

художнього часу (напрямок та швидкість) дозволять якісно оцінити темпоральні особливості українського та американського творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вільде І. Твори : в 5 т. / Ірина Вільде. – К. : Дніпро, 1986–1987. – Т. 1. – 1986. – 640 с. ; Т. 2. – 1986. – 424 с. ; Т. 3. – 1987. – 478 с. ; Т. 4. – 1987. – 464 с. ; Т. 5. – 1987. – 389 с.
2. Спогади про Ірину Вільде / упоряд. Марія Якубовська. – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. – (Особистості).
3. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Кухаренко В. О функциональном расслоении художественного времени / Валерія Кухаренко // Записки з романо-германської філології. – Одеса : Латстар, 2003. – Вип. 14. – С. 87–98.
5. Літературознавчий словник-довідник / Роман Гром'як, Юрій Ковалів, Василь Теремко. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
6. Обелець Ю. Темпоральна структура можливих світів художнього тексту (на матеріалі англomовної прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / Юлія Обелець. – Одеса, 2006. – 21 с.
7. Dreiser Theodore. The Bulwark / Theodore Dreiser. – N. Y. : Doubleday & Company, 1946. – 337 p.

Марія ДЕМ'ЯНЮК

ТРАГЕДІЯ «ГАМЛЕТ» ШЕКСПІРА В ПОЛІ СТРУКТУРНОГО ПСИХОАНАЛІЗУ ЖАКА ЛАКАНА

Статтю присвячено дослідженню Лаканівського структурного («символістського») психоаналізу як специфічного методу пізнання, якому властива широка міждисциплінарність, що спонукає до подальших літературознавчих студіювань. У дзеркалі структурного психоаналізу інтерпретується трагедія «Гамлет».

Ключові слова: структурний («символістський») психоаналіз, «Реальне – Уявне – Символічне», символ, трагедія.

The article investigates the Lacanian structural (symbolic) psychoanalysis as a specific method of cognition, which is characterized by broad interdisciplinarity, which leads to further literary studies. In the mirror of structural psychoanalysis interpreted tragedy "Hamlet".

Keywords: structural ("symbolists") psychoanalysis, "Real - Imaginary - Symbolic", symbol, tragedy.

ДСтатья посвящена исследованию Лакановского структурного («символического») психоанализа как специфического метода познания, которому свойственна широкая междисциплинарность, побуждающая к дальнейшим литературоведческим исследованиям. В зеркале структурного психоанализа интерпретируется трагедия «Гамлет».

Ключевые слова: структурный («символический») психоанализ, «Реальное – Воображаемое – Символическое», символ, трагедия.

В. Мазін у книзі «Введення в Лакана» [4] наголошує на тому, що Жак Лакан перебуває в стані постійної рефлексії щодо мети заснованого ним структурного психоаналізу та його взаємодії з суміжними дисциплінами. «Язык самого психоанализа – язык пограничный: его теории оказались востребованными и в этике, и в политике, и в эстетике, и в философии, и в критике» [4, 3] зазначає він. Безсумнівна універсальність цього вчення дає можливість його використати у багатьох мистецьких та наукових сферах. І хоча на відміну від Фрейда, прихильника класики, Лакан активно цікавився сучасною літературою, живописом, особливо сюрреалізмом, кінематографом, усе ж класичне мистецтво, зокрема драматургія, посідає почесне місце в його знаменитих семінарах. Це визначається у книзі сьомій «Етика психоанализа» [5], в центрі уваги праці Арістотеля, «Антигона» Софокла, «Король Лір» Шекспіра тощо. Тонка гра образів, театр поза людиною і театр в її серці, коли вона виступає в іпостасях і драматурга, і персонажа, і критика; царина реального, уявного, символічного – усе відображається в дзеркалі драматургії.

Доволі цікавим уявляється інтерпретація «Гамлета» Шекспіра через призму вчення Лакана. Прикметно, що саме ця трагедія викликала певне непорозуміння з боку представників сфери практичної психології. Зокрема, Іван Вард, керівник відділу освіти Музею Фрейда, зазначає: «Ученые потратили уйму времени, пытаются понять, каковы причины столь бурной реакции Гамлета на смерть отца, и почему принц настолько поглощен этим. Неужто ему невдомек, что отцы всегда умирают?» [2, 5]. До речі, неадекватна реакція Гамлета, на думку Т. С. Еліота [11], не дозволяє вважати трагедію Шекспіра визначним твором мистецтва. Проте, як стверджує І. Вард, саме завдяки невідповідності емпіричного стимулу та подальшої надмірної реакції, вимальовується вплив іншого, значеннєвого змісту як у тексті, так і в свідомості читача. Загалом, мандри героїв шекспірівської трагедії в лаканівській площині Реального – Уявного – Символічного, в центрі уваги запропонованого дослідження.

Прикметно, що поміж лаканівським трактуванням Дзеркала та потрактуванням Твору (у тому числі й драматургічного) школою герменевтики існує певна аналогія, адже в даному контексті і Дзеркало, і Твір є засобами впізнання Себе і пізнання Іншого. Як зазначає російський дослідник лаканівських праць А. Горних: «В общем «феномен человека» в лакановской антропологии возникает на пересечении различных модусов опыта негативности» [9, 408], і площиною перетину у запропонованій інтерпретації є твір «як точка впізнання й розуміння» [3, 73], або ж, якщо говорити дзеркальною мовою, упізнання свого відображення через зустріч мов. Підкреслимо, в ролі Іншого виступає не лише герой, автор відносно читача, чи критик відносно автора, але й культура, традиція, соціум. Зустріч свідомостей водночас свідчить про розчиненість у мові, зміщення людини відносно Его, децентрованість, що дає можливість інтерпретувати Твір, зокрема сценічний, як Символ зустрічі символів, якими «...человек прорастает в значительно большей степени, нежели он об этом подозревает» [7]. Це і є об'єктом дослідження структурного психоаналізу. Отож, поглянемо на трагедію Шекспіра як на дзеркало символів, які лише умовно вписуються в означений драматургом хронотоп, а в дійсності в духовному просторі мають різнорідний і багатозначний дискурс. Цікаво, що дзеркало згадується в трагедії неодноразово. Йдеться про цей символічний предмет і в трагедії Шекспіра, і в цілому в трагедії, створеній Гамлетом. Так, юний принц говорить :

«Гамлет

Нет, сядьте: вы отсюда не уйдете,

Пока я в зеркале не покажу вам

Все сокровеннейшее, что в вас есть» [10, 209].

Подібно до джойсівської подорожі душою людини, яка складається з трьох начал, в «Гамлеті» вимальовуються складні внутрішні колізії власне однієї Людини, яка містить в собі символічного Короля, Королеву та, безпосередньо, Гамлета. Можливо, «Гамлета» слід вважати прототипом «Улісса». Недаремно в «Уліссі» Шекспіру і, зокрема, образу Гамлета приділяється значна увага. Цікаво, що в романі Д. Джойс використовує ключові біографічні фрагменти з життя великого драматурга, які, переломлюючись через дзеркало символів, набувають узагальненого значення. Можна також припустити, що й сама трагедія «Гамлет» є дзеркалом Шекспіра. Адже, як зазначає Еріх Нойманн, малюючи портрет творчої людини, якою безсумнівно був і геніальний драматург і його герой – автор власної драми в драмі : «Творческий человек, подобно герою мифа, вступает в конфликт с миром отцов,...потому что в нем архетипический мир и направляющее его «я» являются такими мощными, живыми, непосредственными, что их невозможно подавить...» [8, 233]. І конфлікт цей відбувається, передусім, у Собі, коли сфера сформованих Батьківських Символів набуває змін під впливом потужного творчого еруптивного Я, які лише умовно викликані зовнішніми обставинами. «Если подходит к творческому индивидууму с мерками приземляющего анализа, то, вне зависимости от биографических подробностей, у него почти неизбежно будут обнаружены зацыкленность на матери и отцеубийство, то есть, эдипов комплекс; «семейная романтическая история», то есть поиски неизвестного отца; и нарциссизм, то есть сохранение повышенного внимания к самому себе в противоположность любви к окружающему и внешнему объекту [8, 233]. Звичайно, не варто стверджувати, що всі вищесказані риси є притаманними Уільяму Шекспіру, проте припущення, що драма «Гамлет» (зазначимо, не лише образ Гамлета) є дзеркалом однієї людини, має певні підстави. Так, трагедійний жанр, як і сама назва «Гамлет» (нагадаємо, син Шекспіра Гамнет загинув у доволі юному віці), натякає на фатальне завершення твору. Стає зрозумілим, що ролі, традиційні символи в житті драматурга, не узгодилися, отож трагедія неминуха. Цікавим є також той факт, що у тринадцятирічному віці юний Уільям зіткнувся з серйозним матеріальними проблемами, адже фінансовий стан Шекспірів помітно погіршився, доволі впливова сім'я фактично зазнала розорення. У творі також йдеться про втрачений вплив Короля, як і батька Гамлета, так і батька норвезького принца Фортінбраса, який воліє бажанням :

«...Отобратъ с оружием в руках

Путем насилья оказанные земли,

Отцом его утраченные...» [10, 134].

Проте, в житті Шекспіра зміщення ролей пов'язані, передусім, із сином. Саме у цій площині

зміщення найяскравіше спостерігається і в трагедії. Можливо, втративши Гамнета, Шекспір стає Уявним, як і Король, ще й до того ж розчарованим в своїй дружині...

Отож, якщо брати до уваги лаканівську топіку Реальне – Уявне – Символічне, яка у даному випадку відповідає таким аналогам : Реальне – Королева, Уявне – Король, Символічне – Гамлет, то маємо наочний приклад зміщення ролей. Адже юний Гамлет ототожнюється з Символічним, виконуючи роль Іншого, а саме лаканівського Символу, фрейдівського Над – Я, Батька. Звичайно, більш логічним уявляється асоціація Символу з Королем, проте Король переходить в площину Уявного, стає привидом, який, як зазначає О. А. Анікстон у своїй книзі «Трагедия Шекспира «Гамлет» : «... прямо или косвенно – всегда на сцене» [1, 45]. Цікаво, що Олександр Абрамович у вищезгаданій праці зазначає : «Призрак, с одной стороны, вне действия, а с другой – оно начинается с него и совершается во имя его – как иначе скажешь о задаче, возложенной или на героя?...» і далі,...: «...без его гибели и появления с того света не было бы всей трагедии...» [1, 45], що ще раз наводить на думку, про те, що перепитії трагедії пов'язані зі зміщенням у площині Символічного.

Прикметним є й те, що спілкуватися з Королем – Привидом може лише Гамлет, та й репліки на кшталт:

«Гамлет. : Отец!...

Мне кажется, его я вижу.

Горацио. Где, принц?

Гамлет. В очах моей души, Горацио» [10, 143].

Свідчать про їхню єдність. Король передає «жезл помсти», тобто роль судді юному сину, Гамлету, який таким чином перебирає на себе функції Символічного:

«Герпи, душа; изоблачится зло,

Хотя б от глаз в подземельный мрак ушла» [10, 146], –говорить Гамлет і за основу бере слова Батька: «Мой клич отныне: «Прощай, прощай. И помни обо мне» [10, 159]. Очевидність перемін Гамлета, яка, вочевидь, породжена переходом в площину Символічного, не викликає сумніву ні в кого. Зокрема, Клавдій міркує: «Преображение Гамлета: в нем точно и внутренний и внешний человек не сходен с прежним» [10, 169].

До речі, зазначимо, що в площині психоаналізу «побачені» привиди реально свідчать про приховані на рівні підсвідомості проблеми. Можливо, Гамлет водночас символізує й певний сценарій дії едіпового комплексу, як читаємо, у праці Ж. Лакана «Этика психоанализа»: «... удивительная апатия Гамлета связана с пружинами самого действия, ... мотивы ее нужно искать в самом выбранном автором мифе..., ...исток ее лежат в том, что связывает Гамлета с желанием матери и со знанием отца о собственной смерти»[5, 325].

Згадаємо у знаменитій лаканівській праці «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «Я» [6], йдеться про первинну ідентифікацію дитини, яка супроводжується болісним відчуттям втрати цілісності з матір'ю (Реальне). Ймовірно, Гамлет не легко сприйняв цей факт, якщо взагалі змирився з ним. Звичайно, авторитет Батька, Короля у подальшому при тлумачив внутрішній конфлікт. Загибель Батька, який начебто був на заваді цілковитій єдності Сина і Матері, мала би зблизити їх. Проте, місце Короля підступно посідає Клавдій, моральне обличчя якого доволі віддалене від Цензора, Судді, Символу, якому варто добровільно й шанобливо підкорятися. Візьмемо до уваги й те, що саме через Клавдія королева втрачає корону чеснот в очах Гамлета, і віддаленість між ними стає ще більше різною. Тому й Гамлет так палко жадає помсти. Ж. Лакан підкреслює, що Гамлету не достатньо вбити Клавдія, він хоче відправити його в ад : «...даже если сам Гамлет в ад верит не больше нас, даже если его представления о загробной жизни – умереть, уснуть... – не слишком ясны, факт есть факт – Гамлет не идет на убийство именно потому, что хотел бы отправить Клавдия в ад» [5, 325]. Адже, нагадаємо, що мова в драмі йде про внутрішні колізії власне однієї Людини, яка містить у собі індивідуальне Реальне, своє Уявне, а також власне Символічне, і далеко не завжди готова стати нивою для засівання чужих непритаманних їй ідей, ідей іншої людини, особливо, якщо йдеться про претендента на роль Символу людини з низькими чеснотами. Тому й Привід з'являється, щоб повідомити Гамлета про страшний обман: «...но знай, мой сын достойный: змей поразивший твоего отца, надел его венец» [10, 155], і уберегти його внутрішній світ від домінування чужого йому підлого Символічного іншого.

Безперечно, людина має долати власні комплекси або ж навчатися враховувати їх, вписуючи себе в суспільний контекст. Якщо ж вести мову про творчу людину, то, як пише Е. Нойманн: «Отношения творческого человека к самому себе включает в себя живучий и непреодолимый парадокс. Этот тип врожденной восприимчивости заставляет его очень остро переживать собственные личные комплексы» [8, 233]. Він стверджує, що на відміну від інших, творча людина не схильна заліковувати свої рани. Вони лишаються відкритими, і страждання їх досягає тих глибин, з яких підіймається інша потужна зцілююча сила – творчий процес. Отож, пошук цілісності, гармонії в собі посередництвом творчості, переходить із площини особистого, прихованого в площину загальнолюдського, відкритого. «Как гласит миф, только исстрадавшийся человек может быть целителем, врачом» [8, 234], можливо,

саме Гамлет виступає у даному контексті лікарем Шекспіра, і не лише його. Д. Джойс у згаданому романі натякає на певні негаразди в подружньому житті драматурга. Хоча автобіографічних фактів про життя Шекспіра лишилося не так багато, усе ж це далеко не поодинокі згадки стосовно цієї сторони життя великого драматурга. Можливо, гарячковість, біль Гамлета при оцінці дій Королеви знайомий драматургу. До речі, якщо саме спілкування Гамлета із Привидом можна вважати певним симптомом, то міркування Лакана щодо симптому як ознаки супротиву є показовим в контексті даного дослідження.

Якщо слідувати далі вченню засновника структурного психоаналізу, то синтомом (за Лаканом: симптом – заміна Істини, синтом – сама Істина), який подібний до галюцинації, і повертає в реальне має стати зустріч з королевою. Адже, саме вона асоціюється і з Реальним, і з реальністю у багатьох значеннях цього слова. Її моральне падіння є сконцентрованим відображенням реального стану суспільної моралі внаслідок розчарування в ідеалах Відродження. Окрім того, синтом дарує насолоду. Безперечно, зустріч Гамлета з Королевою, їх духовне єднання свідчили б про повернення втрачених ідеалів, ідеалів Ренесансу, що, на жаль, є неможливим. Тому й знаменитий вислів героя:

«Век расшатался – и скверней всего,

Что я рожден восстановить его!» [10, 165] звучить так трагічно.

Риси шекспірівського портрету вбачаються у міркуваннях багатьох персонажів драми. Принаймні, згадаємо настанови Полонія своєму сину Лаерту. Поміж рядків, які навчають практичному, дещо меркантильному способу життя, деінде проглядаються думки Шекспіра, який був не лише талановитим поетом, драматургом, актором, а й доволі забезпеченою людиною, землевласником. Коли ж Полоній дає поради Офелії, то щирість його хвилювань нав'язана турботою Шекспіра про свою доньку Сюзан. Роздуми Гамлета про театр, його розмова на цю тематику з Розенкранцем, теж є відображенням складних стосунків у площині Шекспір – театр. Та й сама манера викладення твору є свідченням внутрішнього стану автора. Як зазначає О. А. Анікст: «...Так называемые неправильности, противоречия внутри фабулы и текста – не следствия художественной недоработанности, а намеренное пренебрежение логикой, отказ от классической гармонии отдельных частей; все это продиктовано стремлением отразить противоречивость действительности, невозможность прояснить то, что не ясно в самой жизни» [1, 69].

Цікаво також простежити за мовою Гамлета. Нагадаємо, Ж. Лакан услід за Фройдом надавав увагу снам, замовчуванню, сентенціям, повторенню тощо. Зокрема, інтерес викликає повторення провідного мотиву різними персонажами. Так, смерть батька Офелії та її подальше безумство можна вважати своєрідним аналогом гамлетівського лейтмотиву. Подібно можна розглядати перехід Лаерта в площину Символічного, оскільки він також перебирає на себе роль судді й прагне помститися Гамлету за смерть батька. Недаремно Гамлет говорить про Лаерта: «В моей судьбе я вижу отражение его судьбы; я буду с ним мириться» [10, 254]. Щодо метафори та метонімії, то в текстах Лакана їм надається особлива роль. У цьому сенсі мова трагедії, художній прийом, використані в двох драматургічних творах: трагедії Шекспіра і трагедії Гамлета, може слугувати яскравим прикладом дослідження відомих психоаналітиків. Згадаймо, принаймні, таке перепитування:

«Первый актер. «Но кто бы видел жалкую царицу...»

Гамлет. «Жалкую царицу?»

Полоний. Это хорошо «жалкую царицу» – это хорошо» [10, 184], блискучу фразу: «Убийство, хоть и немо, говорит чудесным языком...» [10, 186], чи оксюморон «легко смеется плач и плачет смех» [10, 199] тощо.

Цікавим є й висновок Гільденстерна, який на питання Клавдія відповідає: «Распрашивать себя он не дает и с хитростью безумства ускользает» [10, 187], адже за Ж. Лаканом дійсним є те, про що замовчуєш. «Бред полноценной смысла» [10, 431], міркує Лаерт і стверджує Лакан.

Про неймовірну силу слова говорять чи не всі шекспірівські герої. За приклад візьмемо такі промовисті висловлювання:

«Ты уши мне кинжалами пронзаешь» [10, 212];

«Как больно мне по совести хлестнул он!

Щека блудницы в наводных румянах

Не так мерзка под лживой красотой,

Как мой поступок под раскраской слов.

О, тягостное бремя!» [10, 189].

Безперечно, надання слову особливої міці співзвучне панмовній установці засновника структурного психоаналізу. Зазначимо й те, що всі головні персонажі: Королева, Король, Клавдій, Гамлет, лишують цей світ з однієї причини – вони були отруєні, оскільки мова йде, підкреслимо, про одну людину, яка переживає глибокі внутрішні колізії. Знаковим є й те, що своїм наступником принц датський проголошує саме Фортінбраса – Сина, який також прагне повернути володіння, втрачені Батьком і, таким чином, набуває значення Символу.

У працях дослідників Шекспіра виразно звучить думка щодо втілення в трагедії «Гамлет – принц Датський» суперечностей епохи Північного Відродження. Можливо, трагедійний мотив глибокої

непримиримості з Реальним, і перехід Символів Відродження в площину Уявного є дзеркальним відображенням розчарування в ідеалах Ренесансу, яке стрімко роз поширювалося Англією. «Если в королевском доме нарушен порядок, море вторгнется во владение земли. Отголоски этих верований слышны в конце шестнадцатого века у Шекспира» [5, 291], – зазначає Ж. Лакан. Ймовірно, прообразом королівського дому в даному контексті є внутрішній стан власне однієї людини – Шекспіра, який подібно багатьом сучасникам, болісно переймається суперечностями складної епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Лит. коммент.: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1986. – 124 с.
2. Вард И. Фобия. – М.: ООО «Издательство Проспект», 2002. – 78 с.
3. Гадамер Г. Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
4. Мазин В. А. Введение в Лакана. – М.: Наука, 2006. – 67 с.
5. Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959-60)). Пер. с фр. / Перевод А. Черноглазова – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – 416 с.
6. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «Я». [Электронный ресурс]. – Режим доступа // http://lacan.narod.ru/ind_lak/lac_r6.htm.
7. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа // http://lacan.narod.ru/ind_lak/lac_r2.htm.
8. Нойманн Е. Творческий человек и трансформация / К. Г. Юнг, Е. Нойманн / Психоанализ и искусство. Серия «Актуальная психология» / Пер. с англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 304 с.
9. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книж. дом, 2001. – 1040 с.
10. Шекспир Уильям. Трагедии; Пер. с англ. / Вступ. ст. и комментарии А. Аникста; Ил. С. Бродского. – М.: Правда, 1983. – 672 с.
11. Eliot T. S. Hamlet and his Problems (1919) // Frank Kermode (ed.), Selected Prose of T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1975. P. 48

Олена ЮФЕРЕВА

ЖАНРОВА «НЕСТАБІЛЬНІСТЬ» І НАПРЯМКИ ЇЇ ДОСЛІДЖЕННЯ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Теоретичне моделювання жанрової динаміки у сучасному літературознавстві супроводжується переосмисленням постійних і змінних ознак цієї категорії. У новітніх дослідженнях нестабільних процесів жанрової еволюції спостерігається тенденція до залучення міждисциплінарної методології, що сприяє вдосконаленню аналізу різних аспектів міжжанрової взаємодії.

Ключові слова: жанр, еволюція, динаміка, система, структура.

Theoretic modeling of genre dynamics in modern literary criticism is accompanied by reconsideration of constant and variable characteristics of this category. There is a tendency to development of interdisciplinary methodology that favors perfection of different aspects of genres interaction in the newest studies of changeable genre evolution.

Key words: genre, evolution, dynamics, structure, system.

Теоретическое моделирование жанровой динамики в современном литературоведении сопровождается переосмыслением постоянных и изменчивых признаков этой категории. В новейших исследованиях неустойчивых процессов жанровой эволюции наблюдается тенденция к разработке междисциплинарной методологии, которая способствует усовершенствованию анализа различных аспектов межжанрового взаимодействия.

Ключевые слова: жанр, эволюция, динамика, система, структура.

Зосередження на теоретичних питаннях жанрової інтегративності невід'ємно пов'язане із усвідомленням характеру співвідношення жанрових трансформацій з еволюційними тенденціями культурно-історичної епохи, що спричинені змінами принципів світобачення. Розробка цих масштабних проблем тримається на концепціях найавторитетніших філологів, зокрема М.М. Бахтіна, А. Фаулера, Д.С. Лихачова, Ю.М. Тиянова, які виявили й обґрунтували важливість уваги до перехідних, «напіввизнаних», за влучним висловом С.С. Аверинцева, літературних явищ [1], у яких закладено основи майбутніх жанрів. І що найголовніше, вони унаочнили актуальність вивчення проблеми постійності видозмін жанру, що дає підстави говорити про жанр як «тривалу сталість» (Р.Т. Гром'як [8]).

Одностайності щодо категорії жанру, її природи, характеру формування немає, у чому