

90-х рр. минулого століття, ще 1995 року наголосив, що десятиліття, яке їх усіх сформувало, було «найвищим у розвитку літературної теорії» [1, 7]. Назвавши ряд публікацій 90-х рр., учений з манчестерського університету зробив несподіваний (як для нас українців) висновок, що «момент теорії» минув, бо вона, теорія, перестала вже бути «справою винятково утаємниченої меншості» людей. За такої ситуації, керівник проекту взявся узагальнити *цілий ряд традиційних теорій*, які склалися протягом ХХ століття від «Структуралізму» через «Постмодернізм» і «Феміністичну критику» до «Наратології».

Не оминувши «марксистські критики», він торкнувся і незвичайних видів критицизму, як-от «Гей-лесбійська критика» й «Екокритика», взявши на себе відвагу осмислити ці парадигми критики в форматі взаємодії кожної з них і *трансформації* усталених у гуманітаристиці парадигм. З цього приводу П.Баррі робив акценти упродовж усієї книжки «Вступ до теорії: літературознавство і культурологія». Отже теоретично він сягав / торкався щонайрізноманітніших поколінь гуманітаріїв, користуючись поняттям «бінарність опозицій». На одній із сторінок незвичної книжки, що обійшла чи не всю цивілізовану громаду, читаємо: «Одним із головних завдань постструктуралізму було «деконструювати» бінарні опозиції (на зразок, приміром, опозицій міжмовленням і письмом), щоб показати, що відмінності між поняттями не є абсолютними, оскільки кожен член цієї пари можна зрозуміти лише стосовно іншого ...» [1, 171]. Далі вчений наголошує щодо ідентичності таку тезу: «ідентичність розглядається як набір масок, ролей і можливостей, своєрідної амальгами всього тимчасового, випадкового й непередбачуваного» [1, 174]. Розглянувши незвичний різновид критики як гей-лейбійська критика в співвідношенні до феміністичної в контексті прочитання теорії де Соссюра, сучасний вихованець Лондонського університету нагадує всім гуманітаріям слухну доміную: ті, хто пов'язує якусь теорію зі станом «пороговості» свідомості, мають зрозуміти, що «всі сталі категорії перебувають у процесі деконструкції» [1, 175].

Проблема трансформації літературних текстів спадщини письменників різних поколінь (від Вал.Шевчука до Ю.Андруховича, від Т.Прохаська до О.Забужко) підводять нас у черговий раз до переконання в тому, що новітня українська література – розмаїта і немає підстав замикатися в межах одного якогось вікового виміру – тобто будь-якого самообмеження людського одного покоління: свобода людського духу має бути тим «концептом», який демонструє феноменологію двох взаємопов'язаних граней в природній опозиції – тілесність і духовність, плоть і дух кожної самотньої особистості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія : пер. з англ. / П. Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Бойчук Б. Спомини в біографії / Б. Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с.
3. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі / О. Гомілко. – К. : Наук. думка, 2001. – 340 с.
4. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан ; упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
5. Культурологія : навч. посіб. / упоряд. О. І. Погорілий, М. А. Собуцький. – 2-е вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 320 с.
6. Савчин М. В. Вікова психологія : навч. посіб. / М. В. Савчин, Л. П. Василенко. – К. : Академвидав, 2006. – 360 с.
7. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : Академія, 2008. – 248 с.
8. Шкандрій М. В обіймах імперії : російська і українська літератури новітньої доби : пер. з англ. / М. Шкандрій. – К. : Факт, 2004 – 496 с.

*Олена КОШЕЛЮК*

## ОНІРИЧНИЙ СВІТ РОМАНУ ДЗВІНКИ МАТІЯШ “РЕКВІЄМ ДЛЯ ЛИСТОПАДУ” (ПСИХОАНАЛІТИЧНІ КОНТЕКСТИ)

*У статті розглянуто проблеми психоаналітичного підходу до тлумачення художнього тексту. Значну увагу приділено особливостям декодуванню символічної мови сновидінь через мотивний, мікрообразний рівень.*

*Ключові слова: психоаналіз, сновидіння, несвідоме, колективне несвідоме, архетип, мікрообраз.*

*В статье рассмотрены проблемы психоаналитического подхода к толкованию художественного текста. Большое внимание уделено особенностям декодирования символического языка сновидений, используя мотивный, микрообразный уровень.*

*Ключевые слова: психоанализ, сновидения, бессознательное, коллективное бессознательное, архетип, микрообраз.*

*In the article the main problems of the psychoanalytical approach to the analysis of literary text are examined.*

*The author's attention is on the particularities of the decoding of the symbolic language of the dreams through the motive and microimage levels.*

*Key words: psychoanalysis, dreams, unconscious, collective unconscious, archetype, microimage.*

У сучасному літературознавчому дискурсі проблема психоаналітичного розгляду художніх текстів постає дедалі більш актуально. Численні розвідки психоаналітичного спрямування з опорою на фрейдівську або ж на юнгівську техніку дослідження як у зарубіжному, так і вітчизняному науковому просторі залишають нез'ясованими цілий пласт суттєвих питань теоретичного, методологічного, концептуального характеру. Не йдеться про переваги однієї техніки над іншою (хоча, зрештою, подібне протистояння так чи інакше існувало протягом понад столітньої історії розвитку психоаналізу і, на наш погляд, існуватиме ще стільки, скільки житиме сам метод чи бодай його поняття). Тут передовсім відкривається інша проблема, а саме – застосування методології задля проникнення у глибини художнього тексту та відкриття тих мотивів, спонук, які керували автором під час творчого процесу чи, принаймні, дають певні виходи й орієнтири щодо останніх. Як твердив П. Куттер, гуманітарні науки і літературознавство зокрема мають справу не з «предметністю природи, а зі змінюваними суб'єктивними переживаннями та індивідуальним душевним складом людини» [3, 78], тому вивчати авторські переживання означає підібратися упритул до розуміння поведінки героїв, розшифрування символічної суті та метафоричного наповнення тексту.

Психоаналіз на початках свого існування (нагадаємо, методика дослідження ірраціональної природи душі веде відлік від вюрцбурзьких лекцій З. Фрейда 1896 року) мав суто практичне спрямування: його активно використовували психоаналітики під час терапевтичних сеансів та для розгляду творів культури, зокрема, й літературних текстів. Зацікавлення викликали насамперед сновидіння, що, за словами З. Фрейда, є царською дорогою «пізнання несвідомого в духовному житті» [7, 531], матеріалом, найбільш придатним аналітичному тлумаченню. З. Фрейд першим звернув увагу на оніричні елементи з точки зору психоаналізу. Його славнозвісна розвідка «Тлумачення сновидінь» (1900) стала визначальним чинником розвитку європейської оніричної аналітики, закладеної ще Артемідором у праці «Онейрокритика» (II століття до н.е.). З теорії дослідження сновидінь З. Фрейд опублікував також статтю «Марення і сні в «Градіві» Йенсена» (1907), у якій досліджував новелу автора під кутом своєї концепції. Вчений намагався пояснити утворення сновидінь: «під час сну зі зменшенням психічної діяльності /.../ настає спад у силі опору, який домінують психічні сили протиставляють витісненому. Саме цей спад робить можливим формування сновидіння і тому для нас воно стає найкращим доступом пізнання несвідомої психіки» [6, 35]. Про те, що у сновидіннях закладений психічний зміст несвідомого (цим З. Фрейд, за словами Е. Фромма, «зруйнував /.../ цитадель, яка все ще залишалася недоторканою, – людську свідомість як останню данину психічного досвіду» [8, 15]), ніхто ні з послідовників Фрейда, ні з ортодоксальних противників вчення не заперечував, однак кожен мав власні думки щодо того, як досліджувати сновидіння. Так, учень З. Фрейда, а потому його головний опонент К. Г. Юнг, засновник аналітичної психології, розробив метод, що базується на вивченні не індивідуального несвідомого (як було у Фрейда), а колективного. Це стало основним досягненням видатного швейцарця. К. Г. Юнг твердив: «наше несвідоме, подібно до тіла, є вмістилищем реліктів і спогадів про минуле. Дослідження структури колективного несвідомого може привести до відкриттів, що їх роблять в порівняльній астрономії» [10, 54]. Дослідник не оминав і сновидінь, однак розглядав їх як своєрідний текст, який треба навчитися читати і, крім усього іншого, зуміти побачити, адже «сон /.../ всього лише один спалах чи один із проявів психічного континууму, що став видимим на деякий час» [10, 113]. Саме в цей момент належить проводити психоаналітичні сесії.

Насправді ж, коли йдеться про сновидіння, зафіксовані автором у художньому тексті, присутньо постає одразу кілька проблем. Проблема перша торкається природи сновидінь: чи описане у творі – те, що насправді снилося авторові, чи, так би мовити, «імітоване» внаслідок роботи його творчої фантазії. Друга проблема, на наш погляд, полягає в тому, що літературознавчий психоаналіз сновидінь – завжди опосередкований спосіб інтерпретації (а «кожна інтерпретація є гіпотезою, тільки спробою розгадування невідомого тексту» [11, 109]), суб'єктивне бачення символічної суті оніричних картин. І нарешті, найважливіша, видається, проблема: підхід до тлумачення сновидінь картин, алгоритми аналізу.

Концептуально фрейдівська та юнгівська доктрини розходяться у пропонованих методах дослідження психічних явищ: зведення тільки до однієї з них вказує на систему суб'єктивних уподобань дослідників. На думку С. Гаєвського, «однобокість особливо позначилася у фрейдистів, що почали прикладати на практиці гіпотези Фрейда» [2, 263]. І справді, в українській літературознавчій науці, яка, за влучним висловом Л. Левчук, «не стала апологетом психоаналізу, хоча й визнала його творчий потенціал» [4, 228], практика використання психоаналізу зводиться в основному до фрейдистських постулатів і, на жаль, не намагається виробити узагальнених принципів аналізу художнього тексту. Розгляд оніричних елементів, який мав би виходити на психоаналітичні концепції, їх торкається принагідно. Це явище притаманне більшості сучасних досліджень із теорії та практики розгляду сновидінь (Т. Бовсунівська, В. Дмитренко, Т. Жовновська, Н. Мочернюк, Н. Фенько та ін). Тільки у деяких наукових працях бачимо активне послугування здобутками психоаналізу для декодування сновидінь у художньому тексті (М. Моклиця).

**Метою** нашої статті є розгляд образного та мікрообразного рівня оніричних картин, вміщених у романі

Дзвінки Магіяш, під психоаналітичним кутом зору, зокрема, використовуючи концепцію архетипів К. Г. Юнга.

Особливо цікавими для психоаналітичного прочитання є образи, які постають у сновидних картинах роману. Їх бачить головна героїня Дарина. Дарина – досить незвична дівчина, багато роздумує над життям, сприймає світ по-своєму, інколи не зовсім зрозуміло: чи по-дитячому, чи по-дорослому. Світ для неї змінюється і вирує, набирає нових форм, виявів, але він здебільшого є тільки відлунням / віддзеркаленням світу внутрішнього, того, що захований усередині. Свого часу Дж. Хіллман у дослідженні «Архетипна психологія» вказував на те, що «джерелом образів – образів-сновидінь, образів-фантазій, поетичних образів – є спонтанна діяльність самої душі» [9].

Сновидіння Дарина бачить мало не щоночі, а це говорить про те, що її несвідоме постійно дає про себе знати: “У снах для Дарини починається інше життя. Реальність, зовсім не схожа на денну” [5, 7]. Сновидна реальність – ірраціональна, будується за іншими принципами, аніж денне життя: без інструментарію психоаналітиків її годі піддавати розумінню. На цьому неодноразово наголошували представники як індивідуалістичного психоаналізу (З. Фройд, А. Фройд, А. Адлер, К. Горні), так і аналітичної психології (К. Г. Юнг та його послідовники). Сновидні картини дівчина сприймає як своєрідний спосіб спілкування, пізнання себе й навколишнього світу. Дарина вважає, що “заснути – це померти й бачити сновиддя. Тобто навпаки – померти – це заснути. Дарина завжди легко поринає у сні. Смерть – це зовсім не страшно. Може, смерть – це сон у долонях Бога, тоді Дарині стає спокійно за тих, хто помер” [5, 7]. Сон і смерть для головної героїні такі ж природні, як і решта фізіологічних процесів, вона не завжди розрізняє їх – для неї, як і для первісної людини, – вони складають одне і те ж. Деякі з них так схожі на реальність, адже дівчина констатує: “люди говорять у снах так як говорять насправді люди вирішують в снах більші та менші справи” [5, 7], і справи ці, додам, вирішуються несвідомо.

Загалом сновидінь у творі нараховуємо сім. Це лаконічні стислі змістово й формально структурні елементи тексту, які мають символічну сутність. Ось, до прикладу, перше з них: “Сьогодні уночі Дарині наснилося, що у неї є свій сад. Вона садить духмяне зілля, присіла та вкладає у рівчачки довгасті, округлі насінини. “Щоб зілля проізрастало”. Вранішнє сонце припікає в спину, Дарина наспівує незнайому пісеньку – слова та мелодія самі прикочуються та приклеюються до губ: *Oregano, marjoram, chives they grew to fill empty spaces in her heart...in my heart...* Дарина мружить від сонця і прокидається” [5, 7-8].

Сновидіння містить автообраз сновидиці – Дарини. Її не описано докладно, немає жодних характеристик щодо зовнішнього вигляду, вбрання і т. д. Увага акцентується на тому *що* робить дівчина. Інформація свідомо ставиться авторкою на чільне місце, адже тут закладено змістовий центр сновиддя. Розглянемо символіку мікрообразів, із яких побудоване сновидіння.

Найперше про *сад*. У сновидінні Дарина підсвідомо мислить його *своїм*. Це її сад, той невеликий, ірраціональний, почасти й утопічний, але власний простір, де можна бути самим собою. Для Дарини після втрати найближчої людини – матері – це важливо, як ніколи. Сад, зауважмо, на думку психоаналітиків, повністю належить ірраціональному: це простір, який моделює внутрішній світ, має несвідомі витoki. Дарина тут може робити усе, що завгодно, і – найважливіше – творити його таким, як хоче. Іншими словами, дівчина почуває себе деміургом: природне прагнення змінити себе і світ довкола відобразилося у сновидних картинах. Отже, про деміургічність. Чи є вона у сновидінні Дарини випадковою? Можливо, йдеться про певну закономірність? Якщо так – то про яку саме? Створення свого світу – справа, посильна виключно вищій силі, Богові, і Дарина це знає. Однак переживання того, що світ влаштований не так, як би їй того хотілося, створює певний настрій: або прийняти його і себе у ньому такими, як є, і вічно страждати від несправедливості; або спробувати щось змінити. Дарина в реальному житті мало що може змінювати – вона це відчула хоча би з того, що «їй страшно було казати те, що думає насправді, робити те, що вважає за потрібне /.../ Страшно було залишатися такою, якою їй хотілось залишатися. Страшно відкриватися назовні – тому вона часом жила черепашкою» [5, 28]. Страху героїні ішли з дитинства (не випадково ж про дитячу природу фобій твердять більшість психоаналітиків). Замкненість, закритість від світу, зосередженість на «Я-у-мені» – саме те, що спонукає Дарину бажати створення іншого світу – затишного оніричного сховку.

Змодельований простір уві сні Дарина бачить у вигляді саду, але не плодового (дерев, які би давали плоди, символізували продовження і відтворення, – тут немає). Дівчина підсвідомо будує майбутнє так, що у ньому нема (поки або й зовсім) сім'ї, дітей – того, що зреалізувало би її у суспільстві як жінку й матір. Натомість вона садить духмяне зілля (!) Майоран, орегано (набір спецій) з пісні, що її уві сні співає Дарина, тільки опосередковано вказує на деяку можливість героїні стати господинею. Дівчина ніби й прагне того, що закладено в ній природою, відчуває глибоко таку потребу. Це бачимо зі слів наспіваної пісеньки: вони мають заповнити «порожній простір у її серці /.../ у моєму серці». У серці має бути кохання (тоді не йшлося би про *порожній* простір), тут очевидне намагання героїні підмінити дійсність: бажане й реальне неспівмірні, а тому зміщені, перефокусовані. Вказівка спочатку на «її серце» (себто чиєсь, не Даринине) далі таки виходить на справжнього суб'єкта – саму сновидицю. Щоправда, у Дарини є молодий чоловік, з яким її пов'язують інтимні стосунки, однак це сновидіння яскраво свідчить: попри це, дівчина не відчуває себе коханою, серце залишається вільним, спраглим любові, тепла. Потому з'являється і образ сонця. У ньому втілено архетипне уявлення цілісності, коли жіноче (фемінне, Аніма) і чоловіче (маскулінне, Анімус), зовнішнє (Персона) і внутрішнє (Тінь)

взаємодоповнюють один одного. Сонце пробуджує Дарину від сну і мрій про свій світ. Образові сонця надано значення часової межі, це рубіж, дійшовши якого героїня змушена або перебудувати себе, або впасти у ще більшу депресію. Насправді, подаючи образ сонця у сновидіннях, авторка плавно переводить часову межу в межу поміж сном і реальністю. Поза тим зіткнення та співставлення не відбувається, дівчина прокидається раніше, аніж її Самість зазнає руйнації.

У наступному сновидінні Дарина знову уникає зіткнення з реальністю. Це відбувається завдяки подорожі до іншої країни. Наведемо зміст цього сновидіння: «наступної ночі їй сниться, що вона їде в подорож до Італії, і маленький літак злітає з поля, порослого розквітлим конваліями» [5, 8]. Тут часовий розрив замінено на просторовий. Відбувається своєрідна втеча, зміст життя контрверсовано у антиноміях «земля (поле) – небо» та «земля (Україна) – Італія». Останню пару можна умовно записати і так: «своя / рідна земля – чужа / ворожа земля». Маркування, що використовується для образу рідної землі, – позитивне. Ірраціональний простір поля з погляду психоаналізу не має однозначних конотацій. Коли ж ідеться про розквітле поле, частину позитивної семантики віддають мікрообрази квітів. У сновидінні також уточнено їх назву. Це – конвалії. Разом з тим картина більш ніж вдало виписана: у кольоровому відношенні маємо перевагу білого кольору (літак асоціативно білий і поле з розквітлим конваліями – теж). Але якраз тут семантично відбувається надлом, зв'язок обривається, картинка розділяється на дві: одна – статична (поле), інша – динамічна (літак). Відбувається протиставлення, вимушений розрив з тим, що любиш і до чого прив'язаний. Уточнення «маленький літак» вказує на те, що сновидиця має на увазі себе (бо ж у ньому, вірогідно, вистачає місця тільки для Дарини або ще кількох найближчих людей). Тоді постає питання: якщо поле марковано позитивно, то навіщо дівчина, рятуючи себе і своїх рідних, підсвідомо намагається втекти, віддалитися, виявитися якомога далі від нього (переліт до іншої країни). Виглядає так, наче вона *боїться* поля.

В душі героїні поле мислиться як негатив, насторожує безмежжям. Зрештою, поле (земля) після втрати матері стає Дарині чужим, далеким і небезпечним простором, бо несе в собі не що інше, як смерть. До речі, героїня боїться поля ще з дитинства: страхи посилілись і додалися до спогадів уже дорослої дівчини. Дарина знає, що поля, як і лісу, *треба* боятися. Вони майже тотожні за негативним навантаженням, яке несуть в собі. Дарині «потрібен позначений простір, у якому вона легко орієнтуватиметься /.../ Вона би ніколи не змогла жити в лісі /.../ Вона не вміє читати тексту лісу, ці знаки для неї мертві і нічого не промовляють» [5, 58]. Невизначений ірраціональний простір лякає, Дарина не знає, чого можна очікувати, але відчуває тут щось недобре, мертве. Поля вона боїться не менше, ніж лісу: ще живими є дитячі згадки і перші враження від цієї землі, яку вона ніколи не назве «рідною», бо там вона «уперше в житті загубилась» [5, 58]). Вони тоді ходили «дивитися на поле. Дарина ніколи не бачила поля, воно було їй схоже на різнокольоровий ліс, більше жовтий, на узбіччі якого ростуть маки та волошки. Їй захотілося спробувати зайти в жито, опинитись у гушавині цього лісу – і вона так і зробила, і не пам'ятає, скільки йшла, ловлячи ніздрями польові запахи, і потім, коли треба було повертатися, вона не знала, куди, бо скрізь були однакові хаші й однакові запахи. Потім її кликала мама, і вона пішла на мамин голос, заплющивши очі й затуливши носа, аби ні на що не відволікатися, а тільки чути голос. І так бувало завжди – у чужому незбагненному просторі їй треба було почути знайомий голос, щоб могли відгукнутися на нього» [5, 58-59].

Подібні спогади цілком закономірно призводять до фобічних проявів. Дитячі страхи можуть мінімізуватися під впливом батьків, однак у героїні цього не відбулося, навпаки, вона бачила порятунок лише тоді, коли чула мамин голос, самотійно ж долати перешкоди було і залишилося для Дарини непосильним. Цікаво, що саме «мамин» голос був рятувним, а не «батьків». Про батька у романі не згадується. Героїня, її мама, навіть бабуся і ні слова про батька, дідуся чи брата. Їх немає, сім'я складається виключно з жінок. Устрій Дарининої сім'ї нівелює чоловіка як батька, захисника. Така настанова дезорганізовує психічно: Анімус, тобто архетипний маскуліний першозміст, не представлений в окремому чоловічому образі. Стає зрозуміло, чому дівчина не уявляє себе одруженою, а сад із першого сновидіння не має плодівих дерев. Анімус підмінено Анімою. Внутрішнє накладання (Анімус – Аніма, Персона – Маска / Тінь) може призвести до невтішних наслідків: зміщення архетипів або свідоме усунення одних та надання необмеженої влади іншим порушує баланс, бінарні опозиції руйнуються, виникає вимушений психічний надлом. Обожнення Аніми спричинилося до того, що коли єдина захисниця, яка була у Дарини, – мама – померла, дівчина втратила життєві орієнтири.

Несвідомо наслідуючи мамин приклад побудови «сім'ї без чоловіка», вона не сприймає Маркіяна серйозно і не готова до стосунків із ним. Можливо, саме тому в одному з наступних сновидінь Дарина хоча й бачить свого коханого, але підсвідомо ставить між ними нездоланий бар'єр: «Дарині снилося, що вони [з Маркіяном. – *уточнення наше. К.О.*] збирають разом гриби у лісі в неї на батьківщині, починається гроза, грім гримить так, що їм не чути слів одне одного. Дарині стає мокро й холодно, і вона нарешті прокидається» [5, 31]. Якщо зважати на символи тут представлені, то їх прочитання відкриє ще одну сторону душі героїні. Мабуть, Л. Бінсвангер усе-таки помилявся, коли стверджував, що «для інтерпретації сновидіння не має значення, чи діє в цій драмі, що розгортається в абсолютному мовчанні душі, сновидець сам по собі чи з тими або іншими /.../ персонажами» [1, 102]. Бачимо це з поданого сновидіння, в якому варто виокремити значимі психічно образи й мікрообрази. Вони вимальовуються в таку картину: *ліс – Дарина і Маркіян – гроза – грім*.

Ліс для сновидиці має негативно знижену конотацію. Дарина боїться, тому вона і не йде туди сама: у

сновидінні вони з Маркіяном перебувають у лісі разом. Підсвідомо дівчина все ж наділяє представника чоловічої статі, який міг би бути ототожненням її Анімусу, сміливістю та силою (інакше не взяла би його у той страшний, за її мірками, простір). Однак, як виявляється, і Маркіяна вона теж боїться. Але то вже зовсім інший страх – страх закомплексованої жінки, страх, переданий матір'ю і закарбований глибоко у підсвідомості. Маркіян – уособлення можливих сімейних стосунків, яких так боїться Дарина. Її хиткий сховок саме через Маркіяна може зруйнуватися, бо дівчина вже звикла до того, що «живе в такому химерному, але такому затишному світі, й тільки зрідка виглядає звідти, аби подивитися, що роблять інші» [5, 30]. Страх перед несвідомим у вигляді лісу і страх перед Анімусом (Маркіяном) – основні мотивні складові сновидіння. До речі, це єдине сновидіння, у якому Дарина бачить чоловіка, але на рівні чуттів таки відмежовується від нього. Можна стверджувати, що страх Анімусу переміг страх несвідомого: якщо ліс вона мислить «в неї на батьківщині» [5, 31], тобто частково своїм, то Маркіян для неї чужий. Причому небажання почути те, про що він їй казатиме, підсвідомо «накликають» грозу та грім. Дощ / гроза (а в кінцевому результаті – вода) – символізація того ж таки несвідомого. Це і є перепона, якою несвідоме Дарини блокує архетипні уявлення, викликаючи фобії.

Тож, як бачимо, світ сновидінь – царина суцільних загадок і душевних кросвордів, хитре переплетіння психічних порухів, внутрішніх мотивів та ідей, дитячих страхів, здійснених чи нездійснених мрій, прагнень. Сновидіння мають свій неповторний образний колорит, вони живуть власним життям, індивідуальним і окремим, як і сама особистість. Намагання зрозуміти закодовані у сновидіннях символи – всього лише інтерпретаційна спроба зазирнути у несвідоме, у дзеркало душі людини, щоб побачити бліді тіні архетипної влаштованості людського всесвіту. Започатковані психоаналітиками дослідження індивідуальної (З.Фрейд) та колективної (К. Г. Юнг) психіки у художніх текстах сьогодні дають змогу і нам долучитися до джерел літературознавчого психоаналізу, зануритися у глибини авторського задуму та авторських переживань, адже коли йдеться про персонажів художнього твору – можемо стверджувати, що опосередковано йдеться і про самого автора.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бинсвангер Л. Сновидение и существование / Людвиг Бинсвангер // Бинсвангер Л. Бытие в мире ; пер. В. Хомик, М. Собуцкий. – М. : Рефл-Бук, Ваклер, 1999. – С. 95-120.
2. Гаєвський С. Фрайдизм у літературознавстві / Степан Гаєвський // История психоанализа в Украине. – Харьков, 1996. – С. 260-268.
3. Куттер П. Современный психоанализ / Петер Куттер. – Спб. : Б.С.К., 1997. – 351 с.
4. Левчук Л. Психоанализ : історія, теорія, мистецька практика / Лариса Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.
5. Матіяш Д. Реквієм для листопаду / Дзвінка Матіяш. – К. : Факт, 2007. – 144 с.
6. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена / Зигмунд Фрейд // Классический психоанализ и художественная литература / Сост и общ ред В.Лейбина. – Спб.: Питер, 2002. – С. 16-35.
7. Фрейд З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд. – Минск : Попурри, 2003. – 574 с.
8. Фромм Э. Кризис психоанализа / Эрих Фромм. – М. : АСТ, Полиграфиздат, 2010. – 252 с.
9. Хиллман Дж. Архетипическая психология : [Электронный ресурс] // Режим доступа : [www.psychological.ucoz.ua](http://www.psychological.ucoz.ua)
10. Юнг К. Г. Аналитическая психология : теория и практика. Тавистокские лекции / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. В. Зеленского. – Спб. : Изд. дом «Азбука-классика», 2007. – 240 с.
11. Jacobi J. Psychologia C. G. Junga / Jolande Jacobi. – Warszawa : Wydawnictwo wodnika, 1993. – 271 s.

*Ксенія ЛЕВКІВ*

### **ОЛЕКСАНДР ІРВАНЕЦЬ ВИПРАВЛЯЄ «ВАДИ СУСПІЛЬСТВА»**

*У статті розглядаються засоби, особливості й соціальне спрямування іронії у творчому (передусім прозовому) доробку Олександра Ірванця.*

*Ключові слова: іронія, травестія, пародія, стьоб.*

*В статтє рассматриваются средства, особенности и социальная направленность иронии в творчестве (прежде всего прозе) Александра Ирванца.*

*Ключевые слова: ирония, travesty, parody, stёb.*

*This article is dedicated to the investigation of the presence of irony in Irvanets' masterpiece. Means of irony personification (first and foremost in prose), its features and social direction are analyzed.*

*Key words: irony, travesty, parody, gibe.*

Про Олександра Ірванця написано небагато наукових робіт, а про прозу – й поготів. Про поезію