

# Час теперішній

Сергій Терещенко

УДК 82-313.2

## ЗАСОБИ ПСИХОДРАМИ В РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА “ПТАХИ З НЕВИДИМОГО ОСТРОВА”

Подолання страху в різних його виявах – засновок пошуків більшості головних героїв Валерія Шевчука. Так і в антиутопічному романі “Птахи з невидимого острова” автор удається до психодраматичних технік раціоналізації фобій, зокрема агорафобії (страх відкритого простору), і страху перед тоталітаризмом. Застосування філософії Г. Башляра та теорії Я. Морено дозволяє розглянути проблему роздвоєння часопростору, яку переживає герой Олізар, в її феноменологічному і глибоко екзистенційному вияві.

*Ключові слова:* утопія, тоталітаризм, психодрама, агорафобія.

*Serhiy Tereshchenko. The techniques of psychodrama in the novel “Birds from an Invisible Island” by Valeriy Shevchuk*

For the most part of Valeriy Shevchuk’s protagonists, the overcoming of their own fear in its various manifestations constitutes the benchmark of existential search. In his dystopian novel “Birds from an Invisible Island”, the writer exploits some psychodramatic techniques for the rationalization of anxiety, predominantly agoraphobia (the fear of wide-open spaces) and the fear of totalitarianism. According to G. Bachelard’s philosophy and Y. Moreno’s theory, the author considers the problem of space-time bifurcation experienced by the main character Olizar in its phenomenological and existential manifestations.

*Key words:* utopia, totalitarianism, psychodrama, agoraphobia.

Визначення головної теми “Птахів з невидимого острова”, з’ясування мети й передбачення взаємодії із читачем – не лише наріжний камінь дослідження: воно виявляє всю проблематику модерністичного тексту, його смислово неохопність. Приміром, урахувуючи історичні реалії, за яких текст був написаний, ідеться про критику авторитарного соціального устрою, місце людини в ньому та знищення особистості за утопічного ладу. Так Розенрох<sup>1</sup>, ідеолог і філософ, описує крах системи: “Ми почали мучити одне одного, адже, живучи розрізнено, не потребуєш притиратися щільно одне до одного, відтак і тертя невелике; живучи щільно, всі виступи й грані, всі кути й нерівності починають витворювати біль, пане. Через те необхідною стала й тортурниця” [5, 227]. Абстрагуючись від детально зображеного “соціантизму”, виходимо на загальніший – екзистенційний рівень, адже йдеться про важливість і ціну свободи для особистості, осягнення “павутин”, в які людина вплутана, і пошук звільнення з них: як духовного, так і фізичного. “Людина пливе й пливе і не може спинитися – в неї на плечі тавро невірника, напис про місце його в світі й призначення, і цього напису людині, прикутій до весел, самій ніколи не прочитати” [5, 232].

<sup>1</sup> Вигаданий філософ, що покликається на праці ренесансного вченого Піко де Мірандоли, німецького гебраїста Рейхлина та німецького офіцера Постеля. До слова, філософ із “Птахів...” у своєму прозоринні починає послуговуватися гебрайською й кабалістичною термінологією: “Адам-Кадмон, – бубонів він, – його створюють сефироти. Кетер – це чоло, хокма й біна – очі, хесед та дін – руки, тиферит – груди, нецах і ход – клуби, есод і малхут – ноги”. Наведені зауваги, певно, підтверджують, що власне ім’я Розенроха перегукується з іменем ідеолога НСДАП Розенберга.

Тематологічний аналіз текстів Валерія Шевчука підтверджує систематичну авторову розробку проблематики свободи, ходіння по колу, фатуму тощо. Як зазначав один із героїв “Трьох листків за вікном”: “Воно, воно – коло! Мені теж являлося, коли був у твоїх літах. Хто потрапляє в нього, того нерозумно пориває у світ, і ніщо його не спинить” [9, 18].

Важливими для автора лишаються й питання балансування між реальним та ірреальним, сила свідомого і несвідомого, роль пам'яті та забування для буття (чи не-буття). На доказ цього, коментуючи задум твору “Дім на горі”, Вал. Шевчук зазначив, що метою його був показ “екзистенційної “закиненості” людини у Всесвіт, безпорадність її перед долею й напружені шукання людиною своєї стежки для втечі від самотності, із зони герметичної духовної ізоляції, у простір добра й любові” [1].

Події, що відбуваються з Олізаром у замку, визначені умовністю, химерністю та несправжністю щодо “реальності”. Кінець кожного розділу повертає думку читача до галери, до денотата – першопричини появи другого, вигаданого світу. І галера, і замок є “психологічними діаграмами” [2, 31] неволі, ворожого простору. Ірреальний світ марення покликаний через дії та зміни головного героя розірвати коло, дозволити йому скинути пута, вдягнуті на нього турками і власною клятвою на Євангелії залишатися рабом. Потрапляючи в інший простір, він повстає проти цього, але паралелізм ситуації дозволяє йому наново оцінити ситуацію й побачити шляхи виходу з неї. З одного боку, світ замку заснований на уявних часо-просторових величинах, він може існувати як безкінечно в безкінечності, так і одномоментно в одній точці. Із другого боку, він реально залежить від світу – якщо й не всією конструкцією, то семантикою – значеннями, через які читач сприймає ті чи ті події.

Помічений поділ на справжній світ і вигадану його варіацію дає змогу констатувати: перед читачем “Птахів...” розігрується певна психодрама, її монологічний вияв, протагоніст перетворює нераціональні психічні порухи на зримі образи і змушує їх взаємодіяти між собою. За теоретиком методики Я. Морено, основними складовими психодрами є ролі, спонтанність, теле, катарсис та інсайт [див.: 2]. Монодрама, розіграна Олізаром, має характерні особливості, які варто з'ясувати докладніше. Теле, тобто взаємна емпатія між учасниками психодрами, що сприяє терапії, найперше апелює до читача, котрий прогнозовано починає перейматися проблемою Олізара, навіть зіставляти власний стан зі станом героя. Катарсисом стає момент заперечення насильства (“Олізар зирнув на Розенроха і раптом відкинув з рук шаблю” [5, 261]), після якого настає інсайт (“Ось те, – думав Олізар, – що я можу зробити, щоб допомогти вам, бідні мої і страждущі братове!” [5, 261]). Щодо спонтанності, то важливе спостереження, висловлене Г. Башлярю: “Вільна гра уяви не безладна” [1, 67]. Тому, щойно виникає образ протагоніста, інші, допоміжні, стають у залежність від нього й саме через нього мають бути прочитаними. Інакше кажучи, *ab ipso disce omnes* (за одним варто судити інших). Жодного додаткового, такого, що не стосувався б долі Олізара, елемента у психодраматі “Птахів...” немає.

Психодрама передбачає створення та боротьбу протагоніста з альтер его. Для Олізара це найперше Розенрох. Вони обидва мають одну проблему інтелектуально-соціального чину і, безперечно, прагнуть її вирішити схожими шляхами, у певний момент перетворюючись на союзників. Коли для Розенроха пасткою стає власна теорія, то для Олізара – власна клятва, від якої правовірною людиною не може відмовитися. Тоді як спроба порозуміння з альтер его, допомога йому зазнає фіаско, боротьба із його філософією пробуджує нові сили у протагоніста. Саме тому перемога над способом мислення Розенроха, хід проти нього та його системи означає фінал внутрішньої боротьби Олізара.

Менш помітне віддзеркалення Олізара – Білецький, теж особа знатного походження, яка виявляє слабкість протагоніста до власного походження, його чесноти, пов'язані із цим. Згодом Білецький і Розенрох апелюватимуть до його шляхетного походження, аби змусити підлягти їхній волі. Із цього випливає, що й Розенрох, і Білецький – символи слабкостей Олізара. Натомість жінки (Павучиха, четверо дівчат) виступають символами залежності рівного ступеня.

Під час аналізу психодрами стає очевидним, що порушене питання свободи й цілісності особистості стає раціоналізацією психічних мотивів, і тому проблема поневолення Олізара ґрунтується не винятково у площині свідомості: “Він боявся. Страх – це щось таке, як білий хорт з червоними очима, білий, бо страх – біль, а хорт – бо гризе; страх – це гадюка, яку ковтнув, необережно пивши з джерела, і вона там – у нутрощах – смочке тебе, як воду; страх – це вода, яка ковтає все, що падає в неї; страх – це хорт, утоплений у воді, і гадюка, яка не вжалила, але щомиті може це зробити. “Я прийшов з того полону хворий”, – подумав Олізар” [5, 194-195].

Страх як невротичне переживання, котрого нелегко позбутися, стає основою всіх дій і реакцій персонажів, силою, що змушує коло не розриватися та провокувати рецесії навіть у свідомо сконструйованій психодрамі. Особливо це стає виразним тоді, коли Олізар створює маленький куточок галери в замку – власній фантазії, аби гребти й почуватись комфортно у звичній неволі. Так виявляється його конформізм і стверджується втрата волі до боротьби: “Розірвав одягу на грудях і раптом збагнув: отой корабель, що злетів над морем, – образ його серцевого болю і зеленої печії в очах” [5, 191].

Окрім того, страх набуває різних виявів. Через посередництво порівнянь “страх – білий хорт” [5, 195], “біль, білий, як хорт” [5, 202], “втома – білий хорт, що біжить порожнім степом, і його пазурі збиті й поламані” [5, 201], “біла туга охопила його, наче скочив йому на груди білий хорт” [5, 211] зображено багатогранність почуття, яке змушує протагоніста страждати. Перемога над хортом означатиме торжество невідомого, небезпечного, гнівного, але сильнішого за обставини, вольового: “...Одна його частина – білий хорт, а друга – чорне страховисько; билися вони ще страшніше, ще лютіше, і такі були несамовиті й роз'ятрені, що Олізар затрусився, як у пропасниці, жах його поїдав, сила якась темна й дим” [5, 236].

Страх, зображений у “Птахах...”, має відверто просторове виявлення. Галера як закритий простір протиставляється безмежному морю. Замок – це паралель до галери, степ – до моря. Вихід із цього простору безволля мають лише птахи, а в замку – кажани. У тексті прямо констатована тотожність просторів: “Галерою був цілий замок, він навіть чув плеск хвиль за бортом-стіною” [5, 217]. Утім страх виявлений не лише двома топосами – він стосується загального почуття перебування в закритому просторі: “Мчав як оглашений і відчував: його замкнуто в яйце” [5, 209]. У полеміці з Розенрохом герой викриває потребу відкритих просторів: “– Так, – гаряче сказав Олізар. – Великий, чарівний, безмежний світ! Світ, якому нема кінця і краю. Землі, моря, країни, безліч веселих міст та сіл, безліч люду вченого й невченого. З якими розумниками ви б могли увійти в мудрі диспути! Скільки б невідомих книг собі познаходили б. Там теж нелегко жити, але там можна дихати на повні груди і ніхто не поведе тебе за це на муки!” [5, 203].

Неможливість вийти в необмежений простір (небо, степ, море), прикутість до одного місця означає пастку та приреченість: “Ми тут живемо, пане, як дерева. Не може дерево прийти одне до одного, не може дерево поєднатися з іншим, коли росте не поруч. Я, пане, сьогодні розтривожений небом. Ви теж, може, пізнаєте таку тривогу, адже, відкрию вам секрет... ніколи звідси не вийдете, пане” [5, 208].

Варто додати: окрім топосів замку й галери, пов'язаних між собою, існує третій – незалежний – топос батьківського дому, куди Олізар поривається перед смертю. Це для нього і є втіленням місця свободи. Як зазначає знаний дослідник феномену пам'яті в літературі Нора [7, 140], існує різниця між *lieux de mémoire* та *milieux de mémoire*. Обидва вони є певним чином фіктивними, продуктами нашої уяви (“спогади творяться в тиші гри розуму” [8]), але “*lieux de mémoire*” (букв. “місця пам'яті”) – це фізичні, видимі, офіційно стверджені знаки місця; “*milieux de mémoire*” (букв. “середина пам'яті”) – зони або періоди пам'яті, які постійно зростають, поширюються, не можуть бути чітко виявлені тут-і-зараз. До першого – застиглого й до кінця визначеного місця пам'яті належить життя на галері, тоді як батьківський дім – це настільки нечітке уявлення, що автоматично асоціюється у протагоніста із батьківщиною, родиною, степом – тобто чимось своїм, але неконкретним.

Зрозуміти логіку побудови образів та їх співіснування допомагає симптоматика агорафобії – класу неврозів, що викликають панічний страх у ситуаціях, де потерпілий сприймає простір як небезпечний або неможливий для втечі. Найчастіші вияви фобії такі: 1) страх подорожування на певну віддаль від дому, 2) натовп, 3) великі відкриті простори, 4) відчуття втрапання в пастку чи зачинення в обмеженому просторі, 5) страх залишитися самому [9, 379]. Проблема Олізара перебуває, зокрема, у межах небезпеки потраплення в обмежений і, що не менш важливо, *чужий* простір.

Частіше агорафобія полягає в панічному страхі перед речами ірреального типу, аніж перед матеріально виявленими, конкретними. Саме тому психіатрія зараховує цей вид фобії до культурно зумовлених [10, 1387]. Фобія має декілька стадій розвитку, з яких остання – це просторова непевність, що полягає у страхі перед відкритим простором і катастрофами, а часом навіть апокаліптичними візіями. П. Шилдер зазначає: простір завжди відіграє важливу роль у неврозах і часто пацієнт відчуває власне обмеження та залежність від місця перебування [див.: 10, 386].

Докладніший огляд теорії психіатрії<sup>1</sup> дає змогу прочитати стан Олізара крізь призму хвороби, тобто встановити певну відповідність між реальним корелятом – фобією і панікою, яку вона зумовлює, та переживаннями персонажа. Натомість покладення в основу твору теми страху та його раціоналізація має не лише терапевтичну дію (враховуючи очікувану емпатію читача) – вона стає засобом організації тексту, його структурування.

Як було зазначено, життя в замку – це відбиття рабського стану на галері. Увесь текст побудований на семіотичній грі, де перекладачем реальних інтенцій (як текстуальних, так і позатекстуальних) стають марення, фантазія. Те, що Олізар пам'ятає, актуалізується лише в межах ірреального світу, підпорядковуючись його законам. Пам'ять протагоніста – більше не виразник правдивості, вона передає стан, який переходить із мови одної реальності в іншу. Із спільного залишаються лише почуття, викликані подіями.

<sup>1</sup>До цього підходу є дві зауваги. По-перше, беззаперечно, що модерністичне письмо (найбільше це стосується першої половини ХХ ст.) часто вдавалося до психоаналізу, маючи перед собою теорію й застосовуючи її у творенні тексту. Щодо Вал. Шевчука, то немає підтверджень, що він мав інтенцію до інтеграції ідей психоаналізу в текст, хоча подібне припущення має підстави на існування. Проблематика продиктована самим часом, і достеменний опис фобії автором не має викликати підозри з боку критика. Зрештою, і психоаналіз з'явився до романів за його участі: З. Фройд вибудовував свою теорію на основі літературних текстів. У нашому випадку може йтися про авторське прозріння, збіг, філософські роздуми на тему свободи або ж раціоналізацію переживань самого автора. Утім – і це друга заувага – жодним чином не намагаємося дослідити передумови та стан Вал. Шевчука у процесі написання тексту. Розгляд персонажів відбувається в межах герменевтики тексту. Подібне свідоме обмеження викликане не переконанням, що це неважливо, а незначними межами дослідження. Натомість як рід незамінну, до уваги взято прями алюзії на історичні реалії.

Входження Олізара в інший світ – світ випробувань і повернення його *іншого* (схильного до бунту) на галеру – метафоризовані, проте досить очевидні маркери ініціації. Перенесений на риби, Олізар, безнадійно заблукавши, потрапляє до невідомої землі, де перероджується. Після тижня сну та марень він прокидається, аби увійти в інший світ і дослідити його: “Він стояв на ґанку, підпертому стовпцями, і його знову пройняла яскрава, чиста радість, наче вдруге народився на світ і вдруге засвітило йому сонце” [5, 191]. Або, як зазначає Розенрох: “Це ми вас знайшли непритомного й повернули до життя. Отже, ви тепер людина нашого світу” [5, 209].

Ініціація відбувається відразу після пробудження, утім Олізар ще не належить новому світові повністю; йому все видається схожим, але дуже дивним – віддзеркаленням спогадів і думок. Постійні “флешбеки” встановлюють генезу елементів ірреального світу від минулих реальних спогадів: “Він намагається втримати тверезий глузд, свідомість себе, свідомість того, що живий світ і світ його марень – не одне й те ж; дивний острах підповз до серця, наче малий голубоокий хлопчак, і застукотів туди, запросився: а може, подумав Олізар, вже нема світу живого, а тільки маревний?” [5, 193].

Марево починає набувати власних меж й існувати за своїми правилами. Змінюючи свій статус медіатора двох світів, перетворюючись із гостя замку (“Всі ми затужили за людьми із великого світу” [5, 194]) на приреченого залишитися в ньому, Олізар констатує: галера і реальність – “все це з іншого світу, загубленого навіки” [5, 194]. Завершення процесу ініціації декількох невдалих спроб, відбувається шляхом “фізичного” виходу у двері: “Рушив просто на старого, аж той перелякано скотився з порога. Олізар вступив у двері й озирнувся на пані Павучиху” [5, 261].

Хронотоп галери й замку – замкнений простір, у якому панує циклічний вічний час. Утім, коли галера постає застиглою фігурою, події в замку відбуваються ритмічно з означеною прогресією. У цьому полягає художнє вирішення, завдяки якому однакові світи мають контрастний опис. Вал. Шевчуку вдається досягти цього ефекту завдяки деконструкції хронотопу замку на окремі елементи, поступове вивчення яких складається в сюжетну лінію. Осягнення простору дозволяє будувати композицію – протагоніст протидіє не так іншим персонажам, які мають амбівалентне ставлення до нього, як до простору, котрий дедалі більше й більше починає на нього тиснути. У момент, коли властивості життя в замку пізнані Олізаром, стає очевидним: час у ньому також є вічним. Враження Олізара формуються зі слів жителів замку, а остаточної авторизації набувають уже після опису Розенрохом філософії ен-софу: переконання, що поза обмеженим простором існує абсолютне ніщо, порожнеча.

За Г. Башляром, використання образу будинку актуалізує “діалектику відношення дому до світу” і “ця діалектика досить динамічна” [2, 54-55]. Простір поза обома хронотопами перебуває в невизначеності, але позитивно конотований спогадами про дитинство й батьківщину (степ) чи свободу (море): “Будинок, даний нам у досвіді, – це не просто нерухома коробка. Обжитий простір – трансцендентний простору геометричному” [2, 58].

“Птахи...” чітко ілюструють, що часо-просторові характеристики можуть не бути визначені одночасно з початком дії в межах визначеного хронотопу. Понад те, властивості виявляють певну динаміку й суперечливість. Скажімо, коли Олізар потрапляє з “великого світу” в замкнений простір, він не має враження про його межі. Сприймаючи його стіни як полон, він також припускається помилки, адже свобода можлива не лише на горизонталі, а й на вертикалі. Розенрох зазначає: “– Дивлюсь, оце, пане, на небо, – сказав Розенрох спокійно, повертаючи голову в Олізаровий бік, – і мені страшно стає від тої безмежної

просторіні. Часом я думаю, що ота безмежна просторінь і смерть – це одне і те ж, вам не здається?.. Може, мені не годилося б цього вам говорити, але й не сказати не могу, бо сьогодні я, пане, розтривожений небом...” [5, 208]. Більше того, небо – не лише фізична величина, а й сакральний простір: “...Небо не хоче молитов, небо прокляло їх: посилає дощі, щоб змити ті записки, й посилає осені – скинути їх і загубити навіки в тліні та гною. Морози дублять руки й відмерле волосся, але воно, небо, й милостиве, воно не може жити тільки жорстокістю” [5, 210]. Отже, навіть у межах залежного від галери простору замку виникають незумовлені структурними паралелізмами властивості.

Пригадування, забування, спонтанні пригадування та зіставлення споглянутого з раніше здобутим досвідом слугують будівельним матеріалом хронотопу: “Пам’ять, власне, володіє декількома фундаментальними властивостями: вона йде поза часом і простором, це невловима територія, на якій минулий, теперішній і майбутній досвід співіснують, і це ненадійна територія, тому що спогади про факти та події постійно змінюються відповідно до потреб і цілей” [8, 91]. А також: “Пам’ять... має три різні аспекти: пам’ять, яка запам’ятовує речі; уява, яка імітує або видозмінює їх; і вигадка, яка дає їм новий поворот або ставить у коректне оточення чи відношення до інших речей”; “Без засвідченої фіксації, без драматизації, озвучення спогад не може існувати” [8, 108]. Не складно помітити, як Олізар перебудовує власні спогади про полон разом зі зміною ставлення до порядків замку, чим породжує амбівалентність суджень у читача: “Мені нічого не потрібно, – думав Олізар, – я маю роботу – оте своє веслування, отже, заробляю собі на хліб, годують мене добре, зодягають, про мене дбають, а вночі я маю навіть жінку!” [5, 240]. Регулярні повтори тих самих спогадів, зокрема через весло, призводить до переживання й переосмислення їхньої суті. Діалектика часобуття, за Г. Башляром, полягає в тому, що минуле існує лише в актуалізації мовлення в теперішньому, утім сам час завжди стосується минулого, свідомість не встигає фіксувати реальність. Олізарівські спогади, як в авторському задумі, так і щодо феноменології, одночасно присутні в часі його перебування в замку. Отже, він водночас існує у двох топосах. І саме нарація, контекст визначає сенс пригадувань: вони самі стають частиною нового світу, як і сам новий світ утручається в пам’ять. Зрештою, це ще раз відсилає до позначеної мети: пошук розв’язання проблеми через зміну вартості її ознак. Результат запам’ятовування ірреальних подій, фігур психодрами виявляється в останньому розділі тексту: протагоніст відшуковує рішення в духовному індивідуальному бунті, породжуючи колективний фізичний.

Про фрагментарність і конструйованість пам’яті неодноразово розмірковував і сам автор через слова своїх нараторів і героїв. Зокрема, VOX другого роману-квінтету “Привид мертвого дому” – “Зачинені двері нашого «я»” розпочинається словами, що відчутно резонують із теорією Г. Башляра, викладеною в його двох цитованих тут текстах: “Не відаю, чому саме ця історія так міцно запала мені до пам’яті, та й чи була вона насправді. Чи це тільки історія зі сну? Зрештою, усе наше життя минуле – сон. І те, що від нього залишається, ніби уривки привидь. Світ котить свої хвилі, тільки частково нас покриваючи. І з нами живе не цілий світ, а його клаптик. І ми освітлюємо його своєю свідомістю чи присутністю. Але досить піти чи поїхати з того місця – воно перетворюється у сон, в образ, що тільки ледь-ледь у нашій пам’яті бовваніє. У решті ж світу ми відсутні. Ось у чому ознака непевності будь-якого існування. Спогади – це і є висвітлення місць і часу, у яких нас уже нема” [4, 136].

Окрім того, за мотто до наведеного тексту правлять дві цитати, одна з яких належить Сковороді:

“Крізь сонні повіки дивлюсь навколо себе. Чи світ сну частина, чи я?”  
Слова невідомо чиї, записані на жовтому клапті паперу  
“Ти сон істинної твоєї людини”  
Григорій Сковорода [4, 136].

Та, попри таке чітке відсилання до першотексту, реактуалізація теми істинності Я і сну не належить винятково площині історії барокової культури, яка переймалася зазначеною темою (згадати хоча б “Життя – це сон” Кальдерона). У “Птахах...” світ-марення – це не ілюзія, що в неї людство вірить як у реальність – проблема по-модерністськи ускладнена і шляхи реального в ірреальному однаково вагомими, як й ілюзії в реальності. Олізар і всі персонажі знають, що перехрещення означатиме руйнування вигадки. Розенрох відчуває небезпеку в цьому жесті й у цій вірі. Однаково і він має страх перед тим, аби покинути стіни, тому що за ними *не повинно* бути життя, навіть якщо воно там є. Філософ визнає, що їхній простір замкнувся на насильстві, “тому [що]... ми захотіли стерти видимі й невидимі, але навіщось створені богом межі...” [5, 227].

Олізарівська вигадка – наскрізь химерна, але у процесі нарації межа між реальним і нереальним поступово зникає. Саме тому авторові важливо нагадувати читачеві, що світ замку вигаданий: це спосіб розв’язати інші проблеми. Наостанок Олізар вагається, чи лишитися в цьому вигаданому світі, який має приємні переваги порівняно із життям на галері, але сама вигадка починає поглинати його, змушуючи дисоціювати як особистість.

Отже, на прикладі Шевчукового твору “Птахи з невидимого острова” можна з’ясувати механізм покладання психічного процесу, зокрема фобії, в основу композиції, а також встановити зв’язки, які подібний підхід породжує. Безперечно, цей твір апелює і до раціоналізованих проблем, як-от: свобода, мотивування, боротьба тощо, але всі вони розігруються на тлі панічного страху, який набуває різних обрисів. Галера як корелят, через який читач транскрибує значення подій у замку, обертається на застиглу в часі та просторі фігуру, а новий ірреальний простір стає паралельним і, використовуючи спогад про турецьку неволю, дозволяє проектувати розв’язання проблеми в майбутнє, переборюючи власні слабкості. Спогади перестають бути досвідом – вони перетворюються на матеріал для творення фіктивних образів і механізм їхньої взаємодії. Саме із цих міркувань текст Валерія Шевчука був розглянутий у межах поняття психодрами.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бауляра Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – С. 4-44, 99-105.
2. Морено Я. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама [Електр. ресурс]: [http://www.koob.ru/leitz/leits\\_psyhodrama](http://www.koob.ru/leitz/leits_psyhodrama)
3. Шевчук В. Ліпше бути ніким, ніж рабом // *День* (газ.). – 2009. – № 11.
4. Шевчук В. Привид мертвого дому: Роман-квінтет / Передм. Р. Мовчан. – К.: Універ. вид-во “Пульсари”, 2005. – 600 с.
5. Шевчук В. Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К.: Рад. письменник, 1989. – 470 с.
6. Шевчук В. Три листки за вікном: Роман-триптих. – К.: Рад. письменник, 1986. – 587 с.
7. *The Capricious Thread. Memory and the Modernist Text* / Edited by Teresa Prudente. – Libero, 2012 [Електр. ресурс]: [http://www.academia.edu/1432891/The\\_Capricious\\_Thread](http://www.academia.edu/1432891/The_Capricious_Thread).
8. *Bachelard G. La dialectique de la durée* [Електр. ресурс]: <http://bibliotheque.uqac.ca/>
9. *Argyle N. The structure of phobias in panic disorder* // *British Medical Journal*. – 1999. – P. 159-172.
10. *Kerry R. Phobia of Outer Space* // *British Medical Journal*. – 1960. – 106. – P. 1383-1387.
11. *Marks I. Space phobia: syndrome or agoraphobic variant?* // *British Medical Journal*. – 1976. – № 2. – P. 345-347.
12. *Braba S. Primary agoraphobia as a specific phobia* // *British Medical Journal*. – 2006. – P. 189-197.

Отримано 7 квітня 2013 р.

м. Київ – м. Чикаго (США)

