

6. Григорьев И. Психоданализ как метод исследования художественной литературы // Классический психоданализ и художественная литература / Сост. и общая редакция В. Лейбина. – СПб.: Питер, 2002. – С. 326-349.
7. Ефремов В.С. Основы суицидологии. – СПб.: „Издательство „Диалект”, 2004. – 480 с.
8. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
9. Зборовська Н. Психоісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К., 2007. – 40 с.
10. Зеров М. „Сонячна машина” як літературний твір // Зеров М. Твори: В 2 т. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – К.: Дніпро, 1990. – С. 435-456.
11. Зотов М. Суїцидальне поведіння: механізми розвитку, діагностика, корекція. – СПб.: Речь, 2006. – 144 с.
12. Козлов А. Психоданалитическая критика // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 338-340.
13. Лавріненко Ю. Від упорядника // Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія-проза-драма-есеї / Упорядув., передм., післямова Ю.Лавріненка – К.: Смолоскип, 2002. – С. 8-13.
14. Литмен Р. Зигмунд Фрейд о самоубийстве // Журнал практической психологии и психоданализа. – 2003. – №3, март. (Ежекварт. научно-практ. журн. електронних публ.)
15. Микитенко І. Антонів огонь // Микитенко І. Твори в 4-х т. Том 1: Оповідання; Повісті; Поезії. – К.: Дніпро, 1982. – С. 107-160.
16. Моз де Л. Психоданалитическая история / Пер. с англ. А. Шкуратова. – Ростов-на-Дону: „Феникс”, 2000. – 512 с.
17. Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоданализ: [Пер. с англ.] – М.: Ладомир, 2004. – 1017 с.
18. Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоданализ: четыре способа взаимосвязи // Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоданализ: [Пер. с англ.] – М.: Ладомир, 2004. – С. 128-160.
19. Смирнов И. Психоданалитическая история русской литературы от романтизма до наших дней. – М.: Новое Литературное Обозрение, 1994. – 351 с.
20. Соколова Е.Т., Сотникова Ю.А. Проблема суицида: клиничко-психоданалитический ракурс // Вопросы психоданалитического. – 2006. – №2. – С. 103-115.
21. Тихолоз Б. Суїцид як прощання й повернення: абсолютний фінал трагічної одисеї Ернеста Гемінгвея (до сторіччя від дня народження) // Молода нація. Альманах 12. – К.: Смолоскип, 1999. – С. 296-308.
22. Хензелер Х. Вклад психоданализа в проблему суицида // Энциклопедия глубинной психоданалитической. Т. II. Новые направления в психоданализе. Психоданализ общества. Психоданалитическое движение. Психоданализ в Восточной Европе. Пер. с нем. – М.: „Когито-Центр”, МГМ, 2001. – С. 88-102.
23. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. Энциклопедия литературного суицида. – М.: Захаров, 2006. – 208 с.
24. Эткінд Е. „Внутренний человек” и внешняя речь (Очерки психопоетики русской литературы XVIII – XIX веков) // Эткінд Е. Психопоетика. – СПб.: „Искусство – СПб”, 2005. – С. 15-396.
25. Culler J. Ferdinand de Saussure. Revised edition. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987. – 158 p.

Луїза ОЛЯНДЕР

© 2008

## ЧАСОПРОСТІР ЯК ОБРАЗ ЄВРОПИ В КНИЗІ АНДЖЕЯ СТАСЮКА “FADO”: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

А. Стасюк (1960) – відомий польський прозаїк і есеїст – є автором багатьох книжок, таких, як “Biały krzyk” (“Белая ворона”), “Opowieści galicyjskie” (“Галицькі оповідання”), “Moja Europa” (“Моя Європа”) та ін. Серед них “Fado” (2006) визначається глибиною художньо-філософської концептуальності і способом її вираження: твір складається з двадцяти чотирьох завершених нарисів, які водночас тісно пов’язані в єдине художнє ціле, котре створює різнобарвний образ сучасної Європи, розкриваючи безпосередньо й опосередковано духовний світ європейців. Серед чинників, які об’єднують окремі нариси, особливу емоційну роль відіграє меланхолічна мелодія – portugalskie fado [4, 49].

Fado (port.) дослівно – судьба (los), призначення (przeznaczenie) і водночас – ліричні португальські пісні, які зазвичай виконують у супроводі гітари (nastrojowe pieśni portugalskie wykonywane zwykle z towarzyszeniem gitar) [6, 870]. Заголовок інтригує, змушує замислитися про його змістовне співвідношення з текстом. Адам Тишка (Adam Tyszka), порушивши це питання: “Co łączy Stasiukowe FADO z melancholijną portugalską pieśnią, powstałą w XIX stuleciu w ubogich

dzielnicach Lizbony?” – відповідає на нього так: “Przede wszystkim tematyka (rozpamiętywanie tego, co bezpowrotnie utraczone, zaduma nad ludzkim losem)”, nastrojowość oraz konwencjonalność, pszejawiająca się w powtarzalności licznych motywów i chwytów”<sup>1</sup> [5]. Сказане не викликає заперечень, але потребує доповнення: ліричність нероздільно пов’язана з часопростором, найважливішим чинником, тому що доля, в тому числі Європи і європейця – з його уявленнями про людину і людство – завжди складається в певному часопросторі, котрий, за М. Бахтіним, є воротами до змісту [1, 290]. І хоча “Fado”, як і доробок А. Стасюка в цілому, має багато – іноді суперечливих – критичних відгуків, у визначеному в заголовку аспекті цей твір ще не розглядався.

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику, зокрема через “конструкцію, склад і розташування основних елементів твору” [2, 16] скласти уявлення про роль часопростору у створенні образу сучасної Європи, зосереджуючись на антропологічному вимірі.

Для досягнення мети треба розв’язати питання, пов’язані зі способами розкриття характеру окремої людини і європейської спільноти в цілому, сконцентрувавши увагу на таких структуротворчих чинниках, як автопортрет, портрет (індивідуальний і колективний) і пейзаж.

“Пейзаж, натюрморт, портрет, – зазначає В. Подорога, – не тільки споріднені за загальним естетичним принципом (переживання світу). Це надзвичайно чуттєві антропоморфні об’єкти живопису” [2, 21]. Учений доводить слушність своєї тези, спираючись на аналіз картин голландських майстрів епохи Відродження – Яна Янса Треке, Абрахама Ван Бейерена, Віллема Калфа та ін. Проте і живопис словом не є винятком із цієї закономірності.

Особливість художньої системи твору “Fado” полягає в тому, що європейський пейзаж у ньому є, по-перше, самостійним об’єктом зображення – це своєрідний герой твору; по-друге – способом вираження індивідуального світогляду, який базується на польській ментальності, і нарешті – виконавцем важливої функції: він об’єднує окремі фрагменти, цементуючи їх у цілісність, у котрій кожна частина при зворотному читанні поглиблює антропологічний зміст попередніх. Крім того, А. Стасюк і портрет, і автопортрет подає з пейзажем. При цьому в нього пейзаж не тло, а невід’ємна від внутрішнього стану людини складова. Пейзаж пробуджує почуття і стимулює думку.

Починається “Fado” з пейзажного фрагмента/роздуму “Автострада” (“Autostrada”), де наратор виступає начебто спостерігачем: що бачить, то й описує. Його об’єктом стає сам чорний простір: “... o dziesiątej wieczór jedzie się już przez czystą, czarną przestrzeń” (Тут і далі курсив мій. – Л.О.) [4, 5]. Константними опорами в картині постають дорога – космос – самотність – безконечність – темрява – світло: “Droga numer 4, droga numer 1, droga numer 13, czerwone i białe światła” [4, 5]. Червоне і біле світло тільки підкреслюють суцільну тьму і самотність людини в безконечності Космосу, яка залишається “sam na sam z przestrzenią, która jest najstarsza ze wszystkich rzeczy”<sup>2</sup> [4, 5]. Але ж ідеться не тільки про її самотність, а й про нерозривне онтологічне злиття зі Всесвітом, про найважливіше – тугу за тим по-дитячому наївним еллінським єднанням з ним, від якого людина чим далі, тим більше відходить. У повсякденній діяльності людство, протиставляючи себе Всесвіту, навіть забуває про нього, проте Всесвіт не забуває нагадувати людині про себе.

Змальовуючи образ чорного простору – треба пам’ятати, що це означає суцільну темряву, – письменник водночас у певний романтичний спосіб виразив і прагнення людини до пануючого світла, який утілено в життєдайному русі до сонця: “chcieli przejechać noc na wskroś i zdążyć na wschód słońca”<sup>3</sup> [4, 6].

Багатоплановість хронотопу в першому художньо-філософському нарисі виявляється в тому, що він водночас зримо складає образ цілісності Європи: всі її держави і народи пов’язують на Землі шляхи/дороги – сплетення асфальтових стрічок (sploty asfaltowych wstążek) і низка вантажівок (sznury ciężarówek) [4, 5]. Але це ще не все: над Європою, як над спільним Домом, дахом розпростерлася Вічність, яка змальована в імпресіоністичному дусі: “...na stację benzynową, gdzie wszyscy wyglądają na zmęczone potencjalne ofiary i ożywionych ruchliwych rzeźmieszków, a ślepe cielska ciężarówek na tle granatowego nieba przypominają wielkie głązy”<sup>4</sup> [4, 6].

Осмислюючи всі нюанси дорожніх почуттів – деякі передані сугестивно, – аналізуючи свої думки, що надходять на самоті під час нічного руху, А. Стасюк доходить висновку: “Tak, tak, ostateczna samotność autostrady, gdy przez kilka godzin nie widać żywej duszy, jedynie skondensowane człowieczeństwo z jego obsesyjną potrzebą ruchu i zwycięstwa nad nieskończonością”<sup>5</sup> [4, 6].

Уривок привертає увагу ще й тим, що в ньому містяться роздуми про пейзаж, які збігаються і водночас розбігаються з його характеристиками у В. Подороги:

А. Stasiuk “Fado”	В. Подорога “Мимесис”
To wszystko jest ledwo żywo, jakby zużywało resztki sił, i jednocześnie martwe, mechaniczne niczym perpetuum mobile, którego celem pozostaje przetrzymanie wieczności <sup>6</sup> [4, 6]	Для пейзажа (ландшафта) естетвенна передача световой природы мира, и природа эта – не живая и не мертвая, а свет – просто взгляд, каким мы видим мир [2, 25]

Схожість думок начебто очевидна, проте майже однакові вирази: *ledwo żywo* і *jednocześnie martwe* (А. Стасюк) і *не живая и не мертвая* (В. Подорога) мають свої суттєві відтінки змісту. А. Стасюк, сприймаючи величний простір Земля/Небо на межі темряви і світла, осмислював його подвійним способом: понятійно/емоційно, безпосередньо, як бачив і відчував, та художньо, змалювавши зустріч з вічністю так, щоб зупинити чудову мить в її суб’єктивно-об’єктивному виявленні, і в пейзажній картині, передаючи її зміст Я-іншому, обезсмертити пережите у слові. Важливо зауважити, що в цьому процесі передачі художньо-філософської інформації від Я-власного до Я-іншого ховається спроба людини зберегти в теперішньому і майбутньому часопросторах Інших енергію своєї душі, врятувавши тим самим її від смерті, від падіння в Ніщо, в Небуття. В. Подорога ж має справу з природою відтвореною в мистецтві, розмірковує вже про мімічний пейзаж, змалюваний іншими людьми пензлем або словом.

Пейзаж у “Fado” – один з основних чинників у створенні образу різнолікої Європи: він створює образ європейських країн, наштовхує на роздуми і наратора, і реципієнта. Дороги ведуть героя до Румунії (“Rumunia”)– країну з тисяча однієї ночі (*z tysiąca i jednej nocy*), країну, яка влітку нагадує європейську Африку, край, що здивований власним існуванням (*zdziwiony własnym istnieniem*) [4, 42-43]; дороги проходять через Карпати (“Karpaty”), курорт Budva в Чорногорії (“Carnogóru”), котра тяжіє до незалежності від Сербії, Косова через Албанію, що несе в собі наслідки режиму Евера Годжи, і Португалію. І постає питання: що таке сучасна Європа і європейці?

Європейський простір, котрий розкриває перед героєм дорога, наштовхує на створення фікційної картини сплячих людей у своїх ліжках і хатах – “Elektryczna światłość obnaża ich ciała. Rusini w Regetovce, Słowacy w Lipanach, Cyganie w Zborovie, Węgrzy w Silicy – wszyscy wyglądają tak samo”

Ця картина – космополітична утопія – примушує замислитися: “Czy śpiący człowiek jest Węgrem? Albo Cyganem? Czy jest Polakiem?” А між тим буря, що бушує в Угорщині, перетне ось-ось кордон і “spadnie na Putnok, spadnie na Miszkolc i na Góry Wykowe i będzie sunęła na południe, aż zgaśi ją świt” [4, 10]. Космічні явища не розрізняють ні країни, ні народи.

Образ дороги теж не однозначний: дорога реальна не лише пов’язує географічний простір, а й долає його; дорога метафорична дозволяє зробити екскурс в історію і водночас у майбутнє, спонукаючи порушити питання про етапи розвитку Польщі, взаємодії європейського Сходу і Заходу, ментальність поляка, поляка як європейця і типологічного європейця. Дорога метафорична примушує тривожно замислитися над неминучістю ментальних змін у національному характері і образу Європи в цілому. Дорога в “Fado” – це простір утечі від самих себе, певною мірою вона символізує намагання людини впасти в забуття, відмовитися від власного Я: “Wędrowka ludów, w której wszyscy już teraz bierzemy udział, – z pewnym sumom piśnie А. Стасюк, – to w gruncie rzeczy wielka ucieczka. Uciekamy, emigrujemy z własnej dotychczasowej przeszerzeni, z własnej historii, po prostu z własnego życia. <...> Teraz ... chcemy w jednej chwili stać się kimś innym. <...> Zmienia się osobowość tak jak kolor włosów” [4, 93]. У цьому відношенні характерні нариси “Przed stacją”, “Parodia jako sposób przetrwania kontynentu”, “Pas ludności mieszanej” та “Banknoty”.

Банкноти – зображення на них – це своєрідні верстові стовпи в пам’яті, які оживлюють в уяві минулі часи польської держави. Фраза: “Zyję już czterdzieści parę lat i pamiętam dużo banknotów”, – свідчить про стрімку зміну епох. Ще молода людина мала пройти через три кризові етапи розвитку польського суспільства: перший етап проіснував з другої половини 40-х до другої половини 70-х рр.; другий наступив з другої половини 70-х рр. ХХ ст.; третій – з початку ХХІ ст. За цей час злогі змінили свій дизайн і ходили долари (najpierw nielegalnie, а згодом офіційно дозволено), нарешті – з’явилися євро. Проте не лише людина проходила через епохи, а й епохи

проходили крізь людську душу, впливаючи на її ментальні засади, змушуючи, з одного боку, змінюватися; з другого – чинити опір, обирати екзистенційний шлях буття.

Давні банкноти повертали героя до минулого Польщі і до самого себе. Оповідуючи детально про колір банкнотів, про малюнки на них: “na przykład czerwona stuzłotówkę z portretem robotnika na awersie. Po drugiej stronie widniał wizerunek fabryki, który miał być alegorią industrializacji w ogóle”<sup>8</sup> [4, 102] – герой не лише характеризував їх як ідеологічний атрибут, а й з теплою іронією згадував самого себе в той час, своє наївне дитяче уявлення: “Mój dziecięcy umysł wyobrażał sobie, że fabryka płaci mu za pracę swoimi wizerunkami”<sup>9</sup> [4, 102]. Проте така безпосередня думка дитини – фабрика платить ... за роботу своїми малюнками – і віддзеркалювала істинний стан справ: грошова винагорода не відповідала затраченим зусиллям і не забезпечувала життєві потреби робітника. “W wypuszczonym znacznie różniej tysiącłotowym nominalu, – згадує далі А. Стасюк, – zrezygnowano z socrealistycznej stylistyki. Widniał na nim Mikołaj Kopernik i zodiakalna mapa nieba. Ten banknot w żaden sposób nie kojarzył się z wysiłkiem, z wynagrodzeniem za ciężką pracę. Był jakąś abstrakcyjną kompozycją, która miała przypominać o tym, że pieniądz jest rzeczą umowną. W każdym razie tysiącłotówka nie podobala się mojej matce. Nie bardzo wierzyła, że coś można za nią kupić”<sup>10</sup> [4, 103]. У цьому уривкові абстрактний малюнок/метафора на банкноті, де був зображений Коперник і мапа неба зі знаками зодіаку, виражає багаторівневий зміст: описує зовнішній вигляд купюри в 1000 злотих, складає уявлення про її малу купівельну спроможність, нагадує про несправедливу оцінку тяжкої праці робітника і вказує на особливий стан уявлень про власну країну та самих себе. Метафоричність фрази: Widniał na nim Mikołaj Kopernik i zodiakalna mapa nieba – виявляється в її перегуку з ліричною розповіддю про сприйняття дійсності тим поколінням поляків, що народилося в 60-ті роки ХХ ст. і яке, перебуваючи в полоні помилкового космополітизму, сприймало життя на Батьківщині як щось ефемерне: “Żyjąc w swoich miastach i państwach, żyliśmy w nich posornie, ponieważ były one dla nas bytami fikcyjnymi. <...> Prawdziwe życie toczyło się gdzie indziej, toczyło się na Zachodzie”<sup>11</sup> [4, 72].

Почуття умовності, фікційності, абстрактності життя в Польщі 60-х – 80-х рр. – основні ознаки світоуявлення Стасюкового покоління, яке хоче існувати в європейському просторі, можливо і в Польщі, але в іншому часі, де було героїчне минуле. Ось чому письменник визначає парадигму місця духовного перебування молодого поляка в часопросторі: «w sferze czasu przyszłość albo przeszłość, a w sferze przestrzeni całkowite “gdzie indziej”»<sup>12</sup> [4, 73].

Дизайн банкнотів веде думку не лише в минуле, а й у майбутнє, хоч герой не полюбляє футурологічних мандрів. Дивлячись на абстрактні візерунки, що прикрашають євро, він занепокоєний тим, що людина загубить свою ідентичність, втратить власні коріння, позбудеться традицій свого народу. Інакше: ніколи не знайде дороги до своєї душі, бо вона буде ні до чого не прив’язана.

Отже, конфігурація доріг пам’яті складна: вони спрямовані назовні – тобто природу, найближче і далеке людське оточення, на соціальний устрій, політичні зміни в Європі та можливі їхні наслідки тощо – і до самого себе.

У книзі “Fado”, в есе “Nasza gra w Bildung, “Spokój” дорогу представлено в таких співвідношеннях, як дорога та простір пам’яті та пам’ять як дорога.

У Луція Аннея Сенеки сказано: “Поспішай до мене, але до себе – насамперед. ...дбай про те, аби ти був у злагоді з самим собою” [3, 131]. Герой “Fado” – Я-наратора – у своїх подорожах завжди їхав до когось, але разом з тим і до себе, занурюючись на самоті в глибини своєї пам’яті, в минуле.

Знайти дорогу до себе – справа найважча. Невипадково А. Стасюк зі смутком і навіть безнадійно зазначає: “Nigdy nie potrafiłmsy zaakceptować siebie takimi, jakimi jesteśmy”<sup>13</sup> [4, 73].

Дорогу до себе письменник бачить у двох ракурсах: 1. усвідомлення свого Я в тісному зв’язку з польським суспільством, громадою, не втрачаючи власної індивідуальності; 2. відчуження себе через пам’ять ланкою в нескінченному ланцюгу родоводу, який виражає вічність. В цьому сенсі набуває особливої значимості і “Spokój”.

“Ciało Ojca” – це індивідуальний нарис/портрет Папи Яна Павла II, а також наратора і водночас ліричного героя, та колективний портрет покоління поляків другої половини ХХ ст. в часи їхньої юності.

Нарис поділяється на дві частини: перша зустріч героя з Папою влітку 1979 року; друга – в кінці життя понтифіка.

Перша частина документально і водночас емоційно закарбовує в свідомості й в історичній пам'яті поляків доленосний для них момент, коли під впливом появи постаті Папи Яна Павла II на Замковій площі, де він відслужив мессу, сталося чудо – натовп раптом перетворився в громадське суспільство. В душі кожного відбулися кардинальні зміни, коли кожен раптом відчув себе невід'ємною частиною нації і людства (“fizycznie należą do ludzkości...jestem okruczem ludzkości jako gatunku”): “Nawet my, długowłosi, obdarci i zbuntowani przeciwko całemu światu, – згадує А Стасюк, – odchodziliśmy stąd w poczuciu, że ci wszyscy ludzie obok, przypominający naszych ojców, nasze matki i naszych zniechędzonych nauczycieli, w gruncie rzeczy w jakiś cielesny, fizyczny sposób są nam bliscy”<sup>14</sup> [4, 145].

У підрунті другої частини нарису “Ciało Ojca” лежить складний ліричний мотив: сум прощання з Папою, який приїхав до рідної Дуклі – Dukla to było jego królestwo – вже перед своєю кончиною, і радість, тому що Ян Павел II і своїми вчинками, і великим гаслом/заповітом: “Не бійтеся” (“Nie lękajcie się”) показав цілому світові, як умирає людина (“jak umiera człowiek”). Тут уже йдеться про духовну єдність з людством, про те, що ніхто не повинен страждати і вмирати на самоті. Папа вселив в душі почуття безсмертя. Письменник указує і на генетичну єдність Папи з польським народом. І тут важливу роль у розумінні спорідненості понтифіка зі своїми земляками відіграють портретні деталі. Не лякаючись повторів А. Стасюк наполегливо акцентує увагу на слов'янському обличчі Яна Павла II, яке з роками все виразніше нагадує обличчя селян, “ustawiających jego fotografie na parapetach wiejskich chałup”<sup>15</sup> [4, 153].

У нарисі “Spokój” старосвітські фотографії символізують собою присутність предків в житті героя, вони як знак вічності стимулюють його пам'ять і надають йому силу і віру. Змальовуючи картину, де дід споживає їжу, не поспішаючи і з повагою до неї, А. Стасюк не випадково підкреслив, що для покоління дідів голод був звичайним явищем, але гідності вони не втрачали. Почуття гідності письменник розглядає в тісному зв'язку з почуттям безсмертя. Гідність і людяність – це те, що мають не втрачати народи сучасної Європи.

“Fado” – складний твір: він є шляхом пізнання людини, яка живе в кризових умовах кінця ХХ-ХХІ ст. Порубіжжя тисячоліть висунуло нові проблеми і відкрило нові грані людської природи. “Fado” – це питання “Що таке сучасна людина і ким вона буде?”, “Що є теперішня Європа і якою вона стане для себе і світу?” і пошуки відповіді на них.

#### *Примітки*

<sup>1</sup> Що пов'язує Стасюкове FADO з меланхолічною португальською піснею, яка виникла в ХІХ столітті в убогих кварталах Лісабону? <...> Насамперед тематика (згадування того, що втрачено, роздум над людською долею), ліричність і звичайність, які виявляються в повторенні численних мотивів і прийомів. (Тут і далі переклад мій. – Л.О.)

<sup>2</sup> ...сам на сам з простором, котрий є найстаршим за всі речі.

<sup>3</sup> ...хотіли проїхати крізь ніч і встигнути на схід сонця.

<sup>4</sup> На бензоколонці, де всі виглядають як змучені потенціальні жертви і оживлені рухливі злодії, а сліпі туші вантажівок на тлі гранатового неба нагадували величезні валуни.

<sup>5</sup> Так, так, остаточна самотність автостради, де кілька годин не видно живої душі, єдине сконденсоване людство з його маніакальною потребою руху і перемоги над безконечністю.

<sup>6</sup> То все ледве живе, якби використовувало рештки сил, і водночас мертво, механічне, начебто перпетуум мобіле, мета якого полягає у підтриманні вічності.

<sup>7</sup> Мандрування людей, в яких зараз усі беремо участь, то в сутності є великою втечею. Утікаємо, емігруємо з власного до того часу простору, з власної історії, по-простому – з власного життя. <...> Зараз ...хочемо стати кимсь іншим. <...> Змінюється особистість, як колір волосся.

<sup>8</sup> Наприклад, червона купюра в сто злотих з портретом робітника.. На звороті виднівся візерунок фабрики, який мав бути алегорією індустріалізації взагалі.

<sup>9</sup> Мій дитячий розум уявляв собі, що фабрика платить йому (батькові. – П.О.) за працю своїми візерунками.

<sup>10</sup> У випущеному значно пізніше банкноті номіналом в тисячу злотих відмовилися від соцреалістичної стилістики. Виднівся на ньому Микола Коперник і карта неба зі знаками зодіаку. Та банкнота ніяк не асоціювалася з затраченими зусиллями і з винагородою за тяжку працю. Була якоюсь абстрактною композицією, котра мала нагадувати про те, що гроші є річ умовна. В усякому разі банкнота у тисячу злотих не подобалася моїй матері. Не дуже вірила, що можна щось за неї купити.

<sup>11</sup> Живучи у своїх містах і краях, жили в них позірно, тому що вони були для нас чимсь фікційним. <...> Справжнє життя відбувалося деінде, справжнє життя відбувалося на Заході.

<sup>12</sup> ...у сфері часу майбутнє або минуле, у сфері простору цілком “деінде”

<sup>13</sup>. Ніколи не зможемо прийняти себе такими, якими є.

<sup>14</sup>. Навіть ми, довговолосі, обдерті і збунтовані проти цілого світу, виходили відтіля з почуттям, що ці всі люди навколо нас, що нагадують наших батьків, наших матерів і наших ненависних учителів, в основі своїй в якійсь тілесний, фізичний спосіб стали нам ближчими.

<sup>15</sup>. що виставляють його фотографії на парапетах своїх хат.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 121-290.
2. Подорога В. Мимесис. Матеріали по аналітичній антропології літератури. Том I. Н. Гоголь, Ф. Достоевський. – М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.
3. Сенека Луцій Антей. Моральні листи до Луцілія / Пер. з латин. А. Содомора. – К.: Основи, 1995. – 603 с.
4. Stasiuk A. Fado. – Wołowiec: Wydawnictwo Czarne S.C., 2006. – 171 s.
5. Tyszka A. O "Fado" Andrzeja Stasiuka. – "Twórczość", luty 2007; [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/cz\\_tworczość\\_0207\\_tyszka](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/cz_tworczość_0207_tyszka)
6. Uniwersalny słownik języka polskiego / Pod red. prof. Stanisława Dubisza. – Warszawa: PWN, 2003. – Т. 1 – А-Ж. – 1313 s.

*Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ*

© 2008

## ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ В ПСИХОАНАЛІТИЧНОМУ ВИМІРІ: ІДЕНТИФІКАЦІЯ І СУПЕРЕЧНІСТЬ

У самій назві „психоаналітична літературна антропологія” зазначена проблематика дисципліни. І не тільки тому, що уже було написано численні праці про людину з різних ракурсів – від Платона до св. Фоми, від Шекспіра до Достоевського, від Сковороди до Франка, від Софокла до Фрейда. Проблема полягає в багатогранності й загадковості людської особистості. Тому філософи, митці й психоаналітики, акцентуючи лише на один її вимір, забувають про інший. Історія знає чимало прикладів антропологічного редукціонізму. Мали рацію римляни, коли говорили, що „істина – дитина часу”.

Один із сучасних аспектів вивчення літературної антропології належить психоаналітичному методу, логіко-символічна схема якого дозволяє нам зрозуміти певні метаморфози, що локалізовані в підсвідомому порядку діалогів, сюжетів, образів, внутрішніх конфліктів персонажів, прототипів самого автора і т.д. У своїх працях „Влада страху: есе про приниження” (1980), „Спочатку була любов: психоаналіз і віра” (1985), „Чорне сонце: депресія і меланхолія” (1987) Ю.Крістева зосереджує увагу на дуалістичній структурі суб’єктивізації. Вона модифікує психоаналітичні ідеї Ж.Лакана, що стосуються відносин між символічним, реальним та уявним порядком. Як зауважували літературні критики, „паралельний розгляд Крістевою лінгвістики та родинних структур, проте, спирається на психоаналітичні моделі, які передбачають, що бажання й мова, відтворюючись у родині, що має ядро, формують одне одного й організують особистість” [Вінквіст, Тейлор 2003: 217].

Проблеми літературної антропології в сучасному психоаналітичному вимірі висвітлені насамперед у таких працях, як „Гінекологічне дзеркальце іншої жінки” (1985) Л.Ірігаре, „Поштова картка: від Сократа до Фрейда” (1980), „Психея: відкриття іншого” (1987) Ж.Дерріда, „Психоаналіз і фемінізм” (1974) Д.Мітчел, „Новонароджену жінку” (1975) К.Клеман і Е.Сісу, „Зваблення дочки: Фемінізм і психоаналіз” (1982) Д.Гелоп, „Література в перспективі психології” (1998) Є.Спеїни та ін.

У світоглядній основі інтерпретації будь-якого розвитку літературної антропології, лежить передусім питання філософського характеру, яке споконвіку хвилює мислителів у неосяжних просторах минулого й майбутнього: „У чому ж смисл та призначення художньої творчості, а загалом і мистецтва в житті людини?”