

типологічному зіставленні з драмою-феєрією „Лісова пісня” Лесі Українки та повістю „Тіні забутих предків” М.Коцюбинського, прокує до виокремлення ще одного *модного* способу художнього зображення психопатології, дієва формула якого – у суміщенні творчих інтенцій міфопоетики й патопоетики, тобто невротичне збудження рівнозначне *збудженню міфологічної фантазії* (термін Е.Кассіра) [7, 85].

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Адаптація гуцульського міту в повісті М.Коцюбинського „Тіні забутих предків” та романі-епопеї С.Вінченца „На високій полонині” // TeKa Komisji: polsko-ukrainkich związkow kulturowych, tom 1. – Lublin: [PAN w Lublinie], 2004. – S. 29-37.
2. Антологія українського міфу: Потойбіччя: У 3 тт. Т.3 / Зібрав та упорядкував В. Войтович – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – 848 с.
3. Гундорова Т. Femina melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії О.Кобилянської. – Київ: Критика, 2002. – 272 с.
4. Гундорова Т. Франко і Каменяр: гностична драма // Слово і час. – 2006. – № 8. – С. 3 – 18.
5. Дикманн Х. Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. Приложение: Методы аналитической психологии (Главы из книги). – СПб, 2000.
6. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В.Андреева и др. – М.: ООО „Издательство Астрель”: ООО „Издательство АСТ”, 2004. – 556, [4] с., [32] л. ил.
7. Кассирер Э. Мифологическое мышление // Кассирер Э. Философия символических форм: У 3 т.–М.: СПб.: Университетская книга, 2002. – Т.2. – 280 с.
8. Кемпбел Джозеф. Герой із тисячею облич. – К.: Видавничий дім „Альтернативи”, 1999. – 392 с.
9. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – К.: Наукова думка, 1974. – Т.3. – 729 с.
10. Ломброзо Ч. Геніальність і божевілья: Паралель між великими людьми і божевільними / Пер. з італ. К.Тетюшинової. – К.: Україна, 1995. – XI. 276с.: іл. – Рос. мовою.
11. Матусяк А. Молодомузівська Femme fatale // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 34-45.
12. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. – 2-е вид. – К.: Обереги, 2003. – 144 с. – (Б-ка укр. раритету).
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
14. Психологічний словник / За ред. члена-кореспондента АПН СРСР В.І.Войтка. – К.: Вища школа, 1982. – 215 с.
15. Сиротина І. Геній и безумие: из истории идеи // Психологический журнал. – 2000. – том 21. – № 1. – С.116-124.
16. Сліпущко О. Давньоукраїнський бестіарій. – К.: Дніпро, 2001. – 144 с.
17. Фрай Н. Анатомія критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв: Трактаты, статьи, эссе / Г.Косиков (сост., общ. ред.) – М.: Издательство Московського университета, 1987. – 517с. – (Университетская книга).
18. Франко І. Зібрання творів у п’ятдесяти томах. Т.15. – К.: Наукова думка, 1982. – 510 с.
19. Фрейд З. Психоанализ и детские неврозы // Фрейд З. Психоаналитические этюды / Составление Д.И.Донского. – Мн.: ООО „Попурри”, 1998. – 6008 с. – С. 179-269.
20. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Пер. с нем. – СПб.: Академич. проект, 1999. – 512 с. (Серия: „Современные западная русистика”, т. 20)
21. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. – Львів, 2002. – 216 с.

Тетяна БІДОВАНЕЦЬ

© 2008

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА «СОЛОВЕЙКО-СОЛЬВЕЙГ» ІВАНА ДРАЧА КРІЗЬ ПРИЗМУ АНАЛІТИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Є імена, які прокреслюються крізь довгі часові межі й ніби самі карбують певні віхи на звивистих і мінливих літературних шляхах, що ними йде стільки різного люду... Іван Драч – одне з таких імен. Він достойно представляє покоління шістдесятників, покоління, яке від початку було свідоме нових і відповідальних мистецьких завдань, було готове до безнастанної і тривалої праці, радо відчувало захоплюючий простір творчості і нових естетичних шукань.

Художній дискурс І. Драча маркований багатоаспектним синтезом нашої сучасності, органічним сплавом її найактуальніших проблем. У річищі аналітичної антропології центральне місце у його творчості посідає онтологія людини, її місця у суспільному бутті. Так, у драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг» наратор порушує питання морального обличчя, почуттів і помислів сучасника, пошуків творчої особистості, її шляхів до ідентичності.

Читаючи драматичну поему Драча «Соловейко-Сольвейг», рецепієнт відчуває: концентрація образів, мотивів, емоційна тональність надто висока, щоб умістилася в рамках ліричного «Я», вона шукає вихід у широких площинах епічної оповіді, де драматизм має можливість розсосередитися, піти по руслу сюжетних ліній, персонажів, розгорнути конфлікт логікою життєвих обставин чи філософських ідей.

Поема «Соловейко-Сольвейг» утвердила автора на позиціях драматичного поета. Тут найвиразніше виявилась основна передумова драматичного мистецтва — уміння творити яскраві, виразні, складні і неповторні людські характери.

Кожна людська постать у І. Драча виростає у глибоко індивідуалізований характер, більше того, в окремий сюжетний мотив чи вузол — в історію життя. Сюжетна лінія не становить суцільну лінію, а розпадеться на ряд сцен — стацій, як в експресіоністській драмі. Вони різнохарактерні, різною мірою значущі, але є в них одна спільна риса: це певні етапи чи поворотні пункти у життєвій долі героя. На гострому переплетенні, перехрещенні цих сюжетних ліній виникають драматичні колізії твору, порушуються онтологічні проблеми буття особи.

Образи персонажів — багатогранні, неординарні — містять ключ до розуміння багатьох морально-філософських і суспільних тенденцій. Окремі сюжетно-проблемні вузли («фрески») складають взаємини Марини і Михайла Турчин, Марини і Савицького, Марини і Петра, Марини і баби Степаниди, Марини та її мистецтва. Оскільки в центрі всіх подій — образ Марини Турчин, її особистості підпорядковане все, що відбувається, нею так чи інакше обумовлене, організоване. Тому можемо назвати цей твір і монодрамою, як «Кассандру» чи «У пущі» Лесі Українки. Водночас за сюжетно-композиційною організацією драматична поема відцентрована, оскільки події експлікуються навколо Марини Турчин. Проте з кожною сценою розгортається панорама людського буття середини ХХ століття, відтворюються складні взаємини людини і світу, розвиваються драматичні колізії життя дійових осіб.

Окремі персонажі мають свою передісторію, їхні долі химерно переплітаються, впливають одна на одну. Все це творить складний комплекс взаємовідносин, а відтак проблем, порушених у поемі.

Першу, найяскравішу, психологічно найглибшу і найскладнішу сюжетну лінію становлять взаємини колишнього подружжя Турчин (Михайло живе у спогадах, пам'яті, творчості, в своєму голосі-заповіті). Образ Михайла, його колишні взаємини з Мариною розкриваються шляхом аналепсисів (спогади-розповіді про нього Марини, Савицького, баби Степаниди - матері Турчина, Петра).

З цих розповідей постає складний, неоднозначний, багатий характер художника, проглядається складність стосунків між Мариною і Михайлом. Цей психологічний феномен — роздвоєння особистості митця — неодноразово був об'єктом уваги у літературі. Творчість — вияв духовної могутності людини, вона вчить бачити і осягати красу світу. Творець, художник, людина, наділена творчою силою, безперечно, виняток і, як всякий виняток, знаходиться в складних стосунках зі світом. У цьому випадку героїня — у внутрішньому конфлікті з собою, зі своїм «Я». В такий спосіб розкривається душевний світ митця.

Як правило, дослідники наголошували на конфлікті між почуттям і обов'язком, почуттям і волею героїні; одночасно розкривається конфлікт між прагненням утвердити себе в материнстві і у творчості (так би мовити, мотив безсмертя у двох його модифікаціях) [6; 146].

Ситуація, обрана І. Драчем для моделювання героїні, досить рідкісна, хоча в літературі і не нова. У цьому контексті Драч продовжує традиції Лесі Українки.

В душі митця одночасно живуть художник-спостерігач, аналітик, для якого життя — насамперед об'єкт для вивчення і відтворення, і людина, що сама діє, відчуває, бореться. Наскільки це співіснування складне, болісне (насамперед, для самого митця), говорилося завжди. Нерідко художник переживає внутрішні бурі чи бунти, своєрідні кризи, коли суто людське начало прагне подолати, перемагти настійну потребу творчості. Проте у справжнього митця, творчий потенціал якого не вичерпаний, цей двобій закінчується перемогою креативного начала.

Вихід у світ людських емоцій, переживань, у так зване особисте життя в усій його багатомірності, пережиті душевних стресів і навіть трагедій, так само як і відчуття радості, щастя, що їх приносять кохання, материнство, підносять митця на вищий щабель духовності і творчості. Збагачений емоційно як людина, він стає глибшим і як художник, деміург, що творить прекрасне.

У поемі звучить своєрідний гімн людській красі (згадаймо, як милується Марина Петром, як натхненно оспівує красу двадцятирічної Марини Михайло Турчин у своєму заповіті, записаному на магнітофонній стрічці). Незважаючи на неординарність ситуації — 40-річна жінка покохала, і то взаємно, 25-річного хлопця — ніщо тут не видається неприродним чи аморальним.

Невижите кохання Марини, її нездійсненне в шлюбі з Михайлом материнство, її краса, палка натура, її відверте прагнення жіночого щастя — все це робить дещо запізнілий вибух її кохання природним, її стосунки з Петром — здоровими і прекрасними. Повна нерозтрачених сил, «кругойдуча», вільна і смілива у вияві почуття, Марина здатна викликати захоплення, хоча, природно, викликає і осудження, і обурення, і гнів, а нерідко — іронічно-співчутливу посмішку.

Реципієнт драматичної поеми Драча бачить світ ніби очима художника-скульптора, який є поетом саме фізичної краси людини — її сили, грації та одухотвореності, втілених у досконалих пластичних формах. У цьому художня правда мистецтва, яке завжди прагне закріплювати у тих чи інших формах красу і досконалість, помічені у житті. Антропологічний дискурс Драча концентрує свою увагу на красі людини.

Поет прославляє не тільки красу в її зримих виявах, а й насамперед красу душі, людських почуттів. (До речі, за концепцією художника, це речі неподільні, для нього краса — завжди одухотворена, висока одухотвореність — прекрасна).

Герої твору живуть яскравим емоційним життям, закохуються і ненавидять, страждають і мріють, прагнуть помсти чи щастя, помиляються, злостяться, гніваються, хочуть взаєморозуміння. Єдине, що не може бути сприйняте ними, — це душевна черствість і жорстокість, міщанська, себелюбна поміркованість.

Вони добре усвідомлюють моральну цінність кожного людського вчинку, міру добра і зла, їх вічне протиставлення і взаємообумовленість. Неординарною, сильною особистістю постає з твору Михайло Турчин. Розповідь Турчина про святкування річниці Жовтня у Бухенвальді, записана на плівку, — драматичне оповідання, введене у поему, яке допомагає нам уявити Михайла Турчина як людину. Сповнена драматизму перша частина оповідання, переходить у розповідь про своєрідний двобій характерів, воль: між молодим скульптором і есесівкою і про перемогу Турчина. Не менш яскраве, вражаюче оповідання про дівчину-партизанку Сольвейг, з якою Михайло Турчин був у одному загоні після втечі з концтабору. Образ Турчина, його стоїцизм, гуманізм відтворюється яскравими барвами, моделюється загальнолюдський сенс його особистості у форматі антропологічному, акцентуючи на його індивідуальних вчинках і помислах, що постає у трансцендентальному вимірі.

Історія його життя, його непересічна, винятково яскрава індивідуальність вражають і після смерті. Він живе у пам'яті близьких йому людей, впливає на їхні взаємини і вчинки. Розповівши про Сольвейг, Савицький вражено запитує:

“Скажи, Марино, чому до одних чоловіків липнуть жінки,

Просто-таки увиваються, інших — ніби не бачать.”

І чує у відповідь:

“Досі ніяк не одлипну. Досі щодня чимсь дивує.

Досі для мене він — живіший за всіх найживіших.

Кинджал цей, і скрипка, і фото. Гарна була! “ [5; 12].

Виразними індивідуальностями, характерними, яскравими постають з драматичної поеми такі персонажі: в першу чергу баба Степанида — мати Турчина, Іван Савицький. Кожен з цих героїв — окремий людський світ, складний, поданий у переплетінні позитивних і негативних рис, але водночас з виразною домінантою добра.

Безперечно, осудження, навіть гнів, презирство викликає вчинок Оксани. Ми можемо закинути нараторові психологічну непереконливість у змалюванні цього образу. Уявлення про дівчину настільки горду, що могла покинути назавжди коханого через одне різке й несправедливе, навіть брутальне слово, якимось не в'яжеться з уявленням про матір, яка на колінах благає сина «не об'являтися».

Іван Савицький моментами також викликає негативні почуття. Але згодом з'ясовується, що «злочини» його — заздрість до талановитіших Михайла і Марини, таємна, позбавлена

взаємності любов до Марини (добре їй, проте, відома) і є не такі й страшні, бо не переходять у якісь негативні акції. Врешті з'ясовується, що Савицький не заздрисний і не злочинний Сальєрі біля талановитого Турчина, а згодом — талановитої Марини Турчин (така лінія дещо пунктирно окреслюється в поемі), а швидше, добротворець, щирий друг, вболівальник, прекрасний організатор Марининих творчих справ та ін. Загалом драматичний конфлікт твору — не у зіткненні сторін, духовних антиподів. Взаємини героїв ніде не переходять у гостру сутичку, конфлікт, двобій воль, пристрастей тощо. Навіть відчайдушний вчинок Наталки — підпалення Марининої майстерні, спроба втопитися в озері — це усвідомлення своєї поразки, прояв відчаю, а не скажімо, момент боротьби за коханого.

Філософська антропологія зосереджує свою увагу на особистісних якостях людини як суспільно-історичному, психологічному феномені.

Справжня боротьба розгортається в душі Марини. Тут І. Драч порушив глибоку філософську і етично-суспільну проблему, що здавна хвилює митців: як поєднати у людській особистості і засіб, і мету, як зробити, щоб людина, прямуючи до об'єктивної високої мети, осягала разом з тим і свою індивідуальну мрію, щоб вона максимально реалізувала свої творчі і людські потенціальні можливості.

Цей конфлікт у драматичній поемі Драча виявляється у жагучих монологах-сповідях Марини, особливо в «місячному інтермеццо» — нічному змаганні героїні з «дивними істотами» — творчими мріями, які чекають свого народження, Марина стоїть перед пекучою життєвою дилемою: творчість чи особисте щастя. «Хор дивних істот» — творчі видива, «марення-набриди», «ненароджені діти» просяться на світ, до життя:

На тебе, на тебе чекаєм роками!

Ти двадцять літ вчилась — тобі уже сорок.

Всі примхи, всю нехїть під лютий під корок

Візьми й зажени — хай лютує там джином.

Всі сумніви — геть, всі сум'яття — коліном!

Ти — мусиш, повинна, ти скарана конче,

Ти — нас породи, наших душ оборонче,

Нас виняч і виладкай... [5; 107].

Марина покликана творити. Як і кожен митець, вона «скарана» своїм хистом. Це ж вона «марила створити сад скульптури небаченої, дивної структури», «грозила в бронзі видива відкрити». Заради цієї високої мети Марина, яка знаходиться у розквіті творчих сил, таланту і визнання, повинна пожертвувати мрією про особисте щастя, кохання, материнство. Висока мета виправдає цю однобічність, самозаглибленість. Людські радості і скорботи не для таких, як Марина:

...Лишила доля тобі горді скелі,

Щоб нам тесала ти у них оселі,

Щоб в темних полисках лабродориту

Ти силу буйну і несамовиту

Лишила нам, своїм камінним дітям!

Ми ж по тобі стоятимем століття...

Покликання не кидай на поталу

Житейській звабі і житейській млості... [5; 159].

У відповідь звучать пристрасні монологи Марини, які розкривають найпотаємніше, найінтимніше — прагнення кохання і материнства.

Деся глибоко в душі звучать і застереження іншого, більш прозаїчного характеру — побоювання, що щастя буде нетривке, що все це — самонавіювання, омана, марево. І водночас Марина розуміє, що відмова від жіночих радостей і щастя збіднять, спотворять її і як митця. У коханні, вона вбачає і нове своє відродження, новий, вищий злет.

«А може, тут заграють мої сили!..» [5; 111].

Всі сюжетні лінії поеми завершуються щасливо. Марині в ім'я любові не треба зрікатися творчості, очевидно, вона з властивою їй енергією поєднає їх, і нова майстерня де «на озеро... буде суцільне вікно», де по-новому відчуватиметься простір, сповниться, очевидно, новими художніми шедеврами.

Але це не означає, що драматичне начало тут ослаблене. Життя героїв поеми буквально насичене драматичними, інколи трагічними колізіями і гострою, напруженою боротьбою.

Драматизмом чи трагізмом сповнені сцени, що відтворюють пам'ять війни. Ними насичено спогади-розповіді Турчина, монологи Савицького про загибель норвежки-партизанки Сольвейг, про убиту вагітну жінку (моторошна картина війни, що послужила сюжетом для мистецького твору), це і численні побіжні згадки баби Степаниди і Марини про численні немочі і хвороби Турчина, що передчасно призвели його до смерті — наслідок полону і поранень. Трагедії морально-етичного плану пов'язані з сюжетною лінією Оксани-перяславки.

Є тут і драматизм, що відбиває щоденні реалії життя. Тяжкі драматичні ситуації виникають не тільки в обстановці війни чи як її наслідки. Вони можуть бути викликані причинами нищими, огидними — такими, як боротьба нездар (на жаль, нерідко не позбавлених титулів і звань, а то й влади) проти таланту, проти його визнання.

Трагічні колізії в поемі розкриваються в основному засобом ретроспекції. Повністю в ретроспективно-монологічній формі розкривається образ Турчина, образ Оксани, частково — образ Марини. Композиційно «Соловейко-Сольвейг» складається з різнорідних сцен — ліричних і трагічних, драматичних і жартівливо-гумористичних.

Характер Марини Турчин, перипетія її сценічної поведінки у драматичній поемі представлені у відповідності до законів естетичної категорії «драматичне». Так будується сюжет поеми, який складається з кількох «вершинних» композиційних точок: посвячення в історію життя Савицького, пожежа в майстерні, розв'язання любовного трикутника Петром і Наталкою. Драматург і поет І. Драч, вирішуючи художнє «надзавдання» поеми, моделює свою образну свідомість у позасуб'єктні форми жанру, композиції, які взаємодіють з суб'єктними - Хором дивних істот, «Тим, що греблі рве», Перелесником, Водяником. Це визначає типологічну спорідненість з драмою-феєрією «Лісова пісня» Лесі Українки, з образно-стильовими її принципами.

Найбільший і найвагоміший компонент художності І. Драча - метафоричні ланцюги, які допомагають поглибити драматизм, краще розкрити читачеві душевний світ героїв. Так, у поемі «Соловейко-Сольвейг» Сольвейг втілена в кількох жіночих образах: Сольвейг - норвежка, яка своїм життям продовжує життя Михайла, Оксана, яка бере з рук Михайла скрипку, наче символ життя. Приймавши символ-скрипку, Оксана передасть її своїй дочці, яка і буде спокутувати гріхи матері, а також її першого кохання до Михайла Турчина. Таким чином відбувається взаємодія і «взаємопереливання» образних компонентів твору. В поемі І. Драча «Соловейко-Сольвейг» символіка переходить в алегоричність.

Питання про непересічність Драчевої метафори, його образної символіки видається нам серйозним ще й тому, що інколи не лише читач, але й навіть літературознавець «не сприймає» цього поетичного прийому, який потребує великої творчої співучості читача, його інтенсивної творчої уяви, вміння увійти у світ поета.

У своїй драматичній поемі І. Драч порушує й розкриває надзвичайно важливі проблеми антропології, людинознавства як вияву мистецтва слова, зосереджує увагу на пошуках творчої особистості, а до того ж значно модернізує, видозмінює природу цього традиційного жанру, який цурається побутовізму, тяжіє до романтичної окриленості, символічних картин та образів, філософських узагальнень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердиховська Б. Шістдесятники - бунт покоління // Українська мова та література. - 2006. - №14-15. - С.3-11.
2. Бурбан В. Крила Івана Драча // Культура і життя. - 2006. - 1 листопада.
3. Драч І. Вибр. тв.: У 2т. - К.: Дніпро, 1986.
4. Драч І. Йти у вир днів і робити своє діло. // Світ про Україну. - 1993 - 28 липня - С.8.
5. Драч І.Ф. Вірші та поеми. / Авт. передм. І.М. Дзюба. - К.: Дніпро, 1991.
6. Дем'янівська Л.С. Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. - К.: Вища школа, 1984. - 160с.
7. Зарецький О. Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СССР // Сучасність. - 1995. - №4.
8. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва. // Слово і час. - 2001. - №12. - С.25 - 42.
9. Зборовська Н. Шістдесятники // Слово і час. - 1999. - №1. - С.74 - 80.
10. Льницький М.М. Іван Драч: Нарис творчості. - К.: Рад. письменник, 1986.
11. Рубан В. Третє прищестя Івана Драча // Київ. - 1996. - №9-10. - С.131-134.
12. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберация явища у постмодерному прочитанні // Слово і час. - 2006. - №3. - С.59-71.

13. Ткаченко А. О. Поетичний світ Івана Драча. -К., 1986. – 166с.

14. Ткачук М.П. Іван Драч // Українська мова і література. - 2001. - 15(223), квітень.

Олена БІДЮК

© 2008

ПСИХОАНАЛІЗ СНОВИДІНЬ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОЕКЦІЯ

В сучасному українському літературознавстві тлумачення сновидінь (онірична аналітика) набуває дедалі більшої популярності. Сновидіння – невід’ємна частина людського буття, феномен якого протягом багатьох століть так і не спромоглися остаточно вивчити та зрозуміти. За словами одного із найавторитетніших дослідників, З.Фрейда, “наукове розуміння сновидінь, незважаючи на тисячолітні спроби, дуже мало просунулося вперед” [Фрейд 2003: 13]. Ще менш дослідженими виявились сновидіння у художній творчості.

Сновидіння як прояви несвідомого людини цікавили передусім психоаналітиків. Зрештою, саме засновник психоаналізу З.Фрейд проклав шлях до тлумачення сновидінь дослідниками-літературознавцями спочатку загальнотеоретичною працею “Тлумачення сновидінь” (1900), а потому – власне літературознавчою розвідкою “Марення і сни в “Градіві” Йенсена” (1907). Сновидіння, вважав вчений, є найпершим об’єктом для психоаналітичної техніки.

З.Фрейд звернув увагу на те, що мова сновидінь є символічною. Вона ховає в собі глибинні смисли, подвійну семантику образів, є водночас і “царською дорогою” [Фрейд 2003: 531], і “найкращим доступом пізнання несвідомої психіки” автора [Фрейд 2002: 35]. Значимим тут постає кожен мікрообраз, який обов’язково виходить на особистість автора, а отже, є приналежністю індивідуального стилю письменника. Ця теза, за яку швидше повинні були б триматись літературознавці-психоаналітики, на жаль, так і залишилась поза їхньою увагою*.

Вслід за Фрейдом до сновидінь звернулися й інші психоаналітики, зокрема, засновник глибинної психології К.Г.Юнг. Однак він пропонував звернути увагу на образи-архетипи (arche – початок, турс – образ), тобто первісні образи. К.Г.Юнг порівнював їх із словами у якомусь невідомому тексті, а тому відстоював думку про те, що кожен може навчитися читати сновидіння. “Я, – писав вчений, – розглядаю сновидіння як деякий текст, який не зовсім розумію... як бачите рідкісне слово, що раніше вам не траплялося, ви намагаєтесь віднайти паралельні частини тексту, де також це слово з’являється. Так ми вчимося читати ієрогліфи, клинопис; аналогічно можна навчитись читати сни” [Юнг 1998: 102]. Рідкісні слова, за висловом дослідника, – не що інше, як архетипи. Вони теж виходять на психіку автора, щоправда, тепер не на індивідуальну, а ту її частину, що приналежна людству в цілому, – колективне несвідоме.

Психоаналіз сновидінь художнього твору потребує вироблення чіткої методології дослідження. На нашу думку, така методологія має виходити із мікрорівня художнього твору, де значимим постає кожен образний елемент, адже, як стверджують психоаналітики, “навіть найменші деталі і незначні обставини сновидіння, якщо їх оминати, обмежують правильне розуміння його змісту” [Калина, Тимошук 1997: 68]. У художньому тексті, особливо якщо він містить сновидіння, розгляду потребує кожен елемент, кожна деталь індивідуального авторського стилю: аналіз мікрообразів тексту дасть змогу побачити їх психологічні витоки.

Метою нашої статті є спроба синтезу та переосмислення, а також показ невикористаних можливостей психоаналізу (психоаналіз мікрообразів) при дослідженні оніричних картин. Адже справжній зміст сновидіння криється у значеннях мікрообразів. Мікрообраз визначаємо як найменший образний елемент індивідуального стилю письменника, втілений у слові (слово-знак, слово-символ, міфема, архетип тощо).

Матеріалом для ілюстрування методології психоаналізу мікрообразів сновидінь ми обрали творчість Л.Костенко і зовсім не випадково. Зауважмо, її поетичний доробок так жодного разу і не

* Історія розвитку психоаналітичних досліджень в Україні засвідчує це особливо яскраво: ані у 10-30хх роках (маються на увазі розвідки І.Хмелевського, С.Балея, Я. Яреми, А.Халецького, В.Підмогильного, С.Гаєвського та ін.), ані у пізніший час і до сьогодні (С.Павличко, Л.Плющ, Г.Грабович, М.Ласло-Куцюк, М.Моклиця, Н.Зборовська, О.Забужко) належного вивчення мікрообразний рівень тексту так і не отримав.

удостоївся ґрунтового психоаналітичного дослідження, а отже, і до сновидінь справа також не дійшла. З цього погляду творчість Л.Костенко є надзвичайно цікавою, позаяк відкриває широкі можливості для вдумливого прочитання. Зосередимо свою увагу на архетипному аналізові сновидінь, вміщених у поезії Ліни Костенко.

Сновидіння в цілому, так само як і його мікрообрази, – “це виділення думок, що були витіснені в зародку” [Фрейд 2003: 88-89]. Створені авторкою образи із внутрішнього світу трансформуються у зовнішній і в тих чи інших варіаціях постають перед читачем як втілення індивідуального стилю та манери письма. Досліджуючи психологію творчості В.Роменець зауважує, що “образи митця – це його несвідоме, яке він, щоб звільнитися /.../, виявляє зовні, “проектуює” [Роменець 2001: 244]. Саме тому їх найперше можна побачити у формальній площині поетичного твору. Власне психоаналіз, на думку Я.Потканського, якраз і “зосереджується на прихованому, глибокому змісті твору, його “матерії” /.../, потрактовуючи форму як ефект цензури і повторного опрацювання” [Потканський 2006: 297]. Особливо яскраво це бачимо на прикладі архетипної організації сновидних картин художнього тексту.

Незважаючи на те, що архетипи, за Й.Якобі, можуть змінювати форму, припасовуючи “своє “вбрання” /.../ щораз до нової ситуації” [Jacobi 1993: 67], все ж їх “визначальна структура і значення залишаються незмінними” [Jacobi 1993: 67]. Адже ще К.Г.Юнг наголошував на тому, що архетипи – це “лише активовані можливості функціонування, /.../ вони позбавлені змісту, тому й не представлені і прагнуть до наповнення” [Юнг 2001: 428].

У сновидіннях, як правило, центральним моментом постає прагнення Самості. Більш значущої реалізації архетип Самості набуває у сновидінні поезії Л.Костенко “Я пішла як на дно...”, оскільки тут Самість має безпосереднє втілення у мікрообразній символіці. Наведемо текст цього сновидіння:

Мені сниться мій храм. Мені сняться золочені бані.

У високому небі обгорілої віри хрести.

Мені холодно тут. [Костенко 1989: 198]

Сновидіння цікаве з погляду застосування психоаналітичного підходу до його тлумачення. Основу його складає *храм*. Цей мікрообраз проходить певні трансформаційні зміни. Саме тому аналізована картина є в цьому плані вкрай важливою.

Храм у сновидінні постає символічним і далеко не випадковим, оскільки мислиться як “місце зустрічі людини з божеством, символ світоутворення, вибудований навколо вітваря як світової осі, сакральний центр світського простору” [Енциклопедія 2005: 546]. Відтак, і сам храм тут теж набуває сакральності, змістової значимості.

Але у сновидінні, яке описано Л.Костенко, авторка, коли говорить про храм, називає його своїм. Звідки береться “*мій храм*” і що він означає? Чому раптом з’являється присвійний займенник *мій*? Щоб зрозуміти появу цього мікрообразу, варто постійно тримати в полі зору архетип Самості, оскільки саме він стоїть в його основі. Храм в такому випадку виступає тільки посередником між людиною і її вищою архетипною сутністю. Відтак, його можна трактувати двояко: з одного боку, це справді будівля (церква), що має замкнений ірраціональний простір, через який можна прийти до Бога – абсолютної Самості. З іншого ж боку – храм мислиться як тіло сновидця, тобто цей простір існує вже не зовні, а всередині самої людини, а тому Самості можна досягнути завдяки гармонізації власних потягів та прагнень. Тобто співвіднесеність сновидця і храму є беззаперечною.

Варто зауважити також, що простір храму, рівноцінно, як і внутрішній простір людини, є ірраціональним: щоб увійти до нього, необхідно очиститись духовно, зсередини.

Лірична героїня у сновидінні бачить будівлю храму ззовні. Про це, зокрема, свідчать *золочені бані*, які теж містять певну символіку. Власне, тут важливого значення набуває колір, що вказує водночас і на матеріальне, і на духовне. Їх гармонійне поєднання якраз і є сходиною у реалізації Самості.

Прикметно, що на банях сновидець бачить *хрест*. На думку К.Г.Юнга, такий сновидний образ є безпосереднім виявом Самості, адже, як стверджує вчений, “емпірично Самість виявляє себе у сновидіннях, міфах, казках /.../ у вигляді цілісного символу – кола, квадрата, хреста” [Юнг 2001: 636].

На переконання швейцарського вченого, досягнення Самості можливе завдяки процесу індивідуації. Саме тоді душа буває цілісною. Але коли така цілісність відсутня, одразу

порушується звична рівновага, натомість з'являються зовсім інші мікрообрази, як-от у наступному уривку з поезії Л.Костенко "Княжа гора":

Сльоза закипає. Душа посварилася з богом.

А небо, а простір, а це під горою село!

І так же тут любо! Дніпро під самим порогом.

І тільки порога... порога чомусь не було. [Костенко 1989: 237]

Змістове ядро тут закладено на рівні послугування мікрообразами, що зосереджуються у фразі *Душа посварилася з богом*. Якщо спробувати "перекласти" її на мову архетипних утворень, то подана фраза виглядає приблизно так: у внутрішньому світі ліричної героїні існує розщеплення на два контрарні психічні змісти, один з яких виражений архетипом Самості. Він повинен був би існувати як цілісність, а натомість провокує конфлікт архетипних утворень. Вісь рівноваги зміщено, а тому елементи психічного походження на внутрішньому рівні виявились неузгодженими. Все це так само чітко можна побачити, проаналізувавши загалом мікрообразний пласт поезії.

Мікрообраз гори посеред неба мислиться як порятунок для душі, заспокоєння. Річка, навпаки, відображає неспокій, вічне і плинне, а якщо послуговуватись твердженням К.Г.Юнга, неконтрольоване розумом несвідоме людини. Адже вода, як доводив психоаналітик, "є найбільш відомий символ несвідомого" [Юнг 1997: 264].

Ось чому у поезії Ліна Костенко говорить про Дніпро, який *під самим порогом*, більше того йдеться про поріг, якого *не було!* На перший погляд, це може видатись читачеві нісенітницею, адже не зрозуміло про який власне поріг говорить авторка і, врешті, чому тут же наголошено, що його немає. Психоаналіз дозволяє зрозуміти вживання таких мікрообразів і навіть пояснити закономірність їх появи у поетичному тексті. Тож оскільки в мікрообразі річки (Дніпра) однозначно мислиться несвідоме, гора є протилежною йому змістово та психічно. А поріг, якого немає, бачиться нам як ідентифікація межі між свідомим та несвідомим у психічній організації людини. Порушення межі, наступ несвідомого як хаотичної психічної енергії може зруйнувати індивіда як цілісність, а тому звернення до бога як повторно об'єднуючої сили повинно бути необхідністю психічною.

Один із найбільш цікавих мікрообразів у сновидних картинах поезії Ліни Костенко – це *вежа*. Вежу будемо бачити відразу у двох сновидних картинах авторки, а тому, якщо такий мікрообраз постає неодноразово, то він має нести певну інформацію, яка повинна бути розкодована. Отже, у першому сновидінні мікрообраз вежі Л.Костенко зображує так:

Мої палаци, вежі крижані,

Я в першу мить не знаю навіть, де я, –

Чи там, в дитинстві, чи йще у сні... [Костенко 1989: 291]

Бачимо, що у цьому сновидінні мікрообраз вежі подано у поєднанні із елементом мікрообразної системи – палацом, що теж є організацією сновидного простору. Палац тут постає як відповідник мікрообразу хати (дому) і бачиться цілком реальним, на відміну від вежі.

Цікаво, що мікрообраз вежі у цьому сновидінні поєднується із означенням *крижані*, тобто хиткі, прозорі. Але така осяморонна конструкція виглядає правдоподібно лише в сновидінні, але не наяву. Г.Башляр писав: "будь-який справді обжитий простір несе в собі сутність поняття дім" [Башляр 2004: 26]. Тобто вежа – це лише модифікація архетипу дому, який ми бачимо у творчості Л.Костенко.

Однак вежа має свої особливості, позаяк вона завжди мислиться разом із ще одним мікрообразом – гвинтовими *сходами*. Цей мікрообраз є ампліфікованим. Його читач сам домислює, уявляє. За словами К.Г.Юнга, "тема кроків і сходів вказує на процес психічної трансформації з її підйомами та спусками" [Юнг 1997: 27]. Воно й зрозуміло, адже, щоб досягти Самості (вищої гармонії в собі), необхідно пройти в ірраціональному просторі численні перетворення і трансформації. І мікрообраз вежі дає змогу це зробити.

Зауважимо також, що вежа – це один із виявів мікрообразу церкви (храму) у сновидних картинах Ліни Костенко і мислиться як шлях досягнення Самості. У вежі це відбувається з тією лишень відмінністю, що ця дорога наперед визначена і полягає у подоланні гвинтових сходів.

Окрім того, мікрообраз вежі має також кольорову характеристику, яка зайвий раз підкреслює належність мікрообразу до системи храм (церква) – дім (хата) – вежа. Яскраво постає цей мікрообраз у наступному сновидінні з поезії "Біля білої вежі чорне дерево":

Біля білої вежі

чорне дерево. Спн.

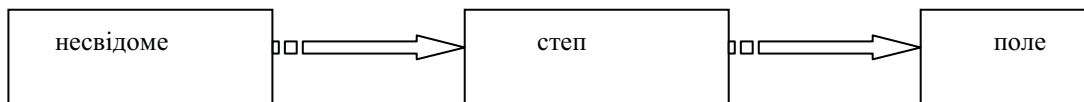
Ми самотні в безмежжі. Хай нам сняться степи.

Хай присниться що хоче. Поле, човен, млинок. [Костенко 1989: 307]

Аналізуючи кольорову семантику поданого сновидіння, вкажемо на те, що тут постають два антиномічні поняття за ознакою кольору: біла вежа – чорне дерево. Однак таке поєднання мікробразів у протилежні пари не дивує. Біле – чорне трактується як “гра світла і тіні” (за Юнгом) [Юнг 2001: 626]. Залишається з’ясувати протиставлення предметного ряду: вежа – дерево.

До речі, мікробраз *дерева*, який ми розглядали раніше і який не був представлений чітко у попередніх сновидіннях, саме у цій сновидній картині реалізовано найадекватніше. Проте мікробраз дерева тут асоціюється із смертю – до такого висновку спонукає означення *чорне*. Та й, зрештою, ніде у сновидінні не подано ніяких ознак життя, так наче простір, в якому мислиться вежа і чорне дерево існує сам по собі, в ньому немає людей. І що цікаво, справді, у сновидінні Л.Костенко якраз і говорить про це: “*ми самотні в безмежжі*”. Про яку самотність тут йдеться? Чому вежа (дім) – пуста, дерево – чорне, і ось тепер самотність та *безмежжя*? Картина, складена із таких мікробразів, викликає хіба що страх. Однак власне страху немає. На наш погляд, його дисоціює наступний мікробраз степу/поля: “*хай нам сняться степи. Хай присниться що хоче. Поле, човен, млинок”*. Тобто безмежжя, про яке йшлося і яке могло спочатку налякати, в уяві дуже швидко локалізувалось у національний компонент, архетипний за своєю природою, а тому і не викликає негативного ставлення.

Ми вважаємо, що така трансформація мікробразу безмежжя, що можна витлумачити як ірраціональний простір, несвідомого (а воно якраз і має лякати!) в реальний просторовий елемент українського степу, а потім у мікробраз поля, трансформує негатив у позитив. Це можна записати по-іншому:



Така схема-перетворення діє бездоганно, адже перший елемент маркується негативно, наступний нейтрально, а останній вже позитивно. Саме тому сновидіння не навіє моторошних відчуттів. Це закладено на рівні організації психічної сфери людини.

Мікробраз *поля* – необезженого ірраціонального простору – у Ліни Костенко трактується неоднозначно. Маємо на увазі роман Л.Костенко “Берестечко”, де зустрінемо цей мікробраз у сновидіннях-жахках головного героя. Там трансформація відбувається у зворотному порядку.

Посилують позитив степу / поля ще й житті авторкою мікробрази човна та млинка. Так, мікробраз *човна* цікавий тим, що поряд із ним повинна мислитись і річка чи водойма, яких тут немає. Однаково, водойма, як зазначав К.Г.Юнг, є виразником того ж несвідомого, тоді човен бачиться як рятівне коло для людини, яка хоче безпечно у ньому рухатись. Пояснити, чому тут не представлено конкретного мікробразу річки / водойми дуже просто: несвідоме вже предметизовано через ірраціональний простір безмежжя – степу – поля. Відтак, маскувати глибинний смисл за ще одним мікробразом немає потреби.

Найбільшого позитиву серед усіх аналізованих сновидних мікробразів набирає *млинок*. Він є мікробразом, який максимально чітко передає внутрішній зміст сновидіння в цілому. Варто звернути увагу в першу чергу на те, що цей мікробраз постає через димінутив: не млин, а саме млинок. Але цей млинок має одну особливість: він здатний молоти – перетворювати на потрібне і відсіювати залишки. І тут він постає не випадково, адже віддавна мислиться біля води; а якщо вода представляє несвідоме, то млинок – це щось, що використовує це несвідоме для користі, перетворюючи на свідоме.

Згідно із такою логікою аналізу млинок можна ідентифікувати як *цензуру* між несвідомим та свідомістю. До речі, це чи не єдиний сновидний мікробраз, в якому проступає цензура. Його теж заувальовано, заховано у слово-знак. Цензура, як бачимо, має свій автообраз, який ми розкодували на прикладі мікробразу млинка.

Проаналізувавши мікробрази сновидних картин, що містяться у поетичних текстах Л.Костенко, ми прийшли до того, що художній текст із мікробразами сновидень відображає психіку самого автора. Всі сновидні мікробрази у тексті Л.Костенко ховають в собі глибинний зміст, надзвичайно навантажені в емоційному плані (від різно негативного до нейтрального чи й навіть позитивного).

Символізм сновидінь є очевидним, а зміст їх міститься у семантиці мікрообразів. Мікрообразний рівень дослідження тексту дає найбільший ефект саме при психоаналітичному підході до розгляду його елементарних змістових частин.

Мікрообрази художнього тексту, поезія психічно врегульовані, дають можливість говорити про індивідуальний стиль письменника. Саме у творчості найбільше і найперше виявляється оте людське, щоправда, максимально індивідуалізовано, замасковано. Психоаналіз без перебільшення вважаємо єдиним літературознавчим методом, який дозволяє віднайти і зрозуміти психічні витoki сновидних мікрообразів у творчості письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. – М., 2004. – 376 с.
2. Калина Н., Тимошук И. Основы юнгианского анализа сновидений. – М., К., 1997. – 304 с.
3. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
4. Потканський Я. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія / Упор. Д.Уліцька. – К., 2006. – С.292-311.
5. Роменець В. Психологія творчості. – К., 2001. – 288 с.
6. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В.Иенсена // Классический психоанализ и художественная литература / Сост. и общ. ред. В.Лейбина. – СПб., 2002. – С. 16-35.
7. Фрейд З. Толкование сновидений. – Минск, 2003. – 574 с.
8. Юнг К.Г. Алхимия снов. Четыре архетипа. – СПб, 1997. – 352 с.
9. Юнг К.Г. Аналитическая психология: теория и практика. Тэвистокские лекции. – СПб, 1998. – 211 с.
10. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание: Сб. – М., 1997. – С. 248-290.
11. Юнг К.Г. Психологические типы. – СПб., 2001. – 736 с.
12. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М, СПб, 2005. – 608 с.
13. Jacobi J. Psychologia C.G.Junga. Wprowadzenie do całości dzieła. – Warszawa, 1993. – 272 s.

Тетяна БІЛЯШЕВИЧ

© 2008

ІНШИЙ У ТВОРЧОСТІ А КАМЮ: ОГЛЯД НАУКОВО-КРИТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Аналізуючи дослідження, присвячені проблемі Іншого у творчості А. Камю, можна виокремити два основні напрямки: одні науковці розглядають доробок митця як апологію інакшості, інші – як її заперечення. Мета статті – проаналізувати ці праці, виявити основні інтерпретаційні вектори образу Іншого у творчості А. Камю та намітити перспективи подальшого дослідження цього питання.

Радянська критика, розглядаючи творчість А. Камю як відображення “суб’єктивного ідеалізму” та “занепадницької філософії”, з одного боку, акцентує увагу на відчуженні камюзіанських героїв від їхнього оточення, з іншого боку, спрощує цю інакшість, трактуючи її не в екзистенціальному плані, а як результат “буржуазних” стосунків. О. Євніна в статті “За що одержав Нобелівську премію Альбер Камю?” критикує пасивність героїв французького письменника: “Людина нічого не може – навіть порозумітися з людьми, не говорячи вже про те, щоб втручатися і змінити свою або, тим більше, загальну долю, – отака похмура і абсолютно безперспективна філософія Камю” [Євніна 1959: 108]. Критик баналізує міжсуб’єктивну чужість камюзіанських героїв та вихолощує їхню внутрішню інакшість: “Повна втрата віри і поваги до людини, схильність її до повного згання, до розвінчання її моралі, цільності характеру, сили і ясності людського інтелекту, – давно вже є улюбленим мотивом модерністського мистецтва Андре Жіда, наприклад, або Селіна та багатьох інших попередників Альбера Камю. Те, що джерело потворності переноситься письменниками-модерністами всередину людської душі, дозволяє їм вільно “відводити” увагу читача від великих соціальних питань, від усіх пекучих проблем навоколишнього життя” [Євніна 1959: 113].

Дещо схожої думки дотримується канадський дослідник Б. Фітч. У книзі “Почуття чужості у Мальро, Сартра, Камю і Сімони де Бувар” (1964) він зазначає, що “універсум Камю –