

НОВЕЛА “МОРЕ” (“КВІТИ В ТЕМНІЙ КІМНАТІ”) О. ЛИШЕГИ ЯК ВТІЛЕННЯ АРХЕТИПУ САМОСТІ

Статтю присвячено психоаналітичній інтерпретації новели “Море” (уперше опублікованій під заголовком “Квіти в темній кімнаті”) О. Лишеги, відповідно до концепції про колективне несвідоме К. Г. Юнга. Твір мислиться як утілення архетипу Самості, своєрідна словесна мандала, що має символічні “верх” і “низ” – два протилежні часопростори, які розгортаються навколо головних образів “дому” й “хатки”. Названі образи розглянуто як модифікацію архетипів Персона (Маски) і Тіні.

Ключові слова: архетип, Самість, Персона (Маска), Тінь, мандала, індивідуація.

Kateryna Devdera. Short Story “The Sea” (“Flowers in a Dark Room”) of Oleh Lysheha as an Embodiment of the Archetype of the Self

The article provides psycho-analytical interpretation of the short story by Oleh Lysheha “The Sea” (first published under the title “Flowers in a dark room”) in accordance with the Jung’s conception of the collective unconscious. The piece is treated as a reflection of the archetype of the Self, a mandala of words, which has symbolical ‘upper’ and ‘lower’ parts – two opposite chronotopes with the central images of ‘a house on a stone platform’ and ‘a mountain cottage’. The images are treated as having some features of the Mask and the Shadow archetypes.

Key words: archetype, the Self, the Mask, the Shadow, mandala, the process of individuation.

Новелу “Квіти в темній кімнаті” вперше було опубліковано в 1997 році, в антології В. Даниленка за такою ж назвою. Цікаво, що серед добірки новел, які мали представити “найяскравіші зразки української новелістики за останні п’ятнадцять років” [5], це був єдиний твір О. Лишеги (для порівняння: в антології розміщено по дві новели Ю. Андруховича, Ю. Винничука, Г. Пагутяк), але саме заголовок цього твору став назвою видання.

Вочевидь, у контексті початку дев’яностих така назва відчитувалась як натяк на сумне становище українських авторів і, зокрема, того ж таки “витісненого покоління”, або “сімдесятників”: “...маленькі шедеври української новелістики – квіти в темній кімнаті, яких не видно не тому, що кімнату вктує ніч, а тому, що ця ніч виповзає з сердець мешканців кімнати, і тому її тьма вічна” [5, 15], так завершує передмову до антології В. Даниленко.

Утім символічне значення цього заголовка для розуміння самої новели має небагато спільного з подібними контекстуальними аналогіями. Назва новели є важливою для інтерпретації твору, навіть незважаючи на той факт, що у виданні прози “Друже Лі Бо, брате Ду Фу” 2010 року вона була змінена: новелу опубліковано під заголовком “Море”.

У згаданій передмові упорядник антології подає побіжний огляд твору: “У новелі Олега Лишеги “Квіти в темній кімнаті” ліричний суб’єкт отруєний перебуванням із близькими йому людьми, яких вже давно не гріє тепло

його любові, і дружина змушена купувати собі троянди як спогад про вмерлі почуття, тому “Квіти в темній кімнаті” – висока поезія людської самотності, глибокої і страшною, а втеча від близьких людей – шлях до першовитоків і своєї смерті” [5, 7]. Згодом літературознавець також зауважує: “...персонажі Алли Тютюнник і Олега Лишеги баланують над прірвою підсвідомого, звідки зяе жакха глибина людської натури...” [5, 7]. Визначаючи психологізм як одну з вагомих рис літературної творчості О. Лишеги, вважаю саме психоаналітичне прочитання твору чи не найбільш адекватним.

Зауваги В. Даниленка, попри всю їхню правомірність, не можуть не наштовхувати на думку про існування глибинного конфлікту, вираженого почасти і в самих тезах упорядника: наприклад, чому першовитоки і смерть мисляться як щось тотожне? І з якою метою ліричний суб’єкт покидає близьких людей? І чи цей твір є, власне, розповіддю про самотність і втечу?

На мою думку, новелу “Море” (“Квіти в темній кімнаті”) доцільно інтерпретувати як символ Самості, інакше кажучи, розглядати її як своєрідну словесну мандалу, подібно до того, як К. Г. Юнг тлумачить малюнки своїх пацієнтів. Така інтерпретація передбачає розуміння двох важливих принципів: “митця пояснюють не особисті недоліки й внутрішні конфлікти, а його мистецтво” [14, 50], а також “несвідоме прямує безпосередньо до своєї мети, яка, власне, полягає у тому, щоби зробити індивіда цілісним” [13, 389].

Отож, нас цікавлять не біографічні мотиви новели, а те, як із біографічних мотивів постає твір мистецтва, образи якого сягають глибин колективного несвідомого. Крім того, теза про твір як Самість стає зрозумілішою в контексті глибинного прагнення несвідомого до цілісності: кожен митець (навіть Джойс, який відчуває “єдність своєї індивідуальності в руйнуванні” [14, 63]) прагне створити твір, який апріорі є символом єдності.

Первинний заголовок новели (“Квіти в темній кімнаті”) – це словесний відповідник мандала, або інакше – перший натяк на пошук ліричним героєм, а почасти і самим автором, цілісності, власної Самості. Візуально “кімната” являє собою прямокутний простір, усередині якого розміщено кола – чаші квітів. Мотив чотирикутника (“четвірності” й кола) є наскрізним у дослідженнях К. Г. Юнга, пов’язаних із проходженням особистістю процесу індивідуації, оскільки такий мотив є лише варіацією мандала – чотирикутного малюнка з колом посередині, який символізує Самість і має здатність зцілювати, інтегрувати людську психіку. Варто пригадати також, що існує “порівняння мандала із “rosarium” (трояндовим садом)” [13, 411].

Важко не зауважити епітет “темний”, який вочевидь (у контексті мандальної символіки) є натяком на те, що відбувається інтеграція психічних змістів, які раніше вважалися неприйнятними. Згідно з теорією К. Г. Юнга про “прийняття темного принципу” [13, 435], “не перестрибування чи витіснення неприємних станів, а лише їх повне проживання спричиняє справжнє звільнення” [13, 432]. Присутність чорного кольору в заголовку засвідчує прийняття ліричним суб’єктом, а почасти, і самим автором, тих сторін власного “Я”, які раніше мислились як “зло”, темна сторона, або “Тінь”.

Архетип Самості (і його символічне втілення – мандала, або твір мистецтва) передбачає поєднання і прийняття протилежностей, що підтверджує композиція новели О. Лишеги. Юнг пише, що в малюнках його пацієнтки, несвідоме якої готувало її до процесу індивідуації, постійно траплялися “принципові мотиви” [13, 384]: мандала була “поділена на верхню і нижню половини” [13, 436]. Новела теж має символічні “верх” і “низ”: два часопростори, своєрідні рай і

пекло, які співіснують як бінарні опозиції й розгортаються навколо двох головних образів, а саме: “дому на високому помості” і “хатки в горах”.

Виокремлені образи супроводжує розгалуження мікрообразів. Вони також утворюють взаємне попарне протиставлення: “бита цегла – гострий камінь”, “море – водоспад”, “ванна наповнена водою – триметрова яма під водоспадом”, “червоні троянди – неяскраві риби”. Також вагомими є образи матері й дочки, які, попри очевидну спорідненість, викликають у ліричного суб’єкта кардинально протилежні почуття.

Згідно з концепціями З. Фрейда, “кімната”, “дім” у маренні сновидця може мислитися як людина, або її Его. “Зазвичай будинки з’являються у сновидіннях як образи психічного” [10, 98], – зазначає Дж. Холл. Будинок, дім “може позначати різні частини его-структури”. На мою думку, ці образи у творі О. Лишеги мають більше спільного зі сферою несвідомого. “Дім” є модифікованим утіленням архетипу Персона (Маски), хатинка – архетипу Тіні, що підтверджує ряд ознак, притаманних композиції новели і названим образам.

Зав’язка твору (повідомлення про дружину, яка прикидається, ніби отримує квіти від таємного прихильника, а насправді купує їх собі сама) засвідчує атмосферу нещирості, вдавання: “Під вечір дружина сама зізналась, що розігрувала мене” [7, 9]. Розігрування і прикидання відбуваються в домі постійно і насамперед у сценах, пов’язаних із трояндами (коли дружина “голосно” нагадує про них, або коли, прокинувшись, найперше біжить до ванної кімнати, щоб подивитися на квіти). Апогей цієї домашньої вистави (і власне наближення кульмінації самого твору) відбувається перед виходом головного героя з будинку, коли він усвідомлює, що сон дружини – це тільки гра: “Аж тоді, як причину за собою одні двері, другі двері, треті й останні двері... Лише тоді її напружена спина розслабиться...” [7, 11], “бо вона не спить” [7, 11].

Крім того, перше, що дізнаємося про “дім”, – це його розташування на “високому помості”. “Підвищення”, “поміст” викликають непрямі асоціації з котурнами, або сценою, на якій кожен із членів сім’ї намагається виконувати відведену йому роль. Образ показності мимоволі трансформується в ідею показовості. Маска (соціальна роль) вичерпує себе і відмирає, стає фальшивою.

Мотив “несправжності” дому, його “смерті” відчитую також через образи сходів, які “розкришилися. Бита цегла розсипалась під руками, зі щілин вивалювались заляккі стоноги, мурашки” [7, 9]. “Сходи”, на думку Юнга, вказують на процес психічної трансформації з її підйомами та спусками. Однак сходи цього дому постають як недійсні, оскільки (“Слизькі, темні, трохи заокруглені на краях довгі три валуни” [7, 9]) не можуть виконувати повноцінно свою основну функцію: безпечно довести героя до цілі (у цьому випадку – цілісності й гармонії).

“Хатка” в горах мислиться майже як ідилічний хронотоп. Цей образ має яскраво виражені міфологічні риси, які через історичні трансформації приводять до таємничої хатки в лісі як місця ініціації хлопчиків, за В. Проппом. Побічний мотив ініціації в новелі вивершується через образ “товариша”, який “кожен день пірнає у водоспад” [7, 11], і може мислитися як власне “ініціатор” – той, хто передає таємний досвід. Сильне внутрішнє бажання опинитися біля ідилічної “хатки” втілюється розлогим періодом, із приуметним повтором і опозицією між “тут” і “там”: “Там над самим водоспадом стоїть хатка... Я там відійду... Там прозора гірська вода і можна купатись весь рік. А тут я загину...” [7, 11].

Дає підставу розглядати цей образ як модифікацію архетипу Тіні його розташування серед природи (у горах – а не на зведеному людиною помості; на “гострому камені”, а не цеглі, що кришиться і т. п.), а також його замкненість – двері й вікна “забиті навхрест” [7, 11]. “Хатка в горах” утілює

первісну, інстинктивну і почасти асоціальну природу людини. Очевидно, що повернення до Тіні не може бути кінцевою метою особи; Дж. Холл наголошує, що “свідома інтеграція змістів тіні має подвійний ефект: збільшення сфери активності еґо і вивільнення енергії” [10, 19], яка у процесі індивідуації може сприяти осягненню Самості.

Як було зазначено, образи “дому” й “хатки” є основними бінарними опозиціями, довкола них групуються супровідні образи, які взаємно протиставляються, а саме: “море – водоспад”, “ванна – яма під водоспадом”, “троянди – риби”, “бита цегла – гострий камінь”. Кожен перший образ названої пари співвідносний з образом “дому”, кожен другий – має зв’язок із образом “хатки”. Усі названі образи мисляться як поширення головного образу, своєрідне його продовження.

Опозиція між образами води – “моря” і “водоспаду” – доволі очевидна. Перший постає як стихія, біля якої прагне опинитися дружина: “Я звільнилась з роботи, і ми поїдем на ціле літо до моря” [7, 9], другий – як стихія чоловіча, біля якої мріє опинитися головний герой: там живе його товариш, який кожного дня “пірнає у водоспад” [7, 11].

Запитання головного героя “Хіба я вже так погано на неї [дочку. – К. Д.] впливаю, що її може захистити від мене тільки море?” [7, 10] мимоволі наштовхує на думку про море як один із можливих аспектів утілення архетипу Великої Матері. Отже, поїздка до моря є в певному сенсі поверненням дружини (дочки, що перебуває в невдалому шлюбі) до її матері. Рецепція образу моря у свідомості героя-чоловіка маркована негативно і дійсно нагадує неприязне ставлення зятя до тещі.

Протиставлення між цими образами існує не лише за ознакою “чоловіче-жіноче”, їм теж притаманна опозиція “конкретність-абстрактність”. Відомо, що сенсуальність є однією з концептуальних рис літературної творчості О. Лишеги. Т. Головань наголошує, що письменник відходить від постмодерністського переписування смислів і заглиблюється “в досвід тіла, якщо... під ним розуміти “живий” досвід, матерію переживання, нічим не обтяжений внутрішній стан” [3, 4]. Установка на тілесний досвід (перевагу речі, яку можна досвідчити сенсуально над абстрактною конструкцією) наближає мислення головного героя до свідомості первісної людини, межі світу якої “проводить її тілесне переживання” [2, 50].

Г. Башляр називає прісну воду “дійсно міфічною водою” [1, 212], водночас море мислиться як щось вигадане, оскільки воно “промовляє вустами подорожнього, який здійснив подорож у далекі країни” [1, 213]. Прісна вода справжня з кута бачення первинного досвіду, вона була невід’ємним елементом щоденного життя людини з давніх часів, водночас море часто існувало як вигадка, абстракція. Тому “прозора гірська вода” [7, 11] водоспаду цінніша від стоячих теплих вод моря.

У творі двічі присутня згадка про купання: уперше як реальна дія, коли чоловік приймає ванну з прохолодною водою, щоб освіжитися після будівельних робіт, і вдруге – як мрія про купання у водоспаді. Вже перше купання є ніби натяком на потребу оновлення й очищення, але “для того, щоб забрати/ віднести геть гріх або зло, необхідна вода ріки – проточна вода” [15, 228]. Навіть більше, плінність, як і образ ріки, зазвичай асоціюється з часом, що минає, та діалектикою змін Геракліта. Прагнення опинитися біля водоспаду є вираженням глибинної психологічної потреби очищення від фальшивого лицедійства Персона, повернення до природності, урешті дійсної зміни.

Будь-яка мандала має не лише “верх” і “низ”, головні образи, які протиставляються (своєрідні бінарні опозиції), але й передбачає існування середини, або центру.

Крім того, варто пам'ятати, що “хоча вона є символом Самості як психічної цілісності, [мандала – К. Д.] є, водночас, Образом Божим” [13, 417].

Так, усередині класичних буддистських мандал часто зображено Будду, який сидить у лотосі. Подібний мотив переосмислено й у християнській традиції: “середньовічні гімни прославляють... Марію як квітковий келих, на який сідає Христос у вигляді птаха і спочиває там у безпеці” [13, 486]. Власне, центром новели як словесної мандали є спомин ліричного героя про знайомство з дружиною, точніше – вставна мікроповідь про квітку маку і пташку.

Мак варто розглядати як символ жіночого начала. “У християнській образній мові Марія є квіткою, у якій криється Бог, або ж вона є розетою, у якій сидить на престолі rex Glorіae і Суддя світу”, – зазначає К. Г. Юнг [13, 423]. Архетип матері має ряд модифікацій, чи то аспектів, як-от “богиня, особливо Матір Божа” [13, 113], “квітка як посудина (троянда і лотос)” [13, 113]. У сучасній українській поезії мотив тотожності жіночого начала і цвіту маку можна помітити, зокрема, у поезії М. Лаюка: “глянь / глянь яка красива наша богородиця / у неї така біла шкіра / у неї пурпуровий мак у волоссі / у неї пурпуровий мак між грудей / яка ж вона красива – наша богородиця / яка ж вона гарна” [6, 21].

Натомість птах – символ чоловічого начала. Юнг зазначає: “Птах, як повітряна істота, є відомим символом духа” [13, 431]. Птах, який опускається згори й сідає на чашу квітки, може мислитись як символ завершення процесу індивідуалізації. Інакше кажучи, таке сходження птаха являло би символ Самості, архетипу, у якому чоловіче й жіноче співіснують гармонійно. Натомість пташка “весь час, усе літо кружляла довкола неї, то вище, то нижче, ховалась недалеко” [7, 10]. Юнг наводить і коментує цитату з книги Псалмів: “Безбожні кружляють навколо”; “...бо безбожні заходили, власне, лише на периферію, ніколи не доходячи до центру, який є Богом [13, 420]”.

Припускаю, що ліричний суб'єкт і пташка, яка символізує його чоловіче начало (Анімус), не можуть досягнути Самість, бо мають викривлене уявлення про Бога. Під викривленим уявленням маю на увазі мимовільне обоження жіночого. Чаша маку як уявлення про жінку, майбутню дружину, має виразні риси божества-самості, що виражається у співвіднесенні її з яйцем: “проколює птаха шкарлупу і висмоктує, як жовток з яйця, незгускле молоко”. Юнг називає яйце “не лише космологічним, а й “філософським” символом” [13, 376]. Це насамперед орфічне яйце, початок світу, і насамкінець – “посудина, з якої наприкінці *opus alchymicum* народжується *homunculus*, тобто антропос, духовна, внутрішня і досконала людина...” [13, 376].

Однак сама по собі жодна жінка, навіть та, на яку проектується Аніма чоловіка, не може бути божеством. Ліричний герой покладає на неї функцію, яку вона не здатна виконати; він же, замість досягнення власної цілісності, йде за хтонічним жіночим началом. Тому мікроповідь з її мікробразами: “Проколюється гострим темний отвір. Проколюється... І припадається до нього всім тілом” [7, 10] стає алегорією статевого акту, який вичерпує, оскільки “типова для жінки загроза йде зверху, із “духовної” сфери, яка символізується, власне Анімусом, а у чоловіка – із хтонічної сфери “світу жінки”, тобто від спроектованої на світ аніми” [7, 407], зазначає Юнг. У тексті новели існує безпосередній маркер подібної хтонічності, згубної для чоловіка: “Аж *внизу*, трохи збоку, проштрикнула дірка” (курсив. – К. Д.).

Спершу, заморожений знадливістю Аніми, ліричний суб'єкт вірить, що червоне – “разюча палахка рідина з пелюсток” символізує життя і тільки згодом переконається, що червоне “означає кров і афективність” [13, 426]. Переживання головного героя подібні до стану ліричної героїні вірша С. Плат “Тюльпани”,

яку червона барва буквально ранить: “The tulips are too red in the first place, they hurt me” [8, 161]. Для порівняння: “Яскраві, навіть найніжніші пелюстки, і ті ранять зір” [7, 11]. Троянди почасти персоніфікуються, мисляться як спільниці дружини і навіть мають риси міфічних потвор: “вони там у темряві плавають” [7, 9], “листя настовбурчилось і аж пирскало з води” [7, 9], “плавники якихось невдоволених риб” [7, 9], “їхні розкошлані великі голови задихались” [7, 11]. Зрештою, і червоний колір, і квіти (троянди, які за своїм символічним значенням доволі близькі до маку) набувають різко негативної конотації, як і образ дружини.

Опозиція “дружина–дочка” також продовжує ряд бінарних опозицій цієї новели-мандали. Обидва образи є втіленням архетипу Великої матері. Щоправда, перший мислиться як “негативний” аспект архетипу. Натомість дочка як образ “омолодженої матері” (за Юнгом [13, 113]) має виразно позитивну конотацію.

К. Г. Юнг, підсумовуючи кропіткий аналіз однієї з мандал, назвав головною метою малюнка “досягнення внутрішньої рівноваги з допомогою симетричних пар” [13, 444]. Новела “Квіти в темній кімнаті” може бути прочитана як твір про втечу. Однак таке прочитання, як на мене, не пояснює ані бінарної опозиційності її образів, ані ідеї центральної мікрооповіді. Натомість, беручи до уваги напрацювання аналітичної психології, можемо стверджувати, що цей твір є водночас символом архетипу Самості та способом її осягнення, самоцілення через збалансування протилежностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Башлярф Г.* Вода и грезы : опыт о воображении материи / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – (Французская философия XX века). – 268 с.
2. *Бубер М.* Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 272 с.
3. *Головань Т.* Я би тримав таку ношу вічно... [Текст]: до 60-річчя Олега Лишеги // *Українська мова та література*. – 2010. – № 16. – С. 3-5.
4. *Edinger E.* Ego & archetype : individuation and the religious function of the psyche / Edward F. Edinger. – London : Shambhala, 1992. – 304 p.
5. Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела: Найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п'ятнадцять років / Упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. – Київ: Генеза, 1997. – 432 с.
6. *Лаяк М.* Метрофобія : поезія. – Львів: Вид-во Старого Лева, 2015. – 175 с.
7. *Лишега О.* Друже Лі Бо, брате Ду Фу...: Проза. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2010. – 148 с.
8. *Plath S.* THE COLLECTED POEMS / Sylvia Plath. – N.Y.: Harper & Row, Publishers, 1981. – 351 p.
9. *Протт В.* Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 364 с.
10. *Холл, Д. А.* Юнгианское толкование сновидений : практическое руководство / Ред., пер. на рус. В. Зеленского. – СПб.: Б.С.К., 1996. – (Библиотека аналитической психологии). – 168 с.
11. *Юнг К. Г.* Аіон : исследование феноменологии самости. – Москва: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – 336 с.
12. *Юнг К. Г.* Алхимия снов. Четыре архетипа : Мать. Дух. Трикстер. Перерождение / Пер. с англ. Семиры. – СПб.: Timothy, 1997. – 352 с.
13. *Юнг К. Г.* Архетипи і колективне несвідоме / Пер. з нім. К. Котюк; наук. ред. О. Фешовець. – Львів: Вид-во “Астролябія”, 2013. – 588 с.
14. *Юнг К. Г., Нойманн Э.* Психоанализ и искусство. – Москва: REFL-book; К.: Ваклер, 1996. – (“Актуальная психология”). – 304 с.
15. An Encyclopedia of Archetypal Symbolism. – V. 2, Body : The Archive for Research in Archetypal Symbolism / George R. Elder. – Boston : Shambhala, 1996. – 510 с.

Отримано 17 травня 2016 р.

м. Київ