

Світлана Кирилюк

**НОМО LOGUENS І ТВИР, ЩО ПРОМОВЛЯЄ:
ПРОБЛЕМА ДОЛАННЯ МЕЖ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ
FIN DE SIÈCLE**

У статті розглядається проблема межі в українській прозі fin de siècle, оприявлена «голосами» персонажів і «голосом» художнього тексту. В аналізі використовуються засади аналітичної антропології.

Об'єктом дослідження обрано прозові твори Івана Франка, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Наталі Кобринської, Володимира Винниченка.

Ключові слова: homo loguens, голос тексту, текстовий простір, аналітична антропологія.

В статье рассматривается проблема границы в украинской прозе fin de siècle, которая представлена «голосами» персонажей и «голосом» художественного текста. В анализе используются основы аналитической антропологии.

Объектом исследования избраны прозаические произведения Ивана Франко, Ольги Кобылянкой, Леси Украинки, Натальи Кобринской, Владимира Винниченко.

Ключевые слова: homo loguens, голос текста, текстовое пространство, аналитическая антропологія.

The article considers the problem of border in Ukrainian prose fin de siècle that is representing by «voices» of characters and by voice of artistic text. The analysis used principles of analytic anthropology.

The object of research is prose by Ivan Franko, Olga Kobylyanska, Lesia Ukrainka. Natalia Kobrynska, Volodymyr Vynychenko and others.

Key words: Homo loguens. voice of a text, text space, analytical anthropology.

Насамперед, варто наголосити на тому, що період *fin de siècle* впродовж останніх двох десятиліть постійно перебуває в полі зору дослідників української літератури (праці С. Павличко, Т. Гундорової, Я. Поліщука, В. Агеєвої, Н. Шумило, Н. Зборовської та ін.). Новий злам ХХ–ХХІ століть виявляє магнетичну увагу до цього «особливого типу епохи», «коли в свідомості культури виробляється міфологія «кінця часу», а також заявляє про себе *трагічне розщеплення між суб'єктом і об'єктом творчості*, безпосереднім переживанням і філософією часу, художньою мовою», коли «народжується особливе мистецьке

світовідчуття, пронизане контрастами, нерозв'язуваними суперечностями: здаватися / бути, поверхнєве / глибинне, порядок / стихія, цивілізація / культура, життя / творчість, маска / обличчя тощо» [9, 5]. Це зумовлено, з одного боку, багатством художнього й фактичного матеріалу, досі вповні не освоєного вітчизняним літературознавством, а з другого — відкритістю текстового простору до застосування тих чи тих методологічних стратегій, а також потенційною наповненістю текстів художніх творів, що здатна оприявнюватися в історико-літературні періоди, суголосні з *fin de siècle*-ким відчуттям *межі*, стану «перехідності» тощо. Як відзначає В. Земсков, «досвід спостереження за культурою великих межових періодів з'ясовує, що, коли культура починає працювати в межовому, пороговому режимі, відбувається активізація архаїчних пластів, активізується релігійно-міфологічний досвід, тісно зближуються потойбічне й поцейбічне, ідеальне і земне, відроджується есхатологічне переживання передоднів і кордонів. «Розігрита» культура, що працює в ритмі руху до зміни «картини світу», приводить у активний стан все коло ключових опозицій типу кінець часів / початок часів, порядок / хаос, вмирання / перетворення, буття / небуття, віра / безвір'я, осмисленість / абсурдність буття, земне / трансцендентне, профанне / сакральне, утопія / антиутопія і т. ін.» [2, 14]. Тому в такій ситуації важлива роль відводиться «голосові» («голосам») художнього твору, які різною мірою «відкривають» як поверхнєві, так і приховані пласти тексту.

Обираючи за об'єкт уваги українську прозу зламу XIX–XX століть (твори Івана Франка, Наталі Кобринської, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Володимира Винниченка та ін.), маємо можливість не лише констатувати присутність таких «голосів», а й простежити їх певну співвіднесеність як у рамках історико-літературної доби, так і в межах окремого тексту. Оскільки звертаємо увагу і на того, хто *говорить* та наділений здатністю проголошувати у художньому творі певні сентенції (часто виповідаючи й декларуючи думки автора як такого — надто тоді, коли його «неприсутність» очевидна), і на ті «голоси» тексту, що здатні виявляти себе мимоволі, за умови зміни певного ракурсу погляду або ж за умови наближення до тек-

сту, прискіпливого «вглядання» в нього тощо. У цьому випадку «голосом» володіє власне текст художнього твору, якому при-таманне «промовляння», що не може бути побаченим, лише почутим (прочутим). Щоби почути так, варто послуговуватися процедурою «правильного» вслухання у слово, що мовлене із глибин буття. За В. Подорогою, «так може говорити тріщина із базальтової товщі» [6, 37]. Тож важливо відкрити у творі не лише його «поверхні», а й «глибини», відчитавши ці «голоси» у просторі тексту.

Людина, яка говорить, здатна оживлювати перед читачами нових епох власний досвід пошуків, досвід переходу меж у широкому розумінні слова. Водночас саме на зламі нового століття з'являється потреба побачити людину попереднього *fin de siècle* крізь призму вже здобутого культурного досвіду, саме «звідси бере початок тенденція пошуку спільної (аналітичної) моделі антропології літератури» [8, 121]. Антропологічний підхід надає можливість «розглядати «літератури» радше як документи, архіви і колекції, аніж як символи слави і пам'яті» того чи того письменства. Як відзначає В. Подорога, «антропология погляду — не штучний прийом, а єдина умова *прямого* бачення (до будь-якої інтерпретації) конструктивних сил літературного твору» [7, 16]. Він пропонує не зважати на авторський голос у творі (а саме на те, *що* озвучує авторський голос, адже автор завжди зацікавлений у цьому), натомість звернути увагу на *волю-до-твору*, про яку автор нічого не може сказати, оскільки перебуває в її полоні: «Ми повинні знайти таку позицію, яка дасть можливість побачити цю волю «в роботі»: як рухається, виплітається, розповзається поза свої межі текст, як з'являється форма, той ритмічний дивний аттрактор, що починає підкоряти собі письмо і пов'язані з ним смислові блоки зростаючої тканини тексту; як поступово вимальовуються обриси незнайомого нам світу, з його по-особливому викривленим простором-часом, персонажами та їхніми тілами, жестами, позами, чуттєвістю, — всім тим, що необхідно саме для цього світу; як встановлюються в ньому перші межі й заборони, як щось у ньому закінчується, щоби зараз же повторитися й початися знову, наче перший раз» [7, 14]. Техніка антропологічно-

го аналізу допомагає сконцентрувати увагу насамперед на так званих *тіньових* пластах тексту, а не тільки тих, що перебувають «на поверхні». Таким чином можемо простежити внутрішній «рух» тексту в набуванні нових — передовсім стильових ознак та виражальних засобів. Тобто, з одного боку, маємо своєрідну декларацію, вповні регламентовану самим автором. Часто вона співвідносна саме з прагненням *подолання* — чи конфліктних ситуацій, певних суперечностей, чи традиції в широкому розумінні слова (у вужчому — стереотипів доби). Автори зламу століть навіть декларують такі прагнення, в цьому переконують і назви творів («*Перекинчики*» Євгенії Ярошинської, «*Перехресні стежки*» Івана Франка, «*Через кладку*», «*Через море*», «*За готар*» Ольги Кобилянської та ін.). Характерним з цього погляду виглядає «Момент» Володимира Винниченка, де маємо епізод переходу двома молодими людьми *кордону* (своєрідної межі в плані внутрішнього буття кожного з них). Хоча вже сама назва твору є ключем, тим «голосом», що відкриває (при-відкриває) можливості *чути*, не випадково це лише *момент* (щось моментально схоплене — зором, слухом, уявою, відчуттям — здатне «рухати» як долею персонажів, так і власне текстом. А з другого боку, попри певні декларативні авторські «ходи», маємо можливість відчитувати й «голоси» самого тексту, що часто здатен «сказати» значно більше, відкриваючи — пласт за пластом — власні рівні.

Розглядаючи проблему долання меж в українській прозі *fin de siècle*, варто звернутися до одного важливого епізоду в українському літературному бутті. Він відіграє роль певної відправної точки з погляду пошуків меж у плані стильовому та в сенсі долання меж як таких. Маємо на увазі «зимову казку» І. Франка «Поєдинок», алегоричну новелу О. Кобилянської «Привид» та твори Н. Кобринської «Пані Шумінська» та «Пан судія» (саме з такими назвами вони увійшли до альманаху «Перший вінок» (1887), хоча згодом були змінені на «Дух часу» та «Судія»). Прикметно, що ще наприкінці 80-х років XIX ст. в національному письменстві констатуємо «рух» в рамках художнього тексту, що спровокував кардинальні зміни в літературній епосі *fin de siècle* загалом. У всіх згаданих творах маємо певний умовний образ

(в І. Франка та Н. Кобринської — примари, в О. Кобилянської — «тайної руки»), що наділений «голосом», який проступає крізь «тканину» тексту. Він не завжди декларований, як це маємо в «зимовій казці» І. Франка «Поєдинок», де оповідь ведеться від першої особи. Тут «голос» авторського «я» і «голос» тексту твору становлять, на перший погляд, цілісність (автор не випадково обирає за епіграф рядки Гете «Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust» («Дві душі живе в моїх грудях») і «позичає» головному герою твору власне друге ім'я «Мирон») (детальніше див.: [3]). В «образковій» Н. Кобринської «Пан судія» примара уособлює забутого друга. Вона з'являється в момент, коли персонаж потрапляє в критичну ситуацію *межі*, коли відбувається зміщення просторово-часових вимірів — ірреальний світ набуває статусу реального.

І. Франко виразно окреслює ці два виміри, в яких перебуває головний персонаж. Перебування в реальному дозволяє свідомо фіксувати події, що відбуваються навколо, натомість стан «машини» підкреслює ірреальність виміру («... я стратив силу приймати вражіння, стався машиною» [10, 186]). Межа між ними — це та сама межа між Свідомим і Несвідомим. У «зимовій казці» появу двійника спровокувало перебування на межі, коли персонаж, незважаючи на те, що битва «покотилася огняною лавиною в інший бік», відчув цей *межовий* стан. Не випадково з'являється символ замкненого кола («круга без виходу» — *отже, обмеження*): «Довкола мене широким замкнутим кругом клубилися стовбури диму, тріщало горюче диління будинків, гуділа велика пожежа. Я стояв у тім огнянім крузі без виходу. Розпалене повітря лилося, мов горюче олово, в мої груди, дух мені захапувало, кров біла в жилах молотами, страшенна спрага давила мене за горло, світ зачав колихатися і крутитися в мої очач...» [10, 185–186]. Характерною ознакою «перемикання» є контрастні стани (наприклад, тепло — холод): «Нараз дихнула в мої груди хвиля холодного, оживлюючого повітря, я випростувався і побачив перед собою — себе самого. Смертельна тривога пойняла мене до кості, розбурхана кров ледом стялася і на хвилю, мабуть, зовсім перестала битися. Мов причаровані, впилися мої очі в дивну появу, що німо, з грізним,

від пожежі паленіючим лицем стояла передо мною» [10, 186]. Тобто стикаємося зі станом втрати «голосу» (стан машини), його набуттям і знову втратою. Боротьба двох «я» окреслюється рамками внутрішнього простору, що наділений здатністю «промовляти». Точкою зіткнення «голосів» є «порядок»:

«— Ну, скажи мені, які твої діла, які твої змагання? Куди йдеш? Чого хочеш? За що борешся?»

Я охороняю порядок, роблю порядок, хочу порядку, борюся за порядок, — пробубонів я, але чув, що сили мої щезають, немов хто половину серця вирвав мені з груді, половину життя висав з тіла» [10, 187]. «Порядок» — це встановлення *меж*, одна зі складових раціонального (реального, свідомого, «денного») світу, його порушення веде до хаосу, коли беруть гору «темні» (ірреальні, несвідомі, приховані) первні. Такий стан може бути співвіднесений із «імпульсом художньої творчості», що має здатність прориватися зі сфери несвідомого. Художній твір (у «Поєдинку» І. Франка — бій) мовби «нав'язує себе автору, мовби водить його рукою» (К. Г. Юнг). Картина «візії» постає розгорнутою, а панорама битви представлена як екзистенційна модель пекла («кітловина стогнала, кричала, гриміла та палала, мов одне пекло»). Показово, що з бою (акту творчості) переможцем виходить не alter ego персонажа, а його двійник-примара. Справжній Мирон стає жертвою «поєдинку». Перемагає свідоме, раціональне, власне те, на чому ще «трималася» тогочасна літературна епоха. У творі І. Франка набуває «голосу» творче «я» людини-митця, що наближається до межі, прочуває її надто виразно. Характерно, що «зимова казка» «Поєдинок» не привернула увагу тогочасної критики, «голос» *homo loquens* залишався непочутим.

Незважаючи на таку «непочутість», все ж в українській прозі *fin de siècle*-ке відчуття *межі* оприявнилося досить виразно ще наприкінці 80-х років XIX століття. Молода письменниця О. Кобилянська продемонструвала це в алегоричній новелі «Привид», що була написана для «Першого вінка», але так і не побачила світ на сторінках альманаху. «Привидом» («видивом») постає своєрідна картина апокаліпсису, прозирання за межі — письменниця несподівано на рівні інтуїтивного прозріння роз-

крила апокаліпсичні візії двадцятого століття. Авторка цілковито «віддала» себе, свій авторський «голос» на поталу «голосам» тексту. У новелі «Привид» головним персонажем, поряд з образами жінки, чоловіка, самотньої жінки, старої жінки, схожої на валькірію, є природа, представлена дубовим лісом, високими травами, давніми смереками, пінистим лісовим струмком, солов'єм, цвіркуном, а також символічні образи ночі, зір, шуму, пісні, сюрчання, тиші, музики, брязкоту кайданів тощо. З їх допомогою О. Кобилянська витворює алегоричне тло, яке зринатиме раз по раз у її подальшій творчості. Можна навіть говорити про природне вміння авторки передавати стан внутрішнього очікування, що оприявнився в багатьох її творах. Саме природа надає динаміки й образам жінки та чоловіка, бо лише вийшовши з лісу (відіграє роль *межового* життєвого етапу, що наділений архетипною сутністю), вони мовби здобувають свідоме осмислення власного становища. Безсумнівною символікою наділено образ «тернистої стежки», освітленої поодинокими променями місяця. Стежка, яка виводить з лісу, уособлює чи не єдиний вихід, указуючи на «слід свободи». Роль своєрідного провідника покликана зіграти самотня жінка, яка сидить «на величезному зламаному дубі». Вона наділена *знанням* і очікуванням, вона *чекає свого Часу*, аби відкрити його таємниці, тобто передати (*озвучити*) своє *знання* тим, кому призначено його здобути. Образ самотньої жінки з новели «Привид», як переконуємося, спроектований у майбутнє, в ще не написане, але так виразно прочуте, впізнане О. Кобилянською перед помежів'ям століть. Письменниця скористалася тут символікою «зламаного дуба» не випадково. Цілком закономірно, що провідницею стала саме самотня жінка, що вже все *знала*. Метафоричний образ чарівного палацу (палацу фей) контрастує з образами старої жінки, схожої на валькірію, «з грубими, бездушними рисами», що «грала на дивовижному інструменті якусь особливу, безглузду, негарну мелодію», та скорченого від старості людського створіння, яке тримало золотий хрест: «Кругом ходили, бігали, танцювали, кружляли люди, наче в такт дивної музики. Одні з тих, що проходили біля постаті, схожої на мумію, цілували механічно золотий хрестик, а інші, побачивши скорчене від старості створіння, відверталися

з огидою від цього ества... Люди в палаці фей мали стомлений і знесилений вигляд, та проте, на диво, вони не спочивали, якась особлива сила була в безглузких звуках, які лунали по цілому палацу і гнали людей, наче якась невидима сила. Тих, що намагались протівитись цим звукам, стояли, схрестивши руки, немов прикуті, й з рішучим протестом і зухвалістю дивилися на ту, що грала, — тих розбивала вщент одноманітна, без кінця пливуча маса і жорстоко їх топтала» [5, 127–128]. Текст «промовляє» багатьма «голосами» (характерною рисою твору «Привид» є те, що авторка «замикає» уста своїм персонажам). З подібною рисою стикаємося в її пізнішій новелі «Під голим небом», написаній на самому зламі століть — у 1900 році), де гостро прочутий глибинний катастрофізм століття, що починалося, фатальна неминучість, перед якою людина змушена впокоритися. Позбавлені «голосу», як і герої М. Метерлінка, персонажі О. Кобилянської «промовляють» «безвиразним поглядом», замість них «голосом» наділена природа, зовнішній світ. Таким чином досягається перевага внутрішньої дії над зовнішньою, невідомого над відомим, невидимого над видимим. На зламі століть писалася й повість «Земля» (1901), в якій письменниця виразно й безпомилково відчитує віяння нової епохи з її хаосом і катаклізмами, непередбачуваністю й екзистенціальною порожнечою. Розкривши «сердечні бездни» (І. Величковський) в людському естві та «нічну сторону» людини, що перебуває на порозі модерного світу, але не готова цей поріг переступити, письменниця декларує своєю художньою позицією власну причетність до *межі*. У ній уже народилася «чорна» Магдалена («За готар» (1902)), яка чекає свого часу, аби впокоритися цій *межовості*, приймаючи її як даність. «Голоси» персонажів, зокрема слова, що вкладені в уста найстаршого «білоголового чоловіка», односельців *чорної* Магдалени, дисонують із «голосом» самого тексту, він співзвучний у цьому випадку з «голосом» авторки. Констатуємо своєрідне зміщення, коли «голос» *homo loquens* прихований у текстовому просторі, бо *людиною, яка говорить*, є сам автор, що здатен концентрувати в собі «голоси» *межового* часу (тут «промовляє» контрастом до тексту й назва твору «За готар», і вибір жанру «нарис»). Через усю прозову творчість О. Кобилянської проходить образ жінки

з *чорним знаком* (детальніше див.: [4]). Ця жінка, по суті, позбавлена «голосу» як такого, «голосом» є її присутність у творі, саме вона здатна «озвучити» текст своєю архетипною сутністю.

У контексті розглядуваної проблеми долання *меж* характерне місце посідає нарис Лесі Українки «Місто смутку», що був викінчений письменницею в 1896 році — тоді ж, коли й драма «Блакитна троянда». Тут оповідь ведеться від імені автора, який відіграє роль одного з персонажів твору. Саме крізь призму його сприйняття постають перед читачем два виміри — реальний (нормальний) світ і «велика *Verkehrte Welt*» (світ навиворіт). Межа між окресленими вимірами є дуже хисткою, на таку думку наштовхує не так епіграф до твору (потрактований як «наукове питання»: «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?»), як власне відповідь на нього. Констатуємо факт взаємонакладання цих вимірів (ефект злиття), що виявляється в розмиванні межі між *днем* і *ніччю*, тобто світ у широкому розумінні слова набуває трансцендентної функції (*світ у смугах місячного світла*). Леся Українка представила коло персонажів (чорноока дівчина, молода поетеса, божевільна композиторка, постать танцюриста, геній християнства, «найстарший божевільний»), «видима оболонка» внутрішнього світу яких включає і вимір світу зовнішнього, що постає мінімізованим, звуженим до рамок, які сприймаються. Вона реалізується через портретну характеристику персонажа, а саме — погляд, голос, звуки музики, жести і т. ін. Велику роль відіграють *очі*. Саме вони «озвучують», в очах «прочитуються» обшири внутрішнього світу персонажів. Показово, що особлива увага до *очей* як своєрідної призми бачення внутрішнього світу і вивідання «голосу» спостерігається в українській прозі саме наприкінці ХІХ — початку ХХ століть (варто згадати хоча б прозовий доробок та щоденники О. Кобилянської, твори багатьох інших авторів окресленого періоду). Однією з рис прози Лесі Українки, що притаманна творам «Над морем», «Сліпець», «Приязнь», «Розмова», «Помилка», тобто тим, які були написані в перших роках ХХ століття, є постійна присутність співрозмовника. Показовими з цього погляду вважаємо оповідання «Розмова», що може розглядатися як протистояння (розмова) двох *я* в рамках

буття окремої особистості — підкреслимо, творчої особистості (розмову ведуть колишня актриса і поет). Тут, як і в драмах «У пущі» та «Оргія», Леся Українка з'ясовує ставлення до двох типів творчості, які К. Г. Юнг згодом назвав *психологічним* і *привіденційним* (в оповіданні «Розмова» гра актриси визначається як гра «нутром» і гра «розумом», а письменник може бути або «літератом», або «обранцем божим»). Але якщо в оповіданні «Розмова» внутрішній світ творчої особистості розкривається через діалог, то в незавершеному оповіданні «Помилка», що має підзаголовок «думки арештованого», стикаємося, власне, із монологом, розмовою персонажа сам на сам. *Homo loquens* у прозі Лесі Українки «голос» переносить на себе — подібний прийом притаманний драматургії.

Українська проза періоду *fin de siècle* дає чимало зразків, де розробляються суто «музичні» чи «малярські» теми, де з'ясовуються переважно проблеми творчості, ті чи ті засадничі мистецькі принципи. Одним із характерних у цьому контексті творів є «Олаф Стефензон» В. Винниченка. Оповідь ведеться від імені авторського «я», яке «рухає» дію, проявляючи при цьому затемнення / освітлення певних епізодів, моментів, ситуацій, рухів, жестів, виразів тощо. Водночас тут представлено простір художніх полотен, написаних головними персонажами, де присутній певний «сюжет», герой, певне тло, на якому зафіксована динамічна дія набуває статусу статичної. Тобто маємо подвійний «рух» сюжетів (скільки картин — стільки й «сюжетів»). В. Винниченко свідомо керується такою «рухливістю» світла, силуетів, вуличного руху як такого — у тексті немає статичності, «рухливість» співвідносна з порухами людської психіки, котра здатна вловлювати ці прояви руху. Саме на ефекті затемнення вибудовує автор простір тексту художнього твору. Варто звернути увагу на ще одну важливу деталь: те саме відбувається й з *голосом*, *звуками* («Я старався відповідати їй, але помічав, що мої відповіді проходили для неї так само, як для мене люди в тумані: з'явяться, мигне і зникне — розпливеться» [1, 615]). Текст побудовано на таємниці, певній загадці, що виявляє себе, як затемнена (приглушена) картина, аж наприкінці твору. Не випадково Олаф Стефензон нікому не показує своєї

головної праці, котра зрештою так і залишається непобаченою, затемненою, оскільки була знищена. Звернення до цього твору письменника potwierджує виразну зміну акцентів у прозі початку ХХ століття. Хоча в попередніх прозових полотнах В. Винниченка співвіднесеність між *homo loquens* і «голосом» власне тексту становить критерій упізнаваності авторського «голосу» (вже в оповіданні «Краса і сила», з яким він увійшов у літературу, це проступає досить виразно, зрештою, як і у творі «Контрасти»). Місія авторського «голосу» полягає насамперед у подоланні стереотипів попередньої літературної епохи, в переході *меж* — морально-етичних, естетичних, стильових. Його *homo loquens* — це людина вже іншого часу, їй чи не найбільшою мірою притаманна категоричність, творчий радикалізм. Узяти хоча б до уваги своєрідну «точку відліку» — оповідання «Краса і сила», де В. Винниченко не довіряє «голосові» самого тексту, він мовби випереджає його, декларуючи власні естетичні принципи (наприклад, коли подає портрет Мотрі, користується запереченням: «Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «шок, як повная рожа», і сама вона не «виліскувалась, як маківка на городі» [1, 23]. Ця категоричність «голосу» його *homo loquens* набуватиме сили, стане визначальною рисою творчості в романах та драматургії В. Винниченка.

Варто сказати, що до аналізу залучено твори класиків національного письменства, але увагу зацентовано на певною мірою маргінальних творах, а саме тих, що не часто потрапляють у поле зору літературознавців. Такий підхід вписаний і в рамки аналітичної антропології, адже ставимо собі за мету зазирнути, відчитати, почути передовсім не те, що хотів би автор (його націленість на це часто задекларована у творі), а те, що «озвучує» художній текст, підносячи і виопуклюючи приховані знаки й смисли, «голоси» й «дух часу». Зрештою, *межа* в широкому розумінні, коли говоримо про історико-літературні епохи, априорі має два «пороги», пов'язані з постійним балансуванням між центральним і маргінальним, постійним їх доданням. У періоді *fin de siècle*-у ця проблема набуває особливої виразності й гостроти та визначає подальший «рух» літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В. Краса і сила: повісті та оповідання / Володимир Винниченко. — К.: Дніпро, 1989. — 752 с.
2. Земсков В. Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха — пограничное сознание / В. Земсков // Кануны и рубежи: Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции: В 2 ч. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — Ч. 1. — С. 6–21.
3. Кирилюк С. «Віршована фантазія» Івана Франка «Поєдинок»: психоаналітичний вимір особистості / Світлана Кирилюк // Біблія і культура: Збірник наукових статей / За ред. А. Є. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2004. — Вип. 6. — С. 203–208.
4. Кирилюк С. Жінка з *чорним знаком* в українській прозі *fin de siècle* (на матеріалі прози Ольги Кобилянської) / Світлана Кирилюк // Біблія і культура: Збірник наук. статей / За ред. А. Є. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2009. — Вип. 11. — С. 178–183.
5. Кобилянська О. Привид / Пер. з нім. Е. Панчука; публікація В. Вознюка / Ольга Кобилянська // Дзвін. — 2005. — № 9. — С. 126–128.
6. Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии / Валерий Подорога. — М.: Ad marginem, 1995. — 427 с.
7. Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Том 1: Н. Гоголь. Ф. Достоевский / Валерий Подорога. — М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. — 686 с.
8. Тарнашинська Л. Літературна антропологія: набуття «себе-досвіду» (пролегомени до напрацювання методологічної свідомості) / Людмила Тарнашинська // *Studia methodologica*: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. — Тернопіль, 2008. — Вип. 24. — С. 120–126.
9. Толмачёв В. М. Рубеж XIX — XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие / Василий Толмачёв // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: В 2 т. / Под ред. В. М. Толмачёва. — М.: Изд. центр «Академия», 2008. — Т. 1. — 304 с.
10. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко. — К.: Наук. думка, 1976–1986. — Т. 16.