

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 належна 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 витoki.

*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 10-30х 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" /.../ шораз 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 вівтаря 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 ввійти 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 змішено, 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 плінне, 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 іще 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 осямронна 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. Спи.

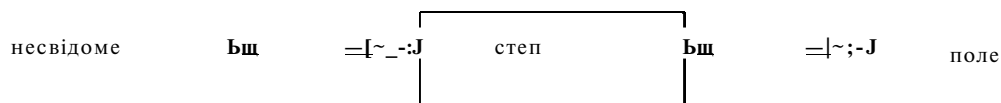
*Ми самотні в безмежжі. Хай нам сняться степи.*

*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 навіює 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.

Посилюють 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 зауважено, 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 вихолошує їхню внутрішню інакшість: "Повна втрата віри і поваги до людини, схильність її до повного зганьблення, 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 навколишнього 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 -