freid.html

186. Фрейд З. Мы и смерть [Электронный ресурс] / Зигмунд Фрейд // Режим доступа:http://royallib.com/read/freyd_zigmund/mi_i_smert.html#0

187. Фрейд З. Очерки по психологи сексуальности / Зигмунд Фрейд // Пер. с нем. – Мн.: ООО «Попурри», 2005. – 480 с.

188. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия [Электронный ресурс] / Зигмунд Фрейд. – М.: Прогресс, 1992. // Режим доступаhttp://modernlib.ru/books/freyd_zigmund/po_tu_storonu_principa_udovolstviya/read

189. Фрейд З. Строки биографии [Электронный ресурс] / Зигмунд Фрейд // Режим доступа: http://royallib.com/book/freyd_zigmund/stroki_biografii.html

190. Фрейд З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд: Пер. с нем. – Мн.: ООО «Попурри», 2003. – 576 с.

191. Фрейд З. Торможение, симптом и тривога (1926) / Зигмунд Фрейд // Психоаналитическая хрестоматия. Классические труды/ Под общей ред. М.В. Ромашкевича. – М., 2005. – С. 79

192. Фрейд З. Тотем и табу: Психология первобытной культуры и религии [Электронный ресурс] / Зигмунд Фрейд // Перев. М. Вульф. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 256 с. // Режим доступа : http://royallib.ru/book/freyd_zigmund/totem_i_tabu_psihologiya_pervobitnoy_kulturi_i_religii.html

193. Фрейд З. Я и Оно [Электронный ресурс] / Зигмунд Фрейд. – М.: Мерани, 1991. // Режим доступа: http://royallib.ru/book/freyd_zigmund/ya_i_ono.html

194. Фрис І. Неоміфологізм у слов'янських літературах XX ст. / Ірина Фрис // Проблеми слов'янознавства. – 2007. – Вип. 56. – С. 228 – 236.

195. Фромм Э. Здоровое общество [Электронный ресурс] / Эрих Фромм // Перев. Т.В. Банкетовой – АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2006. – 544 с. // Режим доступа: http://royallib.ru/book/fromm_erih/zdorovoe_obshchestvo.html

196. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности [Электронный ресурс] / Эрих Фромм // Перев. Э. Телятниковой. – М.: Хранитель, 2007. – 624 с. //

Режим доступа: http://royallib.ru/book/fromm_erih/anatomiya_chelovecheskoy_destruktivnosti.html

197. Фромм Э. Величие и ограниченность теории Фрейда [Электронный ресурс] / Эрих Фромм // Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Fromm/vel_ogr.php

198. Фромм Э. Гуманистический психоанализ [Электронный ресурс] / Эрих Фромм // Режим доступа: http://royallib.ru/book/fromm_erih/gumanisticheskiy_psihoanaliz.html

199. Фромм Э. Ради любви к жизни / Эрих Фромм // Пер. с англ. Барабанова С.И., Белокоскова В.В., Бессоновой Л.А., Длугач Е.Л. и др. – М. : ООО «Фирма “Издательство АСТ”», 2000. – 400 с.

200. Хайдеггер М. Бытие и время [Электронный ресурс] / Мартин Хайдеггер. – Издательский дом: Ad Marginem,1997 // Режим доступа: http://lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt

201. Харт Ниббриг Кристиан Л. Эстетика смерти / Л. Кристиан Ниббриг Харт // Пер. с нем. А. Белобратова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 424 с.

202. Челбарах В.В. Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: дис. канд. філол. наук / В.В. Челбарах. – К., 2009. – 176 с.

203. Черемшина Марко Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Марко Черемшина // [Вступ. стаття, упоряд. й приміт. О.В. Мишанича; Ред. тому В.М. Русанівський]. – К.: Наук. думка, 1987. – 448 с.

204. Швець А.Злочин і катарсис: кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / Алла Швець. – Львів, 2003. – 236 с.

205. Шестов Л. Достоевский и Ницше (философия трагедии) [Электронный ресурс] / Лев Шестов. // Режим доступа: http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest07.htm

206. Шестов Л. Откровение смерти. (Последние произведения Л.Н. Толстого) / Лев Шестов // Современные записки. – 1920. – Кн. I. – С. 81 – 106.

207. Шопенгауэр А. Введение в философию; Новые паралипомены; Об интересном: Сборник / Артур Шопенгауэр; пер. с нем.; худ. обл. М. В. Драко. – Мн.: ООО «Попурри», 2000. – 416 с.

208. Шопенгауэр А. Избранные произведения [Электронный ресурс]. / Артур Шопенгауэр // Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И.С. Нарский. – М.: Просвещение, 1992. – 480 с. // Режим доступа: http://philosophy.ru/library/schopenhauer/nicht.html

209. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление [Электронный ресурс] / Артур Шопенгауэр// Собрание сочинений в пяти томах. Том первый. / Перевод Ю. И. Айхенвальда, под редакцией Ю. Н. Попова, примеч. А. Л. Чанышева. – М.: «Московский клуб», 1992. // Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml

210. Шопенгауер А. Під завісою істини: Зб. творів / Артур Шопенгауер – Сімферополь: «Реноме», 1998. – 496 с.

211. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа [Электронный ресурс] / Артур Шопенгауэр // Мир как воля и представление. Глава XLI // Пер. М.И. Левиной. – М.: Наука, 1993 // Режим доступа: http://www.koncheev.narod.ru/glava41.htm.

212. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность / Отто Шпенглер; перев. с нем. Н.Ф. Гарелин ; авт. коммент. Ю.П. Бубенков и А.П. Дубнов; худ. обл. М.В. Драко. – Мн.: ООО «Попурри», 1998. – 688 с.

213. Штомпка П. Социальное изменение как травма / Петр Штомпка // Социологические исследования. Теория. Методология. – 2001. – № 1. – С. 6 – 16.

214. Юм Д. Трактат о человеческой природе. Книга вторая. Об аффектах. Книга третья. О морали. / Дэвид Юм // Пер. с англ. С. И. Церетели, примеч. И. С. Нарского. – М.: Канон, 1995. – 416 с.

215. Янкелевич В. Смерть [Электронный ресурс] / Владимир Янкелевич; пер. с франц.Е.А. Адрияновой, В.П. Большакова,Г.В. Волковой, Н.В. Кисловой. – М.: Изд-во Литературного института, 1999. – 448 с. // Режим доступа: http://www.vadim-filatov.narod.ru/smert.doc

216. Яцків М. Вибрані твори / Михайло Яцків // Упоряд., автор. передм. та приміт. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1973. – 456 с.

217. Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Михайло Яцків // Упоряд., автор. передм. та приміт. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

218. Яцків М. Роздуте полум’я [Електронний ресурс] / Михайло Яцків // Режим доступу: http://litmisto.org.ua/?p=1064

219. Campbell J. Potęga mitu. – Kraków, 1994. – S. 63.

220. EliadeM. Traite d'histoire des religions. Paris, 1949, pp. 173 ff.,

221. Kalinowska A.
«śmierć oswojona» I «śmierc dzika» w opowiadaniach W. Gomulickiego I S. Zeromskieg o // Módernistyczny wizerunek czlowieka: Studia historycznoliterackie. – Lublin, 2001. – S. 201.

222. Michel Vovelle Śmierć w cywilizacji Zachodu od roku 1300 po współczesno ść. – Gdańsk, 2004. – 856 S.

223. Jaspers K. Philosophic V.1–3. / K. Jaspers. – Heidelberg, 1973. – V. III. – S. 220 – 221.

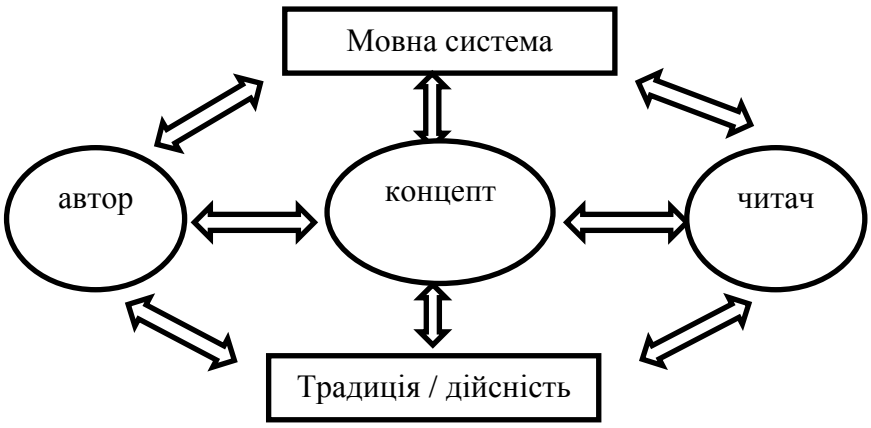
224. Updike J. Afterword by the Author // Rabbitat Rest. 3 rd ed. London:
Penguin Books Ltd, 2006. – P. 489.

225. Zinser Hartmut Der Mythos des Mutterrechts. Verhandlung von drei aktuelle n Theoriendes Geschlechterkampfes. – Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1981. – S. 25.

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Схема функціонування художнього концепту



Додаток 2.

Класифікація образів, пов’язаних зі смертю

<table>
<tr><th>Семантика образу</th><th colspan="3">Образ</th></tr>
<tr><td rowspan="9">Образи, що символізують швидкоплинність, короткотривалість та скінченність людського буття і перехід на новий онтологічний рівень чи у небуття</td><td colspan="3">Флористика (рослинні образи-асоціації)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Осипання, перецвітання, опадання пелюсток квітів</td><td colspan="2">вишневий цвіт як символ світу мертвих, символ неба і святості</td></tr>
<tr><td colspan="2">образ засушених квітів як символ минулого, спогадів, завмерлих почуттів</td></tr>
<tr><td colspan="2">опале листя дерев як необхідну присутність смерті у річному циклі</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Образи, які продукують мотиви перекочування, переродження, переміщення у загробний світ</td><td colspan="2">горох як символ кочення (переродження, перекочення в інший світ)</td></tr>
<tr><td colspan="2">яблуко як символ кочення і нового народження</td></tr>
<tr><td colspan="3">Локальні образи на позначення переміщення в просторі</td></tr>
<tr><td>Засоби переправи у «інший» світ</td><td colspan="2">Сани, віз, човен, дерев’яна колода</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Локуси на позначення переміщення у світ мертвих</td><td colspan="2">Дорога як уособлення ідеї протяжності та минущості часу</td></tr>
<tr><td colspan="2">Архітектурні елементи: поріг, вікно, двері, стеля</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ліс як замкнений простір, нечисте місце, «той світ», ініціальне середовище</td></tr>
<tr><td>Образна символіка кольору</td><td colspan="2">Жовті квіти як символ розлуки, де жовтий колір асоціюється зі смертю у цьому житті і новим народженням у «тому» світі</td><td>Чорний колір як символ трагічного у слов’янській міфології</td></tr>
<tr><td>Образи ритуального характеру</td><td colspan="3">Хрест, труна, могила, коливо, похоронні стрічки, похоронні квіти (вінок), похоронна музика (спів, плачі)</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td rowspan="11">Образи, що віщують смерть</td><td colspan="7">Символіка бестіарію</td></tr>
<tr><td colspan="7">Виття собаки, вовка – символи, що сигналізують про смерть як доконаний факт</td></tr>
<tr><td colspan="7">Кінь як перевізник у світ мертвих</td></tr>
<tr><td colspan="7">Яструб як передвісник лиха та смерті</td></tr>
<tr><td colspan="7">Чорний ворон як передвісник несподіваної трагедії, що веде до смерті</td></tr>
<tr><td colspan="7">Голуб як уособлення душі, яка має покинути тіло</td></tr>
<tr><td colspan="7">Зозуля як символ смутку і нагадування про тимчасовість життя</td></tr>
<tr><td colspan="7">Мухи як символ фізичного і морального розпаду</td></tr>
<tr><td colspan="7">Астральна та метеорологічна символіка</td></tr>
<tr><td>Блискавка як символ єднання неба і землі</td><td>Повний місяць, кривавий місяць</td><td>Сонячне / місячне затемнення, захід сонця</td><td>Зоря, яка згасає (падає) символізує приближення смерті / зорі – душі померлих</td><td>Небо як вміст вмістилище душ померлих</td><td>Червоні, криваві хмари як провісник лиха і смерті</td><td>Туман, мряка, морок – символи нездоланних труднощів смерті</td></tr>
<tr><td colspan="7">Часові параметри</td></tr>
<tr><td colspan="2">зима як пора тимчасового змертвіння всього живого</td><td colspan="2">ніч як пора містичних дій, темних духовних перетворень, перероджень, проявів потойбічного</td><td colspan="2">весна як пора переродження, відродження</td><td>осінь як пора згасання живої природи</td><td>релігійні і календарно-обрядові свята</td></tr>
<tr><td>Символіка матеріальних стихій</td><td colspan="2">Лоно матері-землі, в яке входить тіло після смерті.</td><td colspan="3">Вода як шлях, спосіб переправи у світ мертвих (поховання на воді, спускання на човні). Водні локуси (море, болото, річка, став). Вода як ініціальне, сакральне, катарсичне середовище.</td><td colspan="2">Вогонь як символ нищення, трансформації живого організму у найпростіші неорганічні речовини (попіл, глину).</td></tr>
</table>