

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

На правах рукопису

Ліщинська Наталя Мирославівна

УДК 82-312.1+82-311.1

**ПАРАДИГМА ЗЛА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ,
ПОЛЬСЬКОМУ Й АНГЛІЙСЬКОМУ РОМАНІ
(ВАЛЕРІЙ ШЕВЧУК, СТЕФАН ХВІН, ВІЛЬЯМ ГОЛДІНГ)**

Спеціальність 10.01.05 – Порівняльне літературознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

доктор філологічних наук, професор
Веретюк Оксана Михайлівна

Тернопіль 2007

Зміст

Вступ	3
Розділ I Філософсько-психологічна семантика зла та особливості її інтерпретації в художньому тексті	
1.1 Проблема зла у філософії та психології.....	13
1.2 „Дитяче” та „доросле” зло: психологічний аспект.....	38
1.3 Філософсько-психологічна інтерпретація зла в художньому тексті:	
1.3.1 Теоретичні зауваги.....	49
1.3.2 Поетикальні та позапоетикальні доміанти інтерпретації зла в аналізованих творах.....	61
1.3.3 Порівняльна інтерпретація як метод дослідження.....	78
Розділ II Психологічна семантика зла в сучасному українському, польському й англійському романі: компаративний аспект.....	83
2.1 Зло як „втеча від свободи” („Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука, „Złoty pelikan” С. Хвіна, „Володар Мух” В. Голдінга).....	84
2.2 Символічні моделі зла українського, польського, англійського авторів.....	102
2.3 Мотив гріха і покаєння в оніричних візіях персонажів Вал. Шевчука, С. Хвіна, В. Голдінга.....	136
Розділ III Морально-етична семантика зла в контексті сучасної філософсько-психологічної прози	
3.1 Моральний декалог XX століття.....	140
3.2 Зло як морально-етична проблема у романах Вал. Шевчука, С. Хвіна, В. Голдінга.....	145
3.3 Замкнений чужий простір як тло моральної деградації особистості в українському, польському англійському філософсько-психологічному романі.....	153
Висновки	164
Список використаних джерел	171

Додаток	197
----------------------	-----

Вступ

Проблема зла була актуальною в усі часи. Адже відколи на Землі існує людина, відтоді існує зло. Проблема морального вибору особистості набула особливої актуальності й гостроти у ХХ – на поч. ХХІ ст. Зло проникло в усі сфери суспільного життя: науку, право, політику, мистецтво, культуру. Все частіше доводиться констатувати факти дитячого зла, які ламають усталений в нашому суспільстві стереотип „невинної дитини”. Жорстокість свідчить про зміну дитячої свідомості (й підсвідомого) і доводить, що діти здатні робити зло. В зв'язку з цим виникає потреба вивчення природи дитячого і дорослого зла, хоч сучасна літературознавча й філософська наука не відокремлює їх. Розрізнення це ґрунтується на врахуванні психологією вікових особливостей психічного розвитку людини.

Зло у світовій літературі представлене різноманітно¹, але жоден словник поширених тем і літературних мотивів не диференціює „дитяче” та „доросле” зло, хоча це засвідчують твори багатьох письменників різнонаціональних літератур.

На сьогодні проблема дитячого та дорослого зла найбільш виразно окреслена в сучасній британській прозі у творчості В. Голдінга („*Lord of the Flies*”, укр. переклад „Володар Мух”; „*The Spire*”, укр. переклад „Шпиль”, „*Free Fall*”, укр. переклад „Вільне падіння”, „*The Scorpion God*”, укр. переклад „Бог Скорпіон” та ін.), С. Хілл („*I am the King of the Castle*”), А. Мак Івена („*First Love, Last Rites*”, „*The Cement Garden*”) та ін., що має свої традиції: прозу Р. Кіплінга, Ч. Діккенса, Р. Баллантайна, філософські й педагогічні праці Т. Гоббса, Дж. Локка. Англійські письменники звертають увагу на причини моральної деградації людини (й дитини зокрема!), зіткнення „дорослого” і „дитячого” моральних світів, виділяють „зовнішню” та „внутрішню” природу зла, актуалізують проблему занепаду сім'ї,

¹ Зло в літературі (і загалом у мистецтві) представлене як матеріалізоване у якійсь постаті, тварині чи предметі; „абстрактне” (метафізично присутнє у світі); як „частка людської вдачі”; людина як „кристалічне втілення зла”. (Дет. див. Barbara Drabarek, Jacek Falkowski, Izabella Rowińska. *Szkolny słownik motywów literackich*. – Warszawa: KRAM, 2004. – S. 518 – 521).

виховання дітей, відтворюють моральний стан залишеного наодинці зі світом підлітка, який намагається знайти у своєму житті щось добре, світле, але, пройшовши крізь ряд експериментів, знаходить тільки зло.

У польській літературі проблема зла теж має свою традицію. Чи не найяскравіше зло представлене у творчості романтиків: (А. Міцкевича („*Ballady i romanse*”, „*Dziady*”), Ю. Словацького („*Kordian*”, „*Balladyna*”), З. Красінського („*Nie-Boska komedia*”). Письменники в парадигмі романтизму матеріалізують зло, втілюючи його в одному чи кількох персонажах або міфологічних чи демонічних істотах. Сучасна польська література акцентує на присутності злого начала в людській природі (Й. Івашкевич „*Matka Joanna od Aniołów*”), показує зло у замкненому просторі таборів смерті (Б. Бартніковські „*Dzieciństwo w pasiakach*”, „*Żołnierzyk*”; З. Налковська цикл оповідань „*Medaliony*”; Т. Боровські „*Proszę państwa do gazu*”, „*U nas w Auschwitzu*”, „*Dzień na Harmenzach*” та ін.), трактує його як фатальну силу, якій не може протидіяти людина (С. Хвін „*Złoty pelikan*”). У країні, де сильно розвинута католицька морально-етична традиція, про дитяче зло говориться багато, особливо у періодичних виданнях². Але у польській літературі ця проблема порушується, як правило, у творах для дітей.

Українська проза для дорослих теж більше уваги приділяє „дорослому” злу. Подібно до польської, вона також має романтичні традиції у зображенні зла (М. Гоголь, О. Стороженко та ін.). Як і в польській літературі, „дитяче” зло частіше інтерпретується у творах для дітей та підлітків („Федько-халамидник”, „Кумедія з Костем” В. Винниченка; „Вуркагани”, книга оповідань „Гавриїл Кириченко – школяр” І. Микитенка; „Бригантина” О. Гончара та ін.). Порушено проблеми зіткнення „дитячого” і „дорослого” світів, лідерства у дитячому колективі, честі і чесності, ставлення до дітей-сиріт, показано психологію дітей-вихованців спецшкіл закритого типу.

² Див., наприклад, публікацію Йоанни Токарської-Бакір „Dziecko jako obsy”, вміщену в „Tygodniku powszechnym” № 23 за 5.06.2006.

„Доросле” зло в українській літературі яскраво ілюструє проза О. Турянського (новела „Поza межами болю”), романи „Тигролови”, „Сад Гетсиманський” Івана Багряного, повість „Жовтий князь” Василя Барки та ін.

Найбільш повно проблема добра і зла знайшла своє вираження у творчості Валерія Шевчука – автора збірки „У череві апокаліптичного звіра”. До неї належить і мікророман³ „Птахи з невидимого острова”, який є об’єктом нашого дослідження. Обрано саме цей твір, оскільки він представляє цікаву модель метафізичного, абстрактного зла, відбиває риси менталітету сучасного українця, його погляди на проблему зла. До того ж, попри велику кількість досліджень, присвячених творчості Валерія Шевчука, немає праці, яка б відбивала „психологію зла” його прози.

„Володар Мух” Вільяма Голдінга став хрестоматійним твором, але, обираючи його як об’єкт дослідження, ми зможемо опиратися на кращі традиції світового письменства, на його прикладі побачити досконало вибудовану модель „дитячого” зла (подібних досліджень Голдінга теж немає в українському літературознавстві); отже його твір послужить нам як *tertium comparationis* у порівняльних дослідженнях.

Роман польського письменника Стефана Хвіна „*Złoty pelikan*”, що побачив світ у 2003 році, невідомий українському читачеві (як і творчість письменника загалом), і немає його українського перекладу⁴. Ще не так широко знаний він і в Польщі через свою „молодість”. Проблема зла, представлена в цьому творі, інтерпретується у порівнянні з уже відомими. Це

³ За українською терміносистемою, твір „Птахи з невидимого острова” тяжіє до повісті (зважаючи на невеликий обсяг, обмежену кількість персонажів і мале число сюжетних ліній), але проблематика цього твору виходить за тісні рамки повісті. У польському, англійському (і загалом західному) літературознавстві терміну „повість” немає. Англійське літературознавство послуговується терміном „*novel*”, польське – „*powieść*” (вживається також термін „*powiastka filozoficzna*” на позначення „форми фабулярної нараційної прози, яка постала як окремий жанр у XVIII ст. на ґрунті французької літератури. Її творцями були найвідоміші представники просвітницького раціоналізму... Вольтер (автор „Кандіда”...), Д. Дідро (автор твору „Жак Фаталіст і його пан”))” [Дет. див. М. Biernacki, M. Pawlus. Słownik gatunków literackich. – Bielsko-Biała, 2005. – S. 318]. Натомість, все частіше в сучасних дослідженнях з’являється термін *micronovel* (у польському літературознавстві – *mikropowieść*) (Див., наприклад, *Dzieje literatur europejskich pod red. Floriana*) на окреслення жанрового визначення творів В. Голдінга, Г. Белля). З метою уникнення термінологічної неузгодженості у своєму дослідженні, на позначення жанру „Птахів з невидимого острова” ми послуговуватимемось терміном „мікророман”. На нашу думку, це найбільш точний український відповідник англійського „*novel*” та польського „*powieść*”.

⁴ Роман перекладено німецькою й італійською мовами.

дасть змогу більш повно дослідити її вияв, вказати на спільні та відмінні риси абстрактних моделей віртуального зла, створених письменниками-слов'янами, й англійським майстром слова.

Літературно-типологічні спільності (Д. Дюрішін) на тематичному (зло), поети кальному (проблематика, символіка, хронотоп), генологічному (всі вони є філософсько-психологічними притчевими романами), рівнях, яскраво виражене національне тло, спільний хронологічний вимір свідчать про співставність обраних для здійснення порівняльної інтерпретації⁵ проблеми зла творів.

Стан дослідження творчості Вал. Шевчука, С. Хвіна та В. Голдінга різний. На жаль, проза польського митця, не перекладена українською мовою, в Україні ще не вивчалася. Російською доступний роман “Hanemann” („Ханеманн”, – перев. К. Я. Старосельской. – Москва: AST, 2003) та повість “Esther” („Гувернантка”, – перев. К. Я. Старосельской. – Москва: Новое лит. обозрение, 2004). Серед польських дослідників творчості С. Хвіна – А. Ненцка, Д. Новацкі, К. Родзай, Е. Савіцка, Д. Стеінке-Сосновска, К. Сурма, К. Урбаньскі, А. Франашек, П. Чаплінські, М. Цубер та ін. Однак жоден з них не зосередив свою увагу на детальному аналізі проблеми зла у творчості С. Хвіна, дослідженні психологічного механізму дії зла в його прозі, жоден з них не інтерпретує віртуальне зло, зображене польським письменником, у порівняльному контексті з іншими національними літературами.

Проза Вал. Шевчука інтерпретувалася С. Андрусів, Р. Багрій, Н. Беляєвою, А. Берегуляк, Я. Буяком, О. Верецькою М. Жулинським, Л. Залеською-Онишкевич, Р. Корогодським, П. Майданенком, М. Рябчуком, М. Слабошпицьким, М. Ткачуком та ін. Його творчості присвячено дисертації В. Балдинюк, Т. Бледних, А. Горнятко-Шумилович, Н. Городнюк, Л. Донченко, Т. Жовновської, О. Переломової, Л. Тарнашинської.

⁵ Ми свідомо вживаємо цей термін всупереч відомій усталеній теорії оцінювання Б. Кроче.

Твори В. Голдінга як об'єкт дослідження обрали Б. Гіленсон, Б. Дубін, С. Павличко, В. Скороденко, Л. Тарнашинська (у порівнянні з творчістю Валерія Шевчука), Л. Чомєєв, Є. Чернозьомова, К. Шахова, С. Ярошовець та ін. Захищено дисертації А. Захарової, Л. Мірошніченко. Більшість українських та російських літературознавців звертають увагу на проблематику та жанрове визначення творів В. Голдінга. Відомими працями, які інтерпретують творчість письменника в англосакському літературознавстві, є дослідження Babb H. S. *The Novels of William Golding* (1973); Biles J.I., R.D. Evans. *William Golding: Some Critical Considerations* (1978); Biles J., Oldsay B. *Talk: Conversation with William Golding*; Crawford P. *Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down* (2002); Dickson L. KL. *The Modern Allegories of William Goldman* (1990); Friedman Lawrence S. *William Golding* (1992); Hoover David L. *Language and Style in the Inheritors* (1998); Gregor I., Kinkead-Weekes M. *William Golding: a Critical Study* (1967); Kulkarni Pralhad A. *William Golding* (1994); Medcalf S. *William Golding* (1975); Redpath Philip. *William Golding: A Structural Reading of His Fiction* (1987); Salwak D. *Living with a Writer* (2004); Siegl K. *The Robinsonade Tradition in Robert Michael Ballantyne's the Coral Island and William Golding's the Lord of the Flies* (1996); Swisher C. *Readings on Lord of the Flies*, (1997); Tiger V. *William Golding: The Unmoved Target* (2003); Waintroub S. *The art of William Golding*; Whitley J. W. *Golding: Lord of the Flies* (1970); та ін.

Морально-етична проблематика творів Вал. Шевчука та В. Голдінга розглядалася неодноразово. Але вона майже не досліджена у порівняльному аспекті, архетипна основа прози українського письменника частково досліджена, творчість Голдінга під таким кутом зору не досліджувався в Україні взагалі.

Отже, **актуальність** теми дисертаційного дослідження „*Парадигма зла в сучасному українському, польському й англійському романі (Валерій Шевчук, Стефан Хвін, Вільям Голдінг)*” зумовлена занепадом моральності в сучасному світі, визначається відсутністю як праць, що інтерпретують

психологію зла в прозі розглядуваних письменників, так і компаративних досліджень творів на морально-етичну проблематику з погляду аналітичної психології та філософії екзистенціалізму.

Наукова новизна дисертації міститься у предметі, об'єкті, способі та висновках дослідження. Вперше в українському літературознавстві досліджується проблема зла в компаративному аспекті на прикладі творів Вал. Шевчука, С. Хвіна та В. Голдінга, активізується метод „порівняльної інтерпретації”. Вперше здійснюється розмежування „дитячого” та „дорослого” зла в літературознавчому аналізі, обґрунтовується їх психологічна природа та механізм дії; інтерпретується „дитяче” і „доросле” зло в українській, польській та англійській сучасній прозі із застосуванням методів психології. Вперше робиться спроба систематизації і зведення до спільної основи термінологічної еквіваленції на рівні жанру (притча, *przypowieść*, *parabola*). Вперше за об'єкт дослідження обрано один із найновіших романів Стефана Хвіна.

Об'єкт дисертаційного дослідження – філософсько-психологічна проза Валерія Шевчука („Птахи з невидимого острова”), Стефана Хвіна („Złoty relikan”), Вільяма Голдінга („Володар Мух”).

Предмет дослідження – парадигма зла в творах української, польської й англійської прози.

Мета роботи – визначити типологічні сходження та відмінності в моделюванні зла письменниками, які представляють три національні літератури.

Вона передбачає вирішення таких завдань:

- визначити філософсько-психологічну основу аналізованих творів Вал. Шевчука, С. Хвіна та В. Голдінга.
- виявити взаємозв'язок морально-етичної проблематики творів української, польської та англійської прози з філософією (екзистенціалізм, персоналізм, кордоцентризм), християнством і психоаналізом;

– здійснити розмежування „дитячого” та „дорослого” зла методами психології, простежити психологічні механізми їх виникнення і дії на прикладі аналізованих творів;

– порівняти шляхом типологічного аналізу символічні та оніричні моделі зла у романах „Птахи з невидимого острова” Валерія Шевчука, „Złoty pelikan” Стефана Хвіна, „Володар Мух” Вільяма Голдінга;

– простежити зміну парадигми моральних цінностей сучасної дитини і зрілої особистості та її відображення у романах Вал. Шевчука, С. Хвіна, В. Голдінга.

Теоретико – методологічну основу дисертації складають дослідження теоретиків психоаналізу А. Адлера, Ж. Лакана, Е. Нойманна, О. Ранка, З. Фрейда, Е. Фромма, К. Хорні, К.Г. Юнга; основні положення архетипної критики Н. Фрая; дослідників психоаналітичного напрямку в літературі: Г. Башляра, М. Задубрівської, Н. Зборовської, Г. Маркевіча, М. Моклиці, Ш. Моро, З. Росінської, Ж.-П. Сартра; праці з герменевтики й теорії інтерпретації В. Дільтея, Г. Гадамера, Г. Грімма, А. Голдової, У. Еко, С. Колліні, О. Потебні, П. Рікера, К. Роснер, Ж.-П. Сартра, Є. Стельмаха, І. Фізера; психологів В. Зеньковського, К. Лоренза, І. Монюхи, Я. Обухова, Г. Паренса, В. Роменця, І. Фурманова та ін.; філософські, теологічні й соціологічні праці на морально-етичну проблематику О. Веретюк, Е. Воліцької, В. Граната, Й. Дембовського, Ж. Дерріди, А. Дондюка, Я. А. Ключовського, Є. Коссака, С. Кримського, М. Кромпца, О. Кульчицького, Л. Левчук, О. Ліпатова, Г. Марселя, І. Матушевського, М. Міцінської, І. Мрочковського, Е. Муньє, Ф. Ніцше, В. Ошайци, А. Подсяда, Ж.-П. Сартра, М. К. Сівца, Б. Скарги, В. Табачковського, Я. Філека, Н. Хамітова та ін.; наукові положення компаратистів Б. Бакули, Р. Веллека, Г. Вервеса, О. Веретюк, Д. Дюрішіна, Д. Наливайка, А. Нямцу та ін.; теоретико-літературні та естетичні концепції М. Бахтіна, М. Гловінського, М. Гнатюка, Р. Гром’яка, Р. Інгардена, А. Кулявіка, З. Мітосек, В. Руднева, М. Ткачука.

Застосовано герменевтичний, порівняльно-історичний, типологічний, інтерпретації, порівняльної інтерпретації, психоаналізу, генологічний, структурно-функціональний методи дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка в руслі комплексного дослідження „Проблеми рецептивної поетики, наратології і трансляторики в українсько-зарубіжних зв'язках” (№ державної реєстрації 0105U000718) із консультаціями на кафедрах теорії й антропології літератури та історії польської літератури ХХ ст. Інституту польської філології Жешувського університету під час піврічного стажування у Польщі за сприяння Kasy im. Józefa Mianowskiego Fundacji Popierania Nauki.

Тему дисертації затверджено на засіданні бюро Наукової Ради при інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України „Класична спадщина та сучасна художня література” (протокол № 4 від 2 листопада 2006 року).

Практичне значення дослідження. Положення і висновки дисертації розширюють парадигму порівняльного вивчення творчості Вал. Шевчука та В. Голдінга в українському літературознавстві, вводять прозу С. Хвіна в український контекст. Матеріали дисертації можуть бути використані при подальшому вивченні творчості С. Хвіна, розробці лекційних і практичних курсів з історії сучасної української, польської, англійської літератури, історії зарубіжної літератури ХХ ст., спецкурсів, спецсеминарів з порівняльного літературознавства, при написанні курсових, дипломних та магістерських робіт.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження апробовані на щорічних звітних наукових конференціях викладачів та аспірантів Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (2005-2007 рр.); III етапі Міжвузівського наукового семінару „Терміносистема слов'янського літературознавства” (Луцьк, 26-27

квітня 2005 р.); III Kongresie Polonistyki Zagranicznej (Poznań, 8-10 czerwca 2006 r.); VII Міжнародній науково-практичній конференції „Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця” (Київ, 22-23 березня 2007 р.); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції „Література в системі міждисциплінарних зв'язків” (Львів, 16-18 травня 2007 р.).

Основні положення дисертації викладені в таких публікаціях:

1. Ліщинська Н. М. Психологія зла у романі „Володар Мух” Вільяма Голдінга // *Studia Methodologica*. – 2005. – Вип. 15. – С. 97-99.

2. Ліщинська Н. М. Притча, її жанрові різновиди і міжнародна термінологічна неадекватність // *Проблеми славістики*. Волинський державний університет імені Лесі Українки. – Луцьк, 2005. – Число 1 – 4. – С. 95-102.

3. Ліщинська Н. М. Екзистенційні виміри зла в сучасній притчевій прозі: Валерій Шевчук – Стефан Хвін – Вільям Голдінг // *Наукові записки*. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2006. – Вип. 1 (19). – С. 138-149.

4. Liszczyńska N. Psychologiczne aspekty zła we współczesnej powieści polskiej i ukraińskiej (Stefan Chwin – Walerij Szewczuk) // *Literatura, kultura, język w kontekstach i kontaktach światowych*. – Pod red. M. Czermińskiej, K. Meller, P. Ficińskiego. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007. – S. 303-308.

5. Ліщинська Н. М. Проза Вільяма Голдінга й Стефана Хвіна в контексті морального декалогу ХХ століття. Тези доповіді // *Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця*. Матеріали VII Міжнародної науково-практичній конференції, 22-23 березня 2007 р. – Т. II. – К., 2007. – С. 59-60.

6. Ліщинська Н. М. Зло як „втеча від свободи”: сучасний український і польський роман (Валерій Шевчук – Стефан Хвін) // *Україно-польські відносини: вчора і сьогодні*: Збірник праць Тернопільського міського

осередку Наукового товариства ім. Шевченка. – Тернопіль, 2006. – Т. 2. – С. 350-370.

7. Ліщинська Н. М. Зло як морально-етична проблема в романах Вал. Шевчука, С. Хвіна, В. Голдінга // Мандрівець. – 2007. – № 2.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, кожен з яких має 3 підрозділи, висновків, списку використаних джерел, що нараховує 335 позицій, і додатка. Загальний обсяг дисертації – 205 сторінок машинопису, основний текст викладений на 180 сторінках.

Розділ I

Філософсько-психологічна семантика зла та особливості її інтерпретації в художньому тексті

1.1 Проблема зла у філософії та психології

Проблема морального занепаду людства постає широкою і багатоаспектною. Перш за все, її визначають як „вічну”, філософську, морально-етичну, часто пов’язують із психологією особистості. Знайшла вона своє втілення і в мистецтві, особливо в наш час, оскільки ще з минулого століття продовжується (правда, у своєрідний спосіб) так звана „естетизація зла” (сучасні фільми, детективні романи насичені сценами вбивства, насилля, часто в них зустрічаються герої, які чинять зло “в ім’я добра”)⁶.

Аналізуючи сучасну прозу під кутом вираження у ній моральних проблем людства, ми не можемо оминати філософського розуміння цієї проблеми, оскільки між філософією і літературою (та й мистецтвом загалом) існує нерозривний зв’язок: митець може спиратися на певну філософську концепцію або творити власну філософію, подаючи її в художньому вимірі – творі, збагачуючи тим самим і філософію, і літературу. (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Г. Гессе, Дж. Фаулз та ін.).

Філософія представила розлоге пояснення феномену зла, викладене у багатьох теоріях. Зло найчастіше трактується як “те, що небажане, предмет відчуження, негативна цінність (антицінність – Н. Л.) або відсутність цінності, заперечення добра” [248, 424]. На думку польського філософа Кшиштофа Косіора, “зло може інтерпретуватися як атрибут буття, ефект буттєвої дисгармонії”, як “брак добра або чогось потрібного, помилка, яку можна виправити, або трагічна зрада долі, чи, навпаки, щось звичайне, як суб’єктивне відчуження від усього людського” [275, 424]. У філософії говоримо також про метафізичне зло – наслідок поділу буття, яке має позитивну природу. У концепціях Аристотеля, Фоми Аквінського воно

⁶ Учень К. Г. Юнга, Е. Нойманн, під „проникненням зла у мистецтво” розуміє виникнення атональності у музиці, „процеси дезінтеграції і трансформації в літературі й живописі” і трактує його як „занепад старого способу життя і цінностей в галузі етики” [Дет. див. 107, 84].

постає як брак конкретного добра, яким послуговується буття. У Лейбніца метафізичне зло є браком “будь-якої досконалої риси буття, пов’язаним із самою скінченністю створеного буття” [275, 962]; зло фізичне – “брак якоїсь риси буття, якої потребує природа даної субстанції, самодостатній у моральному сенсі, але такий, що порушує повноту й устрій окресленого буттєвого порядку” [там само] і зло моральне, яке можна трактувати “в об’єктивному і матеріальному сенсі, коли суб’єкт, що порушує об’єктивну моральну засаду, робить це несвідомо, а тому не несе за це відповідальності, чи в суб’єктивному і формальному сенсі, коли означає вільну і свідому згоду виступити супроти морального добра” [275, 962-963].

Сучасний польський дослідник етичної проблематики у філософії Іренеуш Мрочковський причину існування метафізичного зла виводить із недосконалості та обмеженості світу, зло фізичне є “фізично-психічним терпінням людини”, а моральне – “зловживанням людською волею, свідомим кривдженням інших і виступом проти порядку світу й людини. Віруюча людина називає моральне зло гріхом” [269, 11]. Отже, зв’язок філософської інтерпретації проблеми зла з релігією очевидний.

Процес становлення понять „добро” і „зло” відбувався поетапно. Первинно виникло поняття “Бог” як мірило доброго і злого. Перебуваючи у відкритому і широкому просторі природи, людина обожнювала те, чим захоплювалася, або предмет свого страху. Тому в пантеоні язичницьких богів присутні добрі та злі божества. Польський філолог XIX ст. Ігнатій Матушевський, досліджуючи психологічний механізм створення образу диявола в поезії нехристиянських народів, наводить приклади поклоніння злему божеству з метою уникнути його гніву [264, 6].

Своє бачення світу, ставлення до Бога, людина відобразила у міфі. Міфологія зберегла тенденцію до матеріалізації абстрактних понять, але здійснюється вона вже на словесному рівні. Тому початковий етап формування значення понять „добро” і „зло” можемо назвати етапом

матеріалізації або міфологічним. Зло втілюється не лише у богах⁷ та істотах, що були напівбогами, але й у чудовиськах (наприклад, Мінотавр). Ця риса властива міфології кожного народу, стала однією з характерних особливостей міфу. Присутність у ньому фольклорних елементів надає злу демонічного характеру. „Роблячи акцент на проблемах початку, (міф – Н.Л.) вторував дорогу раціональним теодицеям” [285, 18].

Пошуки відповіді на питання „Звідки зло?”, сформульованого у міфах, продовжила антична філософія. Раціоналізувавши міф, вона окреслила основні напрямки дослідження проблеми зла: філософсько-релігійний та морально-етичний. Перший з них пов’язаний зі сприйманням людиною Бога, другий – із виникненням етичних теорій зла, спрямованих на моральне вдосконалення особистості.

Проблема людських взаємин із Богом в античній філософії не знайшла одностайного вирішення. Одні мислителі вважали богів силами, від яких повністю залежить доля людини, інші – втіленням людських бажань, засобом, що допомагає утримувати людей у покорі, істотами, подібними до людей, наділеними добрими і поганими рисами водночас. Тому були навіть спроби осудження їхньої поведінки.

Парадигму зміни ставлення людини до Бога можна простежити і на прикладі грецьких трагедій, написаних на міфологічні сюжети. Як зауважив Іренеуш Мрочковський, окремі дослідники говорили про них як про „грецьку теологію в діалозі трагіків з публікою та акторами. Цей діалог обіймав – у широкому сенсі – культурні зміни, які настали у самій релігійній свідомості того часу”⁸ [269, 24]. Первинно людина була повністю залежною від богів, почувалася їх жертвою („Цар Едип”). Згодом богів було персоніфіковано. Вони спустилися з Олімпу на землю і стали ближчими до людей (Діоніс виявив бажання жити на землі). Бога, подібно до людини, наділяли добрими і

⁷ Поділ на добрі та злі божества у міфології зберігався. Нерідко добро і зло поєднувалося в одному богові.

⁸ Слід зазначити, що ставлення до богів у Софокла, Есхіла й Евріпіда різняться між собою: Есхіл вважав богів мудрими і справедливими, на думку Софокла, боги були такою ж реальністю, як люди, але приховують свої дії. Евріпід критикував богів за неморальну поведінку, різко осуджував принесення в жертву людей. Свої переконання кожен з авторів певною мірою відбив у трагедіях.

поганими рисами. Людина навіть зважилася постати проти їх волі (Кассандра). Із появою напівбогів (Прометей, Орфей), вона ще більше зблизилася з божеством, трактувала його як героя („Прометей закутий”).

Грецька трагедія показала парадигму стосунків людини з Богом. Вона дала початок релятивістському підходу до проблеми різниці поміж добром і злом. (Прометей, вкравши вогонь, зробив добро людям, але, водночас, згрішив проти богів, порушивши їхню волю). У зв'язку з цим постало питання: „Як діє людина у стосунку до Бога?” Зло почало сприйматися як частка людського „я”. З'являється поняття душі як божої іскри в людині. Піднімають його орфісти, які, подібно до буддистів, вважали, що душа на шляху до очищення проходить ряд перевтілень. Але від буддистського вчення їх відрізняє віра у її безсмертя.

Логічний підсумок у філософсько-релігійному вченні епохи античності зробив Платон. На його думку, людські відчуття нездатні об'єктивно оцінити зло. Мислитель переконаний, що те, що сприймається як зло, є лише „певний вигляд, фальшивка, знецінення вищого порядку (створеного Деміургом – Н. Л.) у кривому дзеркалі людського сприймання” [Дет. див. 321, 53]. За Платоном, душа має розумне начало і є полем боротьби поміж добром і злом. Але протиставлення духовного тілесному немає. На думку Платона, причиною зла є „сліпе і бруталне прагнення”, яке проявляється як внутрішній голос в людині і спонукає її до зла. Душа є слабкою проти зла, бо розумне, не позбавлене сенсу й чуттєве у ній „рідко поєднується в симфонію добра” [269, 36]. Зло руйнує душу, є причиною реінкарнацій, але у переродженні вона живе вічно.

Платон не тільки узагальнив філософські шукання своїх попередників, але (разом з орфістами) підняв актуальне питання: „Як боротися зі злом? Як уникати його?”, яке дало поштовх до розвитку етичного напрямку в теорії зла. Свій початок він бере від філософії Сократа, який найвище ставив пізнання („Пізнай самого себе!”), й твердив, що все зло на світі походить від

незнання⁹. У теоріях зла, які розвинулися після Сократа, головними стають поняття „доброчесність” і „щастя”. До того ж, раціональний підхід до інтерпретації моральної проблематики замінюється містичним, інтуїтивним, що виявилось у запереченні можливості пізнавати світ раціонально. Добро пов’язували з духовним удосконаленням, моральними чеснотами, а все тілесне, матеріальне, надбане за допомогою розуму вважали злом. Така позиція характерна для циніків. Вони не визнавали державності, інститутів влади, оскільки, на їхню думку, влада і держава сковують свободу і роблять неможливим життя на засадах добропорядності. Тому їх треба уникати. Філософське вчення циніків дістало назву „цинізм”. В етиці того часу сформувалося схоже поняття – „циніцизм”, пов’язане із філософією Антистена. Воно означає визнання доброчесності як єдиного добра й „абсолютну незалежність від усього іншого” [269, 38-39].

Стоїки частково продовжили етичні традиції циніків, ставлячи так само високі вимоги до людини-мудреця. Але вони не вважали, що особистість скована злом. Нею керує розум та особлива психічна влада, завдяки якій здійснюється відмежування добра від зла. Життєвий шлях людини повністю підпорядкований долі. У глобальному сенсі вона „тотожна з Богом, але у своїх індивідуальних проявах може бути злом” [166, 49]. Тому потрібно підходити до вибору своєї життєвої позиції раціонально. Долю можна прийняти тільки тоді, коли вона тотожна чесноті. Якщо комусь випала „зла” доля, така людина мусить відокремитися від світу (ввійти у стан апатії), а в разі потреби, бути готовою вчинити самогубство, щоб зберегти моральну чистоту. Згідно з вченням Сенеки, мета людського життя – досягти в собі морального ідеалу і через виховання передати його іншим.

Епікурейці за основу свого морального вчення взяли щастя, якого, за Сократом, людина досягає у пізнанні. Їхнє вчення дістало назву „гедонізм”,

⁹ Подібну інтерпретацію проблеми зла знаходимо у китайській філософії. Воно асоціюється з незнанням, низьким, недосконалим. Звідси й поділ на „благородних людей” і „низьких”: „Благородна людина боїться трьох речей: повеління неба, великих людей і слів досконало мудрих. Низька людина не усвідомлює повелінь неба, не боїться його, зневажає великих людей, залишає поза увагою слова мудреця” [Конфуцій, Лунь-Юй // Чит. з іст. філос., с. 14].

бо суть щастя епікурейці вбачали у насолоді, що є наслідком звільнення від зла. Вони не заперечували егоїстичної природи людини. Мудрецем вважали того, хто не боїться визнати її частиною свого „я” і знання про це використовує, щоб зменшити кількість зла й отримати насолоду, яку визнавали абсолютним добром. Злом, на думку епікурейців, є прикрість.

Автор багатьох праць з етики Аристотель пов’язував проблему зла з волею, а його витоків шукав у внутрішньому світі людини. На його думку, найвищим добром є мудрість. На шляху до неї людина керується розумом, яким наділена душа¹⁰. Саме вона спрямовує розум до добра, „робить волю розумною”. Злом є нереалізоване прагнення людини до щастя. Воно може виникнути й тоді, коли людина обрала неправильний шлях до досконалості.

Шукаючи витоків зла і шляхів до морального вдосконалення, античні філософи виділили поняття духовного і тілесного (матеріального). Особливу увагу на них звертали неоплатоніки, які зробили спробу поєднати філософсько-релігійний та морально-етичний підходи до інтерпретації зла. За концепцією неоплатоніків, світом править Єдине, яке прирівнюється до Бога. Людина є поєднанням духовного (душі) і матеріального (тіла), які є взаємними протилежностями. Душа є безсмертною часткою божественного в людині. Тому вона має переваги над тілом. У тілесному і матеріальному неоплатоніки вбачали джерело зла. Згідно з цим, вони будували своє етичне вчення: „Оточена злом матеріального світу, людина повинна відсторонитися від світу, сприймаючи його як гру в театрі, і звертаючи свій погляд до божественного Єдиного” [166, 51].

Морально-етичну концепцію неоплатоніків часто трактують як етап „зустрічі античної епохи з християнством”. Водночас це була спроба поєднати і логічно підсумувати філософські надбання своїх попередників, присвячені проблемі добра і зла.

¹⁰ Аристотель вважав, що існує три види душ: рослинна, тваринна і людська. Тільки остання наділена розумом. За життя людина має всі три види душ. Вони певним чином поєднані між собою. Тому філософ і трактував людину як розумну тварину.

Християнська концепція добра і зла ознаменувала новий етап у розвитку морально-етичних теорій. Ціла середньовічна епоха, Ренесанс, філософія Нового часу, сучасні теорії зла позначені її впливом. Ґрунтується вона на визнанні триєдиного Бога, який створив світ і „є справедливим суддею, що за добре нагороджує, а за зле карає”. Такий підхід дав поштовх до формування нового розуміння згаданих категорій – їх починають трактувати як метафізичні, абстрактні. До того ж, християнство започаткувало розвиток теологічних концепцій зла. Філософія і теологія починають досліджувати цю проблему паралельно.

Поняття „добро”, „зло”, „гріх” вперше зустрічаємо в книгах Старого Завіту. Біблійне розуміння зла тісно пов’язане з гріхом – порушенням Божих Заповідей, які є основою моралі. Зло приніс у світ Сатана – один із ангелів, який був скинений на землю за горде прагнення бути рівним Богові¹¹. Отже, зло має природу, відмінну від Божої. Обравши зло (Адам і Єва піддалися спокусі диявола), людина сама поставила себе у ситуацію вічного морального вибору, загострила свою відповідальність перед Богом і людьми. За Біблією, джерело зла (дух зла) знаходиться поза людиною (вона не була створена грішною, а стала такою), але якщо вибір було зроблено на користь зла, воно стає часткою самої людини. Звідси й висновок про те, що в людині співіснують добре і зле начала¹². З’явилися поняття морального та фізичного зла, тісно пов’язані з проблемою особистості. Християнська релігія зробила людину відповідальною за зло і за стан своєї душі. Зло стало лише однією зі

¹¹ Сатана став біблійним символом зла.

¹² Щодо проблеми зла в Біблії, Еріх Фромм висловлює контрверсійну думку. Він вважає, що у Старому Завіті непослух Адама і Єви перед Богом не розцінюється як гріх. „Навпаки, цей непослух є свідченням того, що людина пізнала себе і стала здатною сама вирішувати свої справи. Таким чином, цей перший акт непокори в кінцевому рахунку є першим кроком людини до свободи... Саме через вигнання людини з раю вона одержала здатність сама формувати свою історію, зміцнювати свої людські сили і як повноцінний індивід досягти гармонії з іншими людьми та природою”. Але розвиток християнства пішов іншим шляхом. З’явилася точка зору, за якою Адамів гріх є таким великим, що перенісся на усе людство, і тільки Боже милосердя і віра можуть врятувати його. По вигнанні з Раю в людини загострився вибір між добром і злом. „За старозавітним вченням, людина здатна на добре і на зле, вона повинна вибрати поміж добром і злом, між благословенням і прокляттям, з-поміж життя і смерті. Бог ніколи не нав’язує свого вирішення цієї проблеми людині. Він тільки посилає пророків, які допомагають їй встановити, що зле, а що добре. „Але після того, як це сталося, людина залишилася наодинці зі своїми „двома інстинктами” – прагненням до добра і прагненням до зла, тепер вона сама має вирішити цю проблему”. [Дет. див. Э. Фромм. Душа человека, – М., 1992, с. 18].

сторін морального вибору. Але в людини завжди є шанс на спасіння через щире покаєння.

Дещо іншого погляду дотримувався Августин Блаженний – представник філософської думки Середньовіччя. У праці „Про Град Божий” він наголошує на тому, що людина сама і свідомо вибрала зло. Воно й полягає у вільній волі людини. Гріх – причина втрати здатності до спасіння. Тільки Божественна Благодать здатна вилікувати хвору душу. Головним злом для християнства, за Августином, вважається гордіня, „власний егоїзм”, бажання жити „по собі”, а не „по Богові”. Завдання кожного християнина – позбутися цих гріхів¹³.

Епоха Ренесансу, а пізніше Просвітництва породили дещо суперечливі погляди на проблему зла. Як зауважив Еріх Фромм, з одного боку, гуманісти намагалися пом’якшити догму первородного гріха, яка особливо усталилася в епоху Середньовіччя. Але вони не боролися з нею прямо, як це робили єретики. Не поділяв її і Пелагій – середньовічний церковний діяч. З іншого боку – Мартін Лютер та офіційна церква були переконані в тому, що людина є ворожою, підлою, гріховною істотою. Діячі Просвітництва відстоювали думку, що „все зло в людині є лише наслідком дії зовнішніх обставин, а тому насправді в людини нема можливості обирати. „...Необхідно лише змінити обставини, які породжують зло, тоді добро, початково закладене в людині, проявитися майже автоматично” [Дет. див. 161, 18].

Подальші дослідження проблеми добра і зла у філософії пов’язують з іменем Імануїла Канта. До нього панівною була середньовічна традиція, за якою людина знаходиться у постійному виборі між „ангельським” і „диявольським”, Небом і Пеклом. Канту належить спроба раціоналізувати релігійну концепцію зла. Тому цей етап у парадигмі інтерпретацій морально-етичних категорій у філософії можемо назвати етапом „раціонального

¹³ Слід зазначити, що до наведеного вище християнського розуміння проблеми добра і зла, яке стало основою морального вчення Августина Блаженного, він прийшов не одразу. Як один із маніхеїв, витоків зла Августин первинно шукав у матеріальному світі. Після виходу зі згаданої секти мислитель прийняв позицію неоплатонізму, за якою „існує тільки благо; відповідно зло – це усього лиш відсутність або спотворення блага” [24, 108].

обґрунтування релігійних засад зла”. Кант визнавав метафізичну присутність зла у світі, трактуючи його як „радикальне зло” – „найвищу максиму, яка служить як кінцева суб’єктивна основа для всіх злих максимум нашої вільної волі” [285, 26]. Саме вона визначає схильність до зла всього людського роду „на противагу задаткові до добра як складової доброї волі” [285, 26]. Кант виходив зі зв’язку проблеми зла з вільним вибором людини, але вважав, що немає раціонально пізнаної матеріальної причини виникнення морального зла. Питання „Що змушує людину робити зло?” для нього залишилося частково відкритим.

Кантівська теорія про відносність усіх речей у світі, які існують як реальні тільки у свідомості людини, мала суттєвий вплив на подальшу інтерпретацію проблеми добра і зла. Вона завершила етичний етап формування морально-етичної думки. Після Канта всі інші цінності було переглянуто з позиції релятивізму. Почався атеїстичний етап формування філософської концепції зла, який можемо назвати етапом „переоцінки цінностей”, оскільки нові теорії зла повністю спростовували старі.

Прикладом може бути філософія А. Шопенгауера. Його теорія побудована як заперечення позиції Лейбніца, який виходив від концепції теодицеї¹⁴, де представив Бога “як найсправедливішого, найкращого, наймудрішого математика, що творить найкращий світ” [Цит. за 246, 44]. Але світ цей не є Богом, а тому він, за своєю природою, недосконалий. Ця недосконалість і є злом. Йдеться про метафізичне зло, яке Лейбніц вважав скінченим. На думку філософа, Бог не може відповідати за таке зло, оскільки Він не є причиною свого розуму. „Розум Божий передує Його волі” [Там само].

¹⁴ Поль Рікер у своїй праці „Зло. Виклик, кинутий філософії і теології” у парадигмі зміни філософських концепцій зла, окремо виділяє фазу теодицеї, яка, на його думку тривала з часів Середньовіччя і в своєму найбільш досконалому формулюванні постала у філософській концепції Лейбніца [Дет. див. Paul Ricoeur. *Zło. Wyzwanie rzucone filozofii i teologii.* – Przełożyła Ewa Burska. – Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1992. – 40 s.].

А. Шопенгауер обрав за основу своєї теорії зла не Бога, а “створіння”. Світ для філософа є вершиною недосконалості. Його першооснову мислитель вбачає у “злому божестві”– “сліпій волі” (бо не може добрий Бог творити так недосконало), що приймає найрізноманітніші подоби і творить зло. Якщо у Лейбніца можливість існування зла у світі зведена практично до мінімуму, то Шопенгауер констатує той факт, що світом править зло, і якби воно проявилось б ще більшою мірою, то ніщо б не змогло існувати. Моральний порядок, на його думку, “містить мінімум екзистенції” [246, s. 46-47]. “Сліпа воля” має вплив не тільки на світ загалом, а й на долю кожної людини. Тому життя є болем і терпінням. У філософській теорії зла Шопенгауера простежуються мотиви буддизму: щоб подолати світове зло, треба свідомо знищити в собі бажання, а спасіння людина знайде тільки в смерті. Отже, оптимістичний погляд на світ, який вважався позитивним, ірраціоналізм відкидає, висуваючи на перший план цілком протилежне поняття – песимізм.

Найбільше так звана „переоцінка цінностей” характерна для філософії Фрідріха Ніцше. Його духовні шукання знаходяться поза межами моралі („По той бік Добра і Зла”). Вважаючи людину творцем моральних догм і правил, Ніцше піддав критиці всі євангельські істини, оголосив смерть Бога, бо, на його думку, Бога породили людські страждання і слабкість. Звідси – зневажливе ставлення до християн і релігії загалом.

Поняття „добро” трактується своєрідно: філософ пов’язує його генеалогію із соціальною нерівністю. Він виходить з того, що означення „добрий” первинно стосувалося тільки багатих, аристократів, а тому й досконалих людей. „Низький”, „ниций” асоціюється з бідністю і переходить в уявлення „поганий”. „Патос шляхетності і відстані, це споконвічне й панівне, загальне та основоположне ставлення верхнього роду володарів до роду підлеглих, до „низів” – ось де першоджерело протилежності „добра” і „зла”. (Право панів давати назви сягає так далеко, що навіть зародження мови можна було б трактувати як вияв влади панівних натур...)” [106, 196]. В етимології слів „шляхетний” і „плебей” Ніцше знайшов і расову відмінність:

„низькими”, „простолюдинами” називали темношкірих, які відрізнялися від білявих завойовників арійської раси. За Ніцше, носіями зла є люди, наділені владою. Вони використовують мораль як засіб упокорення. Тому „кожна мораль, на протигагу поблажливості й попуску, – це своєрідна тиранія щодо „природи” і щодо „розуму”, але ця обставина не заперечує моралі, бо проголошувати, що будь-яка тиранія і будь-яка нерозважливність неприпустенні, знову доводилося б з позиції якоїсь моралі. У кожній моралі істотне й неоціненне є те, що вона здійснює тривалий примус...” [106, 78]. Мораль, діючи як примус, породжує безсилля, що є, на думку філософа, джерелом зла: „саме від безсилля... ненависть переростає у щось страхітливе й моторошне, у щось найдуховніше і найотрутіше” [106, 202].

Добром, за Ніцше, є воля до життя, вміння „піднятися над світом”, зло – це все те, що робить людину слабкою, нав’язане їй, викликає спротив, перешкоджає на шляху до мети. Тому з ним треба боротися. (Звідси й знаменита фраза, яка стала „візитною карткою” філософії Ніцше, – „Слабкого штовхни!”). Навіть агресію не слід трактувати як негативне явище, а навпаки – як бажання самоутвердитися. Найбільше зло перебуває у тісному зв’язку з найбільшим добром і має творчу силу. Можливо, саме від філософії Ніцше бере початок поняття „злого генія”, яке має місце в сучасному житті.

Імморалізм Ніцше ознаменував новий етап у розвитку морально-етичного вчення, який умовно можна назвати „етапом виправдання людини”. Він поставив собі за мету звільнити її від почуття вини, яке є наслідком відповідальності за кожен вчинок, „знецінивши” усталені моральні цінності.

Лев Шестов і Микола Бердяєв, імена яких пов’язані з релігійним екзистенціалізмом та персоналізмом, повернулися до християнського розуміння проблеми зла, звернувши увагу на ставлення людини до моралі. Л. Шестов піддає усі загальноприйняті моральні цінності сумніву. Моральні люди, на його думку, найжорстокіші, бо використовують мораль як зброю помсти. Їм замало тої зневаги й того осуду свого ближнього. Вони хочуть,

щоб їхній осуд¹⁵ підтримали інші, навіть сумління осудженого намагаються змусити прийняти їхню позицію. Межа поміж добром і злом для Шестова відносна. На його думку, кожен добрий намір людини починаються з егоїстичних прагнень, нікчемні люди удостоюються найвищого визнання. Утвердження моральних законів і цінностей визначається як одна з причин виникнення зла: виконання законів не завжди веде до добра, оскільки вони втілюють чиюсь волю.

Існує багато випадків, коли справедливість, із позиції якої судять зло, є ні чим іншим, як несправедливістю. Філософ робить постійний наголос на непослідовності людської натури, відносності цінностей, які вона творить, вважає, що „добро не виправдало себе”, а тому люди „звели на трон зло і безумство”.

Метою морально-етичної концепції Л. Шестова є не кардинальна переоцінка цінностей і створення „альтернативної моралі”, як у Ф. Ніцше. Він лише прагнув довести, що мораль не повинна бути „предметом поклоніння”. Вона має відносний характер, а цінності не можуть бути абсолютними.

Микола Бердяєв на першому місці ставить страждання людини, надаючи йому перевагу перед гріхом: „Для мене завжди було неприйнятним поняття гріха як злочину, який викликає гнів і кару з боку Бога... Гріх я відчуваю не як непослух, а як втрату свободи. Свободу ж я відчуваю як божественну. Бог є свобода і дає свободу”. Ницість людини філософ вбачає відреченні („відпаданні”) від Бога й від „власної людської природи”. [15, 40]. М. Бердяєв теж трактував мораль в інший спосіб, ніж це робили до нього. Він схиляє до думки, що не все зло, скоєне людиною, іде від самої людини. Часто воно є наслідком дії обставин, у яких вона опиняється. Саме обставини змушують людину страждати¹⁶.

¹⁵ Для Льва Шестова осуд є найбільшим гріхом. Свою моральну концепцію він будує на одній із біблійних заповідей: „Не судіть, і несу димі будете”.

¹⁶ До проблеми взаємовідносин людини з Богом зверталися також персоналісти, зокрема Г. Марсель. Він розуміє людське життя як мандрівку до Бога: людина прийшла на світ з Божої Волі, тому до Бога вона й має повернутися. Він відштовхується від поняття „автентичної”, „відкритої людини” – особистості, яка у своїх

Відштовхуючись від проблеми невинного страждання людини, екзистенціалісти продовжили розвиток цієї теорії. Вихідною тезою для них є думка про те, що людина не може повною мірою усвідомити значення понять „вина”, „гріх”, відчуває себе підкреслено невинною. Вона не може уявити, що таке пекло. Вина є чимось покладеним на людину зовні. Саме через невинність все дозволено. Екзистенціалісти розуміють людину як „проект, який має реалізувати себе сам” (Ж.-П. Сартр). Отже, вся відповідальність за людське буття лягає на саму людину. Виходу із ситуації не можна знайти у жодній суспільній моралі.

Ж.-П. Сартр у праці „Екзистенціалізм – це гуманізм” називає екзистенціалізм гуманізмом, оскільки він дає право людині незалежно від інших, хоч і в покинутості, „творити себе”. Екзистенціалізм (атеїстичний) забрав у людини звичну мораль, віру в Бога, на якого завжди можна було покласти. Їй залишилося покладатися тільки на власний розум. Оскільки людина належним чином не усвідомлює себе, вона часто творить зло, але, з позиції екзистенціалізму, не варто судити її за це, а, всупереч філософії Ніцше, поспівчувати. Зла і нещастя у світі стане менше тільки тоді, коли людина глибше усвідомить природу свого внутрішнього „я”.

Філософія екзистенціалізму завершила „етап виправдання людини”, намагаючись зняти з неї відчуття вини. Натомість ця філософія остаточно утвердила думку, що особистість повинна „творити себе сама” і відповідати за свої вчинки, обираючи добро або зло. Вибір на користь останнього здійснюється через її схильність як до добра, так до зла. Ця теза стала ключовою для подальших досліджень, бо спонукала до вивчення внутрішнього світу людини. Філософська думка поєднується з психологічною. Започаткував такий підхід до оцінки сутності людини

діях, вчинках орієнтується на „світ вищих цінностей” [Див. Kossak, 141] (чим подібний до Ф. Ніцше, який говорив про „Надлюдину”). Матеріальний світ, у якому перебуває особистість, є місцем постійного вибору поміж добра і зла, „королівством тіні” (Г. Марсель). Допомогти людині може тільки Бог, тому життя „автентичної людини” є життям тільки для Бога.

австрійський психолог, творець психоаналізу Зигмунд Фройд. Він є автором першого детального дослідження психологічного механізму дії зла.

Поява нового вчення змінила погляд на зазначену проблему. На думку З. Фрейда, джерелом зла є підсвідоме людини, а зовнішнім його виявом є агресія. У прихованому стані вона властива кожній людині і „чекає слушної нагоди”, щоб „вийти назовні”. Агресія є результатом складної взаємодії трьох пластів психіки: „Я” (*Ego*), „Воно” (*Id*), „Над Я” (*Super Ego*).

Інстинкти і підсвідомі потяги складають сферу підсвідомого *Id*. Вони є джерелом виникнення психічної енергії, що спонукає до активної дії і суперечать культурі та нормам соціального життя, за дотримання яких відповідає *Super Ego*. На думку Фрейда, людина „несе на собі тягар культури”, бо остання сприймається як система заборон („табу”), що не дозволяють виявити всіх бажань і потягів підсвідомого. Внутрішня напруга, спричинена впливом *Id* і *Super Ego*, здатна руйнувати людську особистість. Вона приречена постійно відчувати напруженість між „Я” і „Воно”. Це веде до озлобленості, яка початково стає причиною деструктивних процесів у психіці, а вже потім спрямовується на зовнішній світ, проявляючись як агресія. Проте, це відбувається не завжди. Якщо агресивна енергія, нагромаджена у підсвідомому, „блокується” і „нейтралізується” „зовнішніми, переважно морально-етичними, чинниками, вона нагромаджується довкола *Super Ego*, що призводить до хворобливого почуття провини, безпричинного страху, неврозів, манії переслідування, інколи – навіть до самогубства” [62, 7-8]. Звідси напрашується висновок, що всі наші найпотемніші наміри є намірами зла. Чим більше бажання, тим більше зло робить людина. Навіть найкращі бажання є бажаннями зла, бо вони реалізуються через утиск інших бажань.

Свої бажання людина реалізує у снах. З. Фройд вважає, що зміст сновидінь дорослого найбільш точно пояснює дитяча психологія, що яскраво виражає інцестуальні бажання в різних формах. У сні підсвідоме активізує всі потяги і наміри здійснити зло. Як зауважує Ніла Зборовська,

фрейдівський психоаналіз робить не що інше, як підтверджує „давній Платонів вислів, що добрі люди – це ті, котрі задовольняються снами про те, що лихі люди коять насправді” [65, 70-71].

Вчення про підсвідоме як джерело зла продовжив Карл Густав Юнг. На відміну від З. Фрейда, який вважав підсвідоме набутою в дитинстві структурою психіки, він розрізняє два види згаданої психічної структури – індивідуальне та колективне. Індивідуальне підсвідоме дійсно можна вважати набутиим, бо воно відображає особистісний досвід людини. Її складають переживання, які колись були свідомими, але через забуття чи пригнічення були витіснені зі свідомості. Колективне підсвідоме – це структура, яку складають архетипи (або домінанти), що „являють собою відображення постійно повторюваного досвіду людини, ...готовність знову і знову репродукувати ті самі чи подібні міфічні уявлення” [176, 76]. Проникаючи у свідомість у спроектованому вигляді, вони формують стереотипну поведінку особистості.

Хоч колективне підсвідоме приховує в собі „темний бік” людської душі (Тінь), архетипи не завжди є символами зла (наприклад, архетип „ангельського”, Самості), хоч у більшості випадків з ним пов’язані. Юнг зауважує, що самі по собі вони не є ні добрими, ні злими. Це „морально індіферентне *numen*, котре стає таким чи іншим, чи суперечливою подвоєністю обох лише через зіткнення зі свідомістю. Цей вибір добра чи зла, навмисно чи ненавмисно, впливає з людської установки” [Цит. за 20, 53].

Проникаючи у сферу свідомості, архетип колективного підсвідомого (домінанта) починає керувати поведінкою людини. Особистості, „одержимі” силою одного архетипу, поєднуються між собою. Формується натовп, лідер якого має найменше почуття відповідальності, але найбільшу волю до влади. Маса під дією підсвідомого відкидає природні закони людського існування і діє виключно з позиції сили, визнаючи тільки владу свого лідера, який сприймається натовпом як Мана-особистість – особа, наділена незвичайними

магічними знаннями та властивостями. Поширенню „психології маси” і пов’язаного з нею зла, на думку засновника глибинної психології, сприяла індустріалізація. Вона сформувала тип особистості-автомата, яка мислить стереотипно, відчуває слабкість і невпевненість в собі, яка компенсується сильним прагненням до влади. Як альтернативу масовій свідомості Юнг висуває релігію. Він висловлює думку про те, що здолати масу може тільки людина, яка знаходиться „поза масою”, є сильною особистістю, що не підділася впливу колективного підсвідомого [176].

За Юнгом, деструктивні войовничі сили в людині викоренити неможливо, тому абсолютного миру бути не може. Всяке відкидання моралі, „людського” в людині веде до пробудження цих сил, а тому до зла.

Німецько-австрійський філософ, психолог і соціолог Еріх Фромм намагався з’ясувати, що змушує людину творити зло, якою є її природа. У своїй праці „Людина для самої себе. Дослідження психологічних проблем етики” він визначає людину як „найслабшу із тварин, але сама ця біологічна слабкість є основою сили людини, першою причиною розвитку її специфічно людських властивостей” [161, 45], як єдину тварину, „для якої власне існування є проблемою: вона (людина – Н. Л.) повинна її вирішити, і від неї нікуди не піти. Вона розуміє, що „закинута” у світ, перебуває у випадковому просторі й часі, усвідомлює свою безпорадність, обмеженість свого існування” [164, 9-10], почувається „вигнаною з раю” і живе у вічній суперечності з природою, зв’язок із якою втратила. Екзистенційна закинутість людини в суспільство вимагає від неї психологічного пристосування до його умов. Саме це стало причиною формування соціального характеру людини. Він замінює людині природні інстинкти. Під впливом виховання, соціальних умов формується певний тип характеру, який визначає поведінку людини, частково автоматизує її, стає системою соціальних орієнтацій. Це свідчить про витіснення характеру в підсвідоме. Процес пристосування до суспільних умов робить людину „усередненою”.

Поступово вона відчужується від самої себе, „механізується”¹⁷. У неї формується „синдром розпаду”, який заперечує „синдром зросту”¹⁸. Е. Фромм зазначає: „Якщо у ХІХ ст. „помер Бог”, то в ХХ ст. „померла людина”. Вона стоїть перед загрозою перетворитися на раба. Бунт, що виникає як протест проти такої перспективи, вносить деструкцію в світ. Звідси і висновок, що „людина від природи є злою істотою і... нагадує вбивцю, якого від улюбленої справи може втримати тільки страх перед більш сильним убивцею” [161, 16]. Але вбивцею людину зробила історія, бо руйнівний бунт людського духу склався історично.

Е. Фромм бере до уваги і той факт, що людина, будучи слабкою від природи істотою, прагне постійного самоутвердження, влади. Тому він наголошує, що „головною небезпекою для людства не є нелюд чи садист, а нормальна людина, наділена величезною владою. Але, щоб мільйони поставили на карту своє життя і стали вбивцями, їм потрібно прищепити ненависть, невдоволення, деструктивність і страх” [Там само, 19].

Хоч у повсякденному житті є можливість проявити жорстокість і садизм, не боячись помсти, не всі люди йдуть на це. У зв'язку з тим Е. Фромм піднімає інше питання: чи вільна людина у виборі між добром і злом? Що спонукає її обрати останнє? Відповідь він знаходить у природі самої людини. За своєю суттю вона є ні доброю, ні злою. Якщо говорити про людство загалом, то воно може бути вільним у своєму виборі. Але з конкретною

¹⁷ Поступове відчуження людини від самої себе привернуло увагу не тільки Е. Фромма. М. Кремнин, досліджуючи психологію самотності, виділяє чотири етапи такого відчуження. Рушійною силою цього процесу став страх перед смертю. На першому – людина усвідомила свою відмінність від неживої природи і відділила себе від неї. Богами стали місяць, зорі, вітер... Другий етап – усвідомлення людиною своєї відмінності від тварини. Його наслідки – відчуження від живої природи і виникнення тотемізму. Поступово людина помітила, що існує суттєва відмінність між собі подібними. Так виникло відчуження людини від самої себе. Про це свідчить поклоніння богам у людській подобі – язичництво. (Антична культура, слов'янське багатобожжя яскраво це доводять). Зі зростом розумових здібностей і вдосконаленням моралі приходить зміна ставлення до власно тілесності. Душа і розум вищі за смертне тіло. Саме на цьому етапі виникають християнство й іслам, які розуміють Бога як Духа. На цьому етапі відчужуються духовне від тілесного, хоч і співіснують в одній людині [Дет. див. Психологія одиночства // Школьный психолог. – Ноябрь, 2001. - № 44, с. 4].

¹⁸ „Синдром розпаду” та „синдром зросту” – це життєві установки людини. Перший включає любов до мертвого, закоренілий нарцисизм і симбіозно-інцестуальний потяг. Людина такої орієнтації спрямована на зло, деструкцію, агресивне ставлення до всього живого, егоїстично відстоює лише власні інтереси. „Синдром зросту” – пряма протилежність розпадові. Його основу складають любов до живого, любов до людини, любов до незалежності [Дет. див. Фромм Э. Душа человека, – М., 1992].

людиною все по-іншому. Досить часто їй нав'язують вибір. Це має негативний вплив на особистість, оскільки приносить їй моральні страждання, обмежує здатність вибирати, самотійно приймати рішення. „Кожна моральна поразка залежить від попередньої, поки не досягнуто межі, від якої нема вороття” [161, 99]. Людина перестає належати сама собі. Вона постійно незадоволена світом, що в свою чергу, знову веде до агресії. Вільним вибір особистості можна вважати тільки тоді, коли її схильності до добра і зла зрівноважені, „якщо врахувати, що вона може усвідомити свою ситуацію і здатна зробити серйозні зусилля” [Там само, 107]. У моральному виборі особистість повинна мати „свободу для” того, щоб вибрати, а не „свободу від” вибору, щоб не бути пригніченим нею. Отже, природа зла, за Е. Фроммом, пов'язана не тільки з індивідуальною схильністю до нього, але й з прагненням до влади, проблемою свободи вибору.

Підсумовуючи результати свого дослідження, Е. Фромм робить висновок, що „зло – специфічно людський феномен. Це спроба регресувати до до-людського стану і знищити специфічно людське: розум, любов, свободу”. Зло має у собі й трагізм. Хоч особистість і деградує, але вона ні на хвилину не може не залишатися людиною, „тому ніколи не зможе задовольнитися злом як рішенням”. „У злі людина втрачає саму себе, роблячи трагічну спробу визволитися від тягаря свого людського буття” [161, 106-107]. Аж до ситуації, у якій вибір неможливий, особистість повністю відповідає за свої дії. „Саме тому, що зло є чимось людським, оскільки воно показує потенціал регресії і втрату нашої гуманності, воно живе в кожному з нас. Чим більше ми усвідомлюємо це, тим менше ми в стані бути суддями інших людей” [161, 107].

Якщо Е. Фромм вирішував проблему моральної деградації крізь призму людської природи, свободи вибору особистості, проблему її буття, то Еріх Нойманн у дослідженні феномену світового зла обрав за філософську точку відліку загальноприйняті етичні постулати, за якими живе людство, і те, як вони сприймаються людиною. Моральний авторитет значною мірою

залежить від оточення людини, суспільства та епохи, в яку вона живе. „Якщо вона не вступає у конфлікт із цінностями, що домінують у суспільстві і складають „культурне супер-его”, тоді про таку людину говорять, що у неї „чиста совість”. З іншого боку, якщо людина вступає в суперечність із загальноприйнятими в суспільстві цінностями, її совість вважають „нечистою”. [107, 34]. Е. Нойманн робить висновок, що людина, первинно формуючись як істота колективна, тоді відчуває себе комфортно у будь-якому колективі, коли беззастережно приймає його етичні цінності.

Сучасний світ і людську спільноту він оцінює як одержиму злом: „В контакт зі злом вступив кожен з тих, хто бачив зло, але нічого не зробив, хто відвернувся, бо не хотів бачити зло, хоча й міг побачити. Винні в союзі зі злом і ті, чийі очі не могли побачити зла. Винні ми всі – всі народи, всі релігії, всі держави, всі прошарки суспільства. Винне все людство”. [107, 24]. Причина такої одержимості криється в тому, що в боротьбі зі злом людина озброєна тільки цінностями „старої етики”, які „втратили психологічний вплив”. Людина стає безсилою перед злом. „Старою” Нойманн називає загальноприйнятую етику західної культури, яка, на його думку, вичерпала себе, бо мірилом усіх людських вчинків у ній виступають незворушні етичні цінності. Людина прагне жити за нормами моралі, спрямовуючи свою діяльність тільки на творення добра. Але це суперечить людській природі: „стара етика” не враховує наявності „темного боку” людської душі – Тіні, що міститься у підсвідомому. Вона асоціюється зі схильністю людини творити зло, вказує на недосконалість людської природи, символізує низьку тілесність. Тінь може проявити себе і як „дух”, коли, наприклад, свідомий розум признає тільки матеріальні цінності життя” [107, 38].

Свідому структуру називають „зовнішньою особистістю” або персоною (маскою). Її формування говорить про успішну діяльність совісті людини, а функція полягає у тому, щоб приховати темний, страшний бік людського ества. У такий спосіб персона допомагає людині бути сприйнятою членами

суспільства, яке вимагає від неї виконання певної ролі. Вона відповідає персоні (масці), обраній для себе людиною¹⁹.

Особистість ідентифікує себе з персоною не завжди. Однією з найнебезпечніших є ситуація ототожнення власного *ego* з етичними цінностями. В цьому випадку людина зовсім забуває про свою тінь. Зовні це проявляється як гордість, егоїзм, самовпевненість. Для себе людина ідеальна. Така ідентифікація веде до повної втрати гармонії між *ego* й етичними цінностями. Вона й стала причиною виникнення расизму²⁰. За Нойманном, „стара етика” сама провокує таку ідентифікацію, оскільки вона орієнтує людину на певний ідеал. Ототожнення *ego* з етичними цінностями є ніби „спрощеною схемою” на шляху до досягнення цього ідеалу. „Стара етика в принципі дуалістична. Вона розглядає світ як протиставлення світу і темряви, ділить існування на дві півсфери чистого і нечистого, добра і зла, Бога і диявола, і в контексті цього дуалістичного світу ставить перед людиною відповідне завдання” [107, 43]. Недоліком „старої етики” є те, що вона провокує людське *ego* під час морального вибору ставати на бік добра, тим самим роздвоюючи єство людини на світ цінностей і антицінностей. Останні, набуваючи форми могутніх сил темряви, вступають у боротьбу з першими. Звідси і двоїста природа людини. Проте можливе ототожнення *ego* з тінню. В людини виникає гостре відчуття вини, неповноцінності по відношенню до сфери трансцендентного. Вона „настільки гостро переживає владу зла над собою, що ніякі її вчинки не в змозі встановити рівновагу” [Там само, 45]. У своїй ідентифікації зі злом особистість проходить ряд стадій – від відчуття безпорадності до так званої „зустрічі з власною тінню”²¹. У такій ситуації

¹⁹Поняття *persona*, очевидно, із психоаналізу перейшло в літературознавство і має подібне тлумачення: персонаж, що ховається за маскою. NTC's Dictionary of Literary Terms визначає персону як „термін, який вживається у літературній критиці на позначення голосу (маски), створеної автором, від імені якої ведеться розповідь. *Persona* не є автором, який реально пише, а „другим я”, [...] через якого говорить автор” [Kathleen Morner, Ralph Rausch. NTC's Dictionary of Literary Terms. – Illinois, 1991, p. 164].

²⁰ Е. Фромм називає таку ідентифікацію нарцисизмом, що проявляється у невмінні зрозуміти іншу людину, намаганні нав'язати комусь свої погляди, інтереси, концентрації на власній особі.

²¹ Вважаємо, що теорія моральної деградації особистості Е. Ноймана знайшла своє художнє втілення у романі С. Хвіна „Złoty pelikan”. Детальніше про це йтиметься нижче.

людина не сприймає власну тінь як негатив, а тому проектує (переносить) її у зовнішній світ. Тоді вона починає діяти як зовнішній об'єкт. „Замість того, щоб розглядати тінь як „свою внутрішню проблему”, з тінню змагаються... її знищують як „зовнішнього ворога” [107, 49]. Як правило, проекцією тіні виступає людина, „чужа” колективові, бо колективна особистість ніколи не сприймає зло як своє власне. Вона приписує зло „чужому”²². Людина виправдовує себе тим, що у своєму суперникові вбачає ворога, носія зла, якого треба знищити. Саме тому Е. Нойманн вважає „стару етику” недосконалою.

Порятунок для людства бачиться ним у так званій „новій етиці”, яка ґрунтується на тому, що людина, усвідомивши існування тіні як частини власного „Я”, повинна прагнути примирення з нею. Зустріч „із власною тінню” дивує людину. Вона розчаровується в собі і в інших, відчуває, що морально недосконала. В цей момент відбувається розрив еґо з етичними ідеалами, з якими воно себе ідентифікувало, приходять повне усвідомлення того, що агресивні та деструктивні потяги закладені в структуру людського буття. Слід зазначити, що „процес примирення з тінню веде до помітного зниження морального рівня особистості”, оскільки пізнання і визнання тіні вимагає її участі в житті індивіда [107, 82]. Але якщо існування тіні в кожному з нас буде усвідомленим, в людини не буде потреби ототожнювати свою „темну сторону” з кимось іншим і вести „відкриту боротьбу проти зла”²³.

На нашу думку, „нову етику” Нойманна спонукала до життя сучасна ситуація. Він вважає, що західна цивілізація перебуває у полоні тіні. А це

²² Цей феномен Е. Нойманн пов'язує з давньоєврейським звичаєм відпускати в пустелю „до Азазеля” „офірного цапа”, на якого переносилися усі гріхи громади. Аналогічно діє сучасний колектив [Дет. див. Е. Нойманн, 52-54]. Жертвами „психології офірного цапа” стають також „етично неповноцінні особистості”, які „не можуть жити за абсолютними цінностями колективу або не здатні до етичної адаптації шляхом формування „зовнішньої особистості” [Там само, 52]. Такі індивіди (психічно неповноцінні, злочинці) стають об'єктом переслідування, покарання з боку закону і людей, які його творять. Масова свідомість засуджує і лідерів, яскравих обдарованих особистостей, геніїв, які за інтелектуальним розвитком стоять вище, ніж натовп, оскільки він не визнає ні вищого, ні нижчого за себе.

²³ Суть зла, за Е. Нойманом, полягає в тому, що людина, не усвідомлюючи існування своєї тіні, переносить її на „свого ближнього” і „веде відкриту війну зі злом”, ненавидячи іншу людину.

незворотній процес. Він веде до ідентифікації власного „Я” з тінню, а тоді людина перестане сприймати зло як проблему, „хоч практично надаватиме йому (злу) повну свободу дій” [107, 91]. Якщо людина усвідомить, що її природа подвійна, у неї не буде більше потреби шукати зовнішнього виразника тіні, а отже, й зникне ворожість по відношенні до собі подібних. Саме в цьому і полягає суть „нової етики”.

Зіставивши психоаналітичні концепції зла З. Фрейда, К. Г. Юнга, Е. Фромма та Е. Ноймана, можемо виділити у них спільні погляди на окреслену проблему, не зважаючи на різні підходи до неї. Перш за все, – це визнання думки про підсвідому природу людського зла. Сутність прихованих людських бажань проявляється у сновидіннях, мареннях, галюцинаціях. Спільною точкою їхнього вчення є і характеристика проявів людської агресивності. Остання може бути реалізована через гру (детально цей спосіб описаний у праці „Душа людини” Е. Фромма, дослідженнях З. Фрейда, а також А. Адлера, інших дослідників), бути спрямованою на інших – т. зв. „зовнішня агресія” – (психологія „офірного цапа” Е. Ноймана, перетворення ігрових дій у „серйозні”, явно сплановані й усвідомлені – Е. Фромм) або на себе – „внутрішня агресія” (у сучасній психологічній термінології – автоагресія), що є причиною саморуйнування особистості і часто проявляється у нанесенні собі тілесних ушкоджень, суїцидах. Таку позицію підтримують З. Фрейд, Е. Фромм, К. Г. Юнг та Е. Нойманн значну увагу приділяють самопізнанню людської природи, говорячи про „зустріч із власною тінню” – „темною стороною душі”, яка може стати причиною або моральної деградації особистості, або активізує механізми внутрішнього контролю над негативними проявами підсвідомого. Цим дослідникам належить вивчення проблем прагнення до влади і масової свідомості, які теж безпосередньо пов’язані з людським злом.

Психоаналіз виробив оригінальний підхід до вирішення проблеми добра і зла. Кожен з представників цього напрямку доповнював свого попередника. Їхнє вчення вийшло далеко за межі психології і складає сьогодні самостійний

філософсько-психологічний напрям, що дав поштовх до подальших досліджень проблеми морального вибору, виходячи з природи людської психіки.

На початку ХХ ст., особливо у 20-х роках, посилюється увага до проблеми самосвідомості. Її все частіше починають розглядати у зв'язку з проблемою добра і зла. Під впливом психоаналізу, що теж виник у цей час, утверджується думка про те, що „свідомість – це засіб, поза яким нема ні знань, ні досвіду, ні людського життя, ні відношення до трансцендентності. Те, що не є свідомість, має назву несвідомого. Несвідоме – це негативне, безкінечне в багатозначності свого змісту поняття” [238, 44]. Несвідоме потрібно перебороти тільки свідомістю. Рух до несвідомого – крок назад у розвитку моральності²⁴.

Не зважаючи на значний вплив психоаналізу, ідеї, що висувалися до його виникнення, знайшли своє логічне продовження. Найновіші дослідження Н. Хамітова та ін. сучасних філософів мають екзистенційне підґрунтя. Творчий колектив авторів книги „Людина в есенційних та екзистенційних вимірах” зробив спробу оцінити сучасну моральну ситуацію. В центрі уваги дослідників – феномен роз'єднання людства, який вважається „вселенським принципом” не тільки матеріального, а й ментального і морального існування. „В інтелектуальному, соціальному, політичному та моральному житті ми не можемо зробити ані кроку без нашої „насильницької” дії, без самоствердження, без боротьби та битви між тим, що існує й живе, і тим, що прагне існувати та жити. Вся історія людства засвідчує домінування цього принципу життя в світі” [96, 202]. Сучасний світ „після Модерну” характеризується, за словами М. Фуко, як „дисенсус”, а

²⁴ Проблема несвідомого не вичерпала себе у 20-і рр. ХХ ст. У 60-х нею активно займався Жак Лакан. Психоаналітик розрізняє поняття „несвідоме” і „підсвідоме” (Ці поняття розрізняв і З. Фройд, послідовником якого вважає себе Ж. Лакан). Несвідоме він розуміє як структуру, що поєднує сторони опозиції „зовнішнє - внутрішнє”, як „зовнішній прояв того, що є внутрішнім”. Структурою, що представляє несвідоме, на думку Лакана, є мова. [Дет. див. Paweł Dybel. Urwane Ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan. – Kraków: Universitas, 2000. – S. 265. У підсвідомому міститься те, що не доступне свідомості, але здатне активно впливати на неї (інстинкти, неусвідомлені бажання, архетипи колективного підсвідомого, що містять закодований досвід попередніх поколінь, стереотипи поведінки, первинний досвід, набутий людиною у пережитих нею життєвих ситуаціях).

сьогоднішнє суспільство є „суспільством „роз’єднаних” і „відокремлених” [96, 203]. Панівними силами в ньому є дисгармонія і неврівноваженість. Стабільність і рівновага – лише моменти в його існуванні. Людина створила мораль, намагаючись підтримати цю рівновагу якомога довше. Сьогодні вона „бунтує”, бо її мораль виявилася крихкою. В ситуації панування тотального зла їй важко знайти вихід. Автори згаданої праці висувають гіпотезу, що порятунком для сучасного світу є толерантність, яка „примирює протилежності”: гнів і спокій, ненависть і любов, розуміння, милосердя. „Адже саме толерантність поціновує різноманітність, не ідентичність, різність – індивідуальну, суспільну, культурну та ін. Можливо, через те, що саме толерантність – це те „серединне”, як казав Аристотель, „що є кращим і має перевагу над тим, що по обидва боки від нього розміщується...” [Там само, 207]. Таке „компромісне” вирішення проблеми протистояння добра і зла зближує сучасну філософсько-етичну думку зі східним вченням про „серединний шлях”, уникання крайнощів.

Аналіз основних філософських концепцій зла показав, що у своїх духовних шуканнях людина намагалася зрозуміти суть добра і зла, виходячи із сутності божественного. Вона матеріалізує богів. Спочатку в ідолах, потім – словесно. Це був первинний етап у формуванні морально-етичної проблематики, який ми назвали міфологічним або етапом матеріалізації.

Епоха Античності продовжила пошуки джерел зла, показала шлях людини до Бога, закарбувавши його у грецькій трагедії. Вслід за Полем Рікером, можемо назвати цей етап формування морально-етичної проблематики стадією мудрості [Дет. див. 283 18-20]. Виділяємо на цьому етапі два напрямки дослідження: філософсько-релігійний, пов’язаний зі ставленням людини до Бога, дослідженням природи людської душі, і морально-етичний, спрямований на пошуки шляхів морального вдосконалення особистості. На цьому етапі постає питання “Чому людина творить зло?”.

Відповідь на нього людство шукало у християнстві, яке ознаменувало новий етап у розвитку морально-етичного вчення і є основою не лише середньовічних, але й сучасних морально-етичних концепцій (Див., наприклад, праці П. Рікера, І. Мрочковського, М. Кромпца, С. Кримського та ін.). Християнська концепція зла змінила погляди на Бога і на людину, поставила питання “Як може добрий і досконало мудрий Бог існувати поряд зі злом?”. Логічним її продовженням стала фаза теодицеї у морально-етичному вченні.

Її повною протилежністю є етап абсолютної переоцінки цінностей, пов’язаний із філософією А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Л. Шестова і М. Бердяєва. Останні не творять альтернативної моралі, а лише змінюють погляди на уже існуючі моральні цінності.

Онтологічний етап формування філософської концепції зла представлений екзистенціалізмом і персоналізмом, які привернули увагу до трагічної невлаштованості буття особистості у світі, її внутрішніх станів (тривога, страх, покинутість, розпач та ін.). Такий підхід зумовив виникнення психоаналітичних теорій, які стали точкою зіткнення філософії і психології, ознаменували перехід до психологічного етапу у дослідженні проблеми зла.

Філософсько-психологічна думка кінця ХХ – початку ХХІ ст. у трактуванні цієї проблеми продовжує традиції попередніх епох, інтерпретуючи їх по-новому²⁵. Провідна роль належить психоаналітичним дослідженням та філософії екзистенціалізму, біблійній моралі. Береться до уваги і „психологія вчинку”, досягнення філософської антропології та психоаналізу.

1.2 „Дитяче” та „доросле” зло: психологічний аспект

Ми розглянули найбільш загальні філософсько-психологічні теорії зла, роблячи акцент на філософському розумінні цієї проблеми. Без урахування

²⁵ Доказом цього є ґрунтовна праця Поля Рікера “Зло. Виклик, кинутий філософії і теології” (Польський переклад вийшов у Варшаві у 1992 році) [Дет. див. Paul Ricoeur. *Zło. Wezwanie rzucone filozofii i teologii.* - Warszawa, 1992.- 40 s.]

суто психологічного підходу до інтерпретації проблеми зла наше дослідження буде неточним і неповним. Психологія пояснює феномен зла з урахуванням вікових факторів психічного розвитку особистості. Тому на цій підставі виділяємо зло „дитяче” і „доросле”.

Суспільство звикло до думки про те, що діти не схильні до зла. Вони ще не зіпсовані „жорстоким світом дорослих” (хоч контакти з ним відбуваються постійно!). Але життя доводить протилежне. Дитячі злочини говорять самі за себе. Сьогодні ніхто не буде заперечувати існування жорстоких законів і в дитячому світі. Відбувається своєрідний конфлікт між загальновідомим суспільним стереотипом і дійсністю. Сутність, витоки цієї проблеми шукає психологія.

Крім психоаналітичної інтерпретації проблеми зла, яка вважається філософсько-психологічною, було сформульовано інші *stricto* психологічні теорії, присвячені окресленій проблемі. В першу чергу, йдеться про теорію агресивності. Саме це поняття найчастіше співвідносять зі злом. Агресивність виражає здатність людини до насилля, деструкції (руйнування). Її конкретним проявом є агресія. Агресивна поведінка спостерігається як у дорослих, так і в дітей, але мотиви, механізми, причини її виникнення та дії в обох випадках суттєво відрізняються між собою. Ми не випадково звертаємося до розгляду психологічної інтерпретації дитячого і дорослого зла, бо саме під таким кутом зору помітна різниця між цими поняттями.

Більшість психологів сходяться на думці, що агресивні потяги формуються у людини ще в ранньому дитинстві. Але оцінка їх різна. Зигмунд Фройд вважає, що агресивність у дітей розвивається поступово і пов'язана з дією руйнівного інстинкту (Танатоса). Його донька – Анна Фройд – дотримується подібної позиції, пов'язуючи виникнення дитячого садизму з анальною стадією розвитку психіки дитини [Дет. див. 109, 18].

На думку прихильників психології „травми народження”, заснованої Отто Ранком, дитячу агресію не слід вважати злом. Це механізм природного пристосування до умов навколишнього середовища, яке є чужим для

новонародженої дитини. Її перший крик виражає незадоволення з приводу того, що вона розлучається із комфортним середовищем материнської утроби. Конрад Лоренц – автор книги „Агресія (Так зване зло)” – також не вважає злом ні дитячу, ні дорослу агресію (Про це говорить навіть підзаголовок книги). Він дотримується думки, що на ранніх етапах розвитку людства вона була необхідною умовою виживання і пристосування людини до умов середовища, в якому вона перебувала. Але стрімкий розвиток наукового мислення, техніки випередив природні процеси розвитку психіки людини. Це й стало причиною послаблення гальмівних механізмів агресії [Див.258]. Як зауважує З. Фройд, агресія, спрямована „всередину”, руйнує людську особистість, веде до моральної деградації. Тому вона мусить знайти вихід „назовні”, спрямувавшись на когось або щось інше, а не на джерело, від якого вона походить. Найвищою мірою прояву як „зовнішньої”, так і „внутрішньої” агресії, на нашу думку, є вбивство (в останньому випадку йдеться про суїцид)²⁶

Із наведених вище міркувань логічно випливає висновок, що причина агресивності дорослої людини – у неможливості контролювати „приступи” власної агресії. Дітям, на відміну від дорослих, власні емоції не підвладні. Їхні захисні механізми агресії ще недостатньо сформовані. Тому дитяче зло, порівняно з дорослим, більш „відкрите”, безпосереднє і, поряд з тим, неусвідомлене.

Наступна відмінність полягає в тому, що дитяче зло, має свою чітку вікову еволюцію. І. Фурманов, досліджуючи механізм формування дитячої агресивності, зазначає, що агресивні дії у дитини простежуються з перших років життя. На перший погляд, вони не сприймаються як прояви зла навіть дорослими. Це швидше імпульсивні „приступи впертості, що не піддаються контролю...” [165, 20]. Дитина може поводити себе так через відчуття дискомфорту, безпорадності, коли їй перешкоджають здійснити своє

²⁶ Існує поняття „моральне” або „духовне вбивство”. Воно чи не найчастіше стає наслідком впливу агресії як на саму особистість, так і на її оточення.

бажання. Її поведінку, на думку І. Фурманова, агресивною можна назвати тільки умовно, бо вона не має наміру зробити комусь із свого оточення зло [165].

У період усвідомлення власного „Я” в дітей часто виникають конфлікти з ровесниками, пов’язані з володінням якоюсь річчю, найчастіше – іграшкою. З точки зору дорослого, дитина виглядає скупю. Психологи висувають припущення, що в основі такого конфлікту лежить особливе ставлення дитини до речей, які її оточують. Вона сприймає їх як частину свого „Я”, а тому не хоче віддавати. З віком таке ставлення змінюється, хоч, за деякими припущеннями, саме воно лежить в основі заздрості, скупості, егоїзму.

Агресію дитина проявляє і тоді, коли вона не досягнула мети, яку поставила перед собою, коли дорослі не задовольнили її бажання. Таку агресію розцінюють як „голос ображеного „Я””. Дитина в такому стані спрямовує свою неадекватну поведінку на дорослого, як правило, на батьків, які забороняють їй щось. Саме від батьківського виховання залежить, чи буде далі розвиватися ця схильність у дитини, чи зможе вона перерости в рису характеру.

Сучасниця З. Фрейда, російський психолог Сабіна Шпильрейн була першою в історії психоаналізу, хто звернув увагу на психологічний механізм людської деструктивності. Вона висунула цікаву думку про те, що в усякому акті творення присутнє руйнування [Дет. див. 141, 2]. Подібним чином поводить себе дитина, яка пізнає світ. Процес дитячого пізнання зовні проявляє себе як деструктивний: дитина намагається всього торкнутися, заглянути, що знаходиться всередині речі, бо хоче збагнути, чому вона рухається. З позиції дитини – щоб пізнати, треба зруйнувати, а потім створити власне уявлення про об’єкт свого дослідження. Вона не розрізняє живого й неживого, а тому не розуміє, що своєю цікавістю може завдати болю. Саме так психологи пояснюють ставлення дітей раннього віку до тварин. Але не спинене вчасно невинне пізнання, так звана „доброякісна

агресія” (Е. Фромм), може перерости у справжню, „злаякісну”, яка, в свою чергу, переходить у садизм.

У процесі становлення власного „Я” в дитини виникає потреба в самоутвердженні. Воно проявляється в агресії, спрямованій на своїх однолітків або молодших за себе дітей. Особливо це помітно під час гри. Якщо така агресія буде проігнорована дорослими, самоутвердження переросте у сильне бажання мати владу над іншими. На цій же основі формується заздрість, зневага до інших. Дитина здатна словесно принизити або й завдати тілесних ушкоджень іншій дитині, яка, на її думку, буде в чомусь краща за неї або всього лиш володітиме річчю, яка є предметом її бажання.

Аналізуючи процес формування дитячої агресивності, ми торкнулися питання впливів на дитину. Він здійснюється „двосторонньо”: з боку сім’ї і з боку „вулиці” (в першу чергу – ровесників). Спілкування з дитиною у сім’ї – це безпосередній її контакт із „дорослим світом”. Від того, яким він буде, залежить подальше формування особистості дитини. Доки вона не сформована, батьки виступають в ролі „зовнішніх механізмів”, які стримують агресію. За допомогою батьківського впливу дитяча агресія соціологізується – „приспосовується” до вимог суспільства і проявляється у „дозволених” опосередкованих формах (вербальній (словесній), символічній, непрямій).

„Вулиця” „виховує” по-іншому. В колі своїх ровесників дитину ніщо не сковує, тому вона веде себе безпосередньо, так, як вважає за потрібне. У неї формується „подвійна мораль”: одна з них призначена для батьків, інша – для однолітків. Це підтверджує неадекватна поведінка дитини у місцях, де вона перебуває без нагляду батьків, наприклад, у школі. Не зважаючи на це, не варто оцінювати батьківський вплив як позитивний, а вплив дитячого середовища чи „вулиці” загалом як негативний. Від першого буде залежати й друге. Діти легко потрапляють під вплив. Якщо від батьків отримано

негативний досвід поведінки, він обов'язково перенесеться на спілкування з ровесниками. „В агресивних батьків ростуть агресивні діти” [165, 16].

Аналогічно діти можуть потрапити під вплив вуличного середовища, яке може „навчити” їх агресивності. Відбувається це в невимушеній обстановці під час гри. Йдеться про так звану „ігрову агресію” (Е. Фромм). Формально вона не є небезпечною і полягає у виконанні дитиною певної негативної ролі в грі. Найбільш небезпечним стає вплив вулиці для дітей, які позбавлені батьківської опіки, кинутих напризволяще. Вони об'єднуються в групи навколо старшого за себе лідера, якого сприймають і як захисника, і як „законодавця”. Поступово навколо його особи формується культ Мани-особистості (К. Г. Юнг), що й дозволяє йому легко керувати групою²⁷. До того ж, злидні, постійна боротьба за місце ночівлі, умови конкуренції роблять дітей жорстокими. Найбільшими цінностями стають їжа, власне життя і бажання уникнути покарання. Середовище, де панує боротьба за виживання, робить дитину зверхньою, жорстокою. Зло, яке вона щоденно чинить під тиском обставин, стає набутою рисою²⁸, яку дуже важко викоринити.

Залежність дитини проявляється не тільки від оточення, в якому вона перебуває, але й від власного ставлення до свого „Я”. Дослідник цієї проблеми В. Зеньковський дійшов висновку, що „...протягом усього раннього дитинства дитина не знає справжньої любові до самої себе” [66, 148]. Суб'єктивна самоусвідомленість та інтерес дитини до своєї особистості розвиваються дуже повільно. Відчуваючи саму себе, дитина стоїть перед двома варіантами вираження цього відчуття. „Один спирається на

²⁷ Виникнення культу Мани-особистості пов'язане з особливостями дитячого світосприймання. Дитиною керує страх бути кинutoю напризволяще і страх перед лідером. У такій ситуації вона втрачає здатність об'єктивно оцінювати ситуацію. Тому той, хто керує нею, сприймається як демон або ідеал, взірець для наслідування.

²⁸ На думку американського психолога Генрі Паренса, дитяча агресивність буває неструктивною, що проявляється у впертості, настирливості, і деструктивною, рисами якої стають ненависть, навмисне заподіяння шкоди іншим, ворожість. Неструктивна агресія спрямована на пристосування до умов середовища, досягнення якоїсь мети, самоутвердження. Деструктивна агресія веде до руйнування ще не сформованої дитячої особистості. У „дітей вулиці” чітко простежується перехід від однієї форми агресії до іншої. Спочатку вони захищають себе, згодом щоденна агресія стає їхнім способом життя (Дет. див. Паренс Г. Агрессия наших детей. – М.: Форум, 1997. – 160 с.).

усвідомлення своєї сили і піднімає творче, активне самовідчуття, відкриває дорогу для активності, зміцнює усвідомлення своєї цінності; інший, навпаки, бере за основу усвідомлення своєї слабкості, ослаблює дитину... знижує бажання діяти, лягає на душу тягарем непотрібності й неповноцінності” [66, 148]. Вказані варіанти розвитку ставлення до власної особистості визначають подальший характер дитини, її життєву позицію. Вони нормально співіснують у дитячій душі, але пальма першості завжди належить одному з них. Діти, що обрали перший шлях, займають активну позицію в житті, намагаючись всюди себе показати. Їх нерідко хвалять за очевидні успіхи. Тому в них з’являється віра в силу свого таланту. Якщо ситуація успіху повторюється часто, це веде до формування самовпевненості, зверхності, самолюбивості. Такі діти люблять хвалитися, не помічають успіху й невдач інших.

Обираючи шлях невпевненості, слабкості, дитина не може наважитися висловити свою думку, проявити власні бажання. Її особистістю керує пригніченість, скутість, страх. „Дитина не тільки не має віри в себе, але й вважає себе нікому не потрібною, чужою, покинутою...”, стає надзвичайно чутливою до того, що думають про неї інші. „Вона готова визнати себе нездарою, безталанною, лиш би не чути презирливих слів... не завмирати від сорому і болю, коли при всіх говорять про її недоліки...” [Там само, 150]. Такі діти виступають об’єктом насмішки в колі однолітків. Перебуваючи у постійній „ситуації жертви”, вони можуть проявити агресію у відповідь. Перший раз спрацьовує „механізм захисту”, але якщо агресія такого походження повторюватиметься постійно, вона стане причиною формування недовіри до оточення. Навіть на жести уваги дитина реагуватиме агресивно.

„З віком дитяча агресивність все більше набуває ворожого забарвлення” [66, 27]. Особливою жорстокістю вирізняються підлітки. У поведінці цієї вікової групи простежуються риси і дитячого, і дорослого зла. Їхні агресивні дії часто мотивовані, добре сплановані (як це буває в дорослому світі), спрямовані на задоволення власних інтересів. Все частіше підлітки вдаються

до фізичної агресії, яка може мати важкі наслідки для „жертви” (тілесні і моральні ушкодження). Експериментальні дослідження психологів доводять, що найбільшу агресивність проявляють діти молодшого підліткового віку – від 11 до 14 років. У їхній поведінці домінують негативізм, вербальна (критичні зауваження, погрози, обмовляння, плітки, звинувачення, критика) та фізична (бійки, напади) агресія. Багато залежить від того, чи підтримує хтось агресивні дії дитини. Якщо ні, вони поступово згасають.

Наведені вище особливості формування агресивності в дитячому віці спонукають до висновку про „подвійність” природи дитини. З одного боку, вона слабка, бо потребує постійного батьківського захисту, не вміє досконало керувати своїми емоціями і бажаннями. Неусвідомлені прояви агресивності на початку життя дитини важко назвати злом. Але є й інший бік: дорослий має бути постійним „цензором” для проявів такої агресивності, доки не сформується усвідомлене ставлення до своїх дій і вчинків, не виникне відчуття відповідальності за них. Дитина знаходиться „на межі добра і зла”. Як у добрі, так і в злі, вона не знає страху, тому в обох випадках буде відкритою і щирою. Дитяче зло страшніше за доросле, бо не знає межі.

Доросла сформована людина, на відміну від дитини, не є такою відкритою, тому причину виникнення дорослого зла слід шукати в ставленні особистості до оточення і до свого власного „Я”, в її умінні оцінити ситуацію, мотивації її дій і вчинків.

У психології немає однозначно виробленого підходу до цієї проблеми. Механізм виникнення дорослого зла З. Фройд шукав у глибинах підсвідомого. Він висловив думку про те, що доросла людина творить зло або в снах (тоді вона вважається доброю), або наяву. Е. Фромм причину дорослого зла вбачає у надмірній сконцентрованості людині на власній особистості, зневірі в собі, Е. Нойманн говорить про недосконалість людської моралі. Доросле зло не залежить від вікових особливостей. Воно є свідомим вибором сформованої особистості, хоч зрідка буває і

неусвідомленим (захисна агресія, стани афекту, психічні розлади, випадковість).

Незважаючи на можливість вільно керувати своїм вибором, діями і вчинками, доросла людина теж відчуває дію певних обмежень. Їх набагато більше, ніж у випадку з дитиною. Це, насамперед, прийнята всіма загальнолюдська мораль, національні культурні традиції (ці чинники ми можемо назвати „зовнішніми”). Про вплив культури на особистість говорив З. Фройд, обґрунтовуючи причини людської агресивності. До цієї проблеми звертався й Е. Фромм. На відміну від Фройда, який у культурі вбачав виключно причину людської агресивності, він доводить, що культура і цивілізація „подвійно впливають на моральну зрілість людства: в культурному середовищі формуються поняття морального й аморального, дозволеного і забороненого, цінного й меншовартісного, але культура породжує і зло, бо не всім її цінності (передовсім матеріальні) доступні одноковою мірою [Дет. див. 161, 195-196]. Отже, на тлі розуміння сутності блага й анти-блага формується заздрість, що веде до зла.

Крім залежності від матеріальних цінностей, людина залежна від відчуття страху і сорому за вчинене (це, на наш погляд, „внутрішні”, особистісні обмеження). Вагому роль у здійсненні „контролю” над власним „Я” відіграє сумління як фактор „внутрішнього контролю”, докорів якого людина боїться чи не найбільше. Щоб уникнути останніх, доросла сформована особистість часто творить так звану „власну мораль”, за якою намагається себе виправдати. Е. Фромм, звертаючи увагу на цю особливість, зауважив, що така „мораль” особливо характерна для нарцисичних особистостей²⁹, які вважають себе найкращими, а тому постійно шукають виправдання своїх вчинків, посилаючись на створену тільки для своєї совісті мораль. Цим психологія дорослого зла подібна до дитячого. Але якщо

²⁹ Під нарцисичною особистістю Фромм розумів людину, що перебуває у психологічному стані „повної зосередженості на власній персоні”. В такому стані „вся оточуюча дійсність сприймається тільки крізь призму бажань даної особистості” [Душа чело., с. 461]. Феномен нарцисизму детально описаний у працях „Душа челока” і „Бегство от свободы” Е. Фромма. Створення „власної моралі” характерне для злочинного світу загалом.

дитина, творячи „іншу мораль” для дорослих, керується страхом бути покараною, то доросла людина таким способом намагається уникнути докорів сумління або дбає, щоб про неї не змінилася думка в її оточенні. Дитина ще не є егоцентричною, тому думка оточення її не дуже цікавить. Доросле зло, навпаки, значною мірою залежить від ставлення людини до себе і свого оточення, до моральних та особистісних цінностей.

Психоаналіз наголошує на залежності дій і вчинків людини від її підсвідомого. Це ще один фактор, що детермінує поведінку людини, її здатність до вчинення зла. Постійно контрольоване дитяче зло „ховається у підсвідоме” і, якщо не проявляє себе в реальній дійсності, „руйнує особистість із середини” (З. Фройд). Задатки до зла, приховані дитячі розчарування у близьких людях, ненависть, заздрість можуть стати причиною моральної деградації особистості.

Таким чином, обираючи добро або зло, доросла людина перебуває у рамках „потрійного обмеження” – з боку підсвідомого, яке схиляє до зла, з боку загальноприйнятої моралі, культури та „моралі”, створеної самою особистістю, яка „дозволяє простити собі все”.

Доросла людина здатна аналізувати свої вчинки. Почуття сорому за те, що, на її думку, виявилось аморальним або було визнано таким іншими, змушує людину приховувати свої негативні риси. Найчастіше такому „приховуванню” сутності власного „я” сприяє архетип Маски (К. Г. Юнг). Під нею криється те, що засуджується оточенням або самим собою. Проблемні стосунки з оточенням ведуть до зневіри в собі, що, в свою чергу, є причиною бажання самоутвердитися. Наслідки можуть бути різними: або цілковита зневіра в собі, „втеча від світу”, або агресія, спрямована на інших. Остання може мати різні форми прояву: зверхнє ставлення до інших, нарцисизм, садизм. Для всіх цих форм зла характерна специфічна суб’єктивна мораль, про яку згадувалося вище. Це також один із способів, які використовує доросла людина, щоб приховати свою внутрішню незадоволеність собою чи конфлікти з оточенням. Така риса зовсім не

характерна для дитячого зла, яке, керується виключно механізмами підсвідомого.

Дослідженням названих форм прояву зла займався Е. Фромм, а згодом і Карен Хорні – представник американської школи психоаналізу. Вона висловлює думку про те, що доросла людина, як і дитина, може бути слабкою особистістю. Але свою „неповноцінність” в очах інших вона маскує під садизмом. Садист намагається „відібрати волю” у своєї жертви, бо вважає, що тільки так він може помститися оточенню (а він сприймає його як цілий світ) за зневагу до своєї особистості. Поряд з тим, садист створює у своїй свідомості образ ідеальної особистості – моральний взірець, риси якого він намагається виховати у своєї „жертви”. „...Та страшна злість, яку він відчуває до себе за будь-яку невдачу в цьому, спрямовується на партнера” [169, 153]. У такий спосіб садист мстить іншим за свою недосконалість.

Е. Фромм звернув увагу на те, що садизм може проявлятися не тільки у відношенні до однієї людини. В сучасному світі він набуває рис колективного. Як приклад, він наводить особистості Гітлера та Ейхмана, які в історії людства відзначилися особливою жорстокістю заради утвердження власного „Я”. Гітлер та організатор масових знищень євреїв Ейхман для Е. Фромма є не стільки садистами, скільки некрофілами – людьми, що відчувають потяг до мертвого, захоплюються ним. Феномен некрофілії дуже близький до садизму. За Фроммом, це поняття трактується „як споріднене із фрейдівським анально-садистським характером та інстинктом смерті” [161, 31].

На підставі виведених дослідником рис характеру некрофільної особистості (орієнтація на силу, „життя минулим” і небажання бачити майбутнього; потяг до вбивства і руйнування аж до самознищення) він робить висновок про те, що сучасний світ одержимий потягом до мертвого, і наводить численні приклади прояву некрофільної поведінки (виникнення бюрократично організованого суспільства, що породило новий тип „людини-автомата” (*homo mechanicus*), яка „відчуває потяг до всього механічного і

відразу до всього живого” [Там само, 43], а тому не боїться тотального знищення; ставлення до живої людини, „як до номера”; пропаганда насилля у засобах масової інформації. Сюди можна було б додати і сучасний тероризм).

Наступна риса деструктивної агресії, за Е. Фроммом, – нарцисизм, суть якого, як уже зазначалося, полягає у „повному зосередженні на власній персоні”, крізь призму якої людина оцінює дійсність, сприймає інших людей. Розглядаючи цю проблему в історичному аспекті, дослідник попереджає про небезпеку групового прояву нарцисизму (релігійного, расового, політичного). На його думку, „будь-який прояв нарцисизму веде до фанатизму і руйнувань” [161, 416]. Ми вважаємо його специфічною рисою дорослого зла, оскільки діти не можуть дати оцінку своїй особистості.

Спільною ознакою дитячого і дорослого зла є його деструктивний характер, хоч у випадку дитини нема усвідомлення того, які наслідки матиме вчинене. Як дорослі, так і діти у своєму моральному виборі бувають залежними: перші – від власних переконань, бажань, прагнення помститися, другі керуються своїм підсвідомим, вступаючи з ним у своєрідний „зв’язок підпорядкування”, що проявляється в залежності від своїх емоцій, бажань, прагнень самоутвердитися.

Дитяче і доросле зло мають і яскраво виражені відмінності. Перше – неусвідомлене, „відкрите”, друге ж – рідко буває неусвідомленим. Доросла людина здатна зрозуміти внутрішній стан іншої людини, а тому може спрогнозувати, як її слово, жест, дія, вчинок буде сприйматися іншою людиною. Дитяче зло сприймається як природне, вроджене. В дорослому віці воно є набутим явищем, бо завжди має причину, залежну або незалежну від внутрішнього стану особистості, є наслідком пристосування особистості до умов, у яких вона перебуває. Механізми, що регулюють прояви агресивності у дитини, є зовнішніми (як правило, це зауваження і покарання збоку дорослих) і поступово переходять у внутрішні (страх перед покаранням, сором за вчинене). Відповідальність формується в дорослому віці.

Зло, вчинене дитиною, має вікову парадигму розвитку. На підставі викладеного вище, етапи його розвитку можна окреслити як „неусвідомлений” (з раннього дитинства до 10-11 років) та „усвідомлений” (молодший підлітковий, юнацький вік). В основі такого поділу – ставлення дитини до своїх вчинків, здатність оцінити себе. Доросле зло „синтагматичне”, багатогранніше, порівняно з дитячим, хоч останнє через свою відкритість виявляє себе більш яскраво.

У своїх вчинках діти більшою мірою оперті на підсвідоме, дорослі, творячи зло, частіше апелюють до раціонального.

Дорослому, на відміну від дитини, не байдужа стороння думка про себе, тому доросле зло часто набуває форми „прихованого”. Дитяче зло не пов’язане з егоцентризмом. Дітям не властивий нарцисизм.

Світ, створений дорослими людьми, суттєво змінив психологію сучасної дитини. Найбільше на неї впливає матеріальна нерівність, що є причиною заздрості, приклади деструктивної поведінки руйнують дитяче уявлення про добро, повагу до інших.

1.3 Філософсько-психологічна інтерпретація зла в художньому тексті:

1.3.1 Теоретичні зауваги

У попередніх двох підрозділах ми визначили філософсько-психологічні засади інтерпретації проблеми зла. У третьому ставимо собі за мету описати її теоретичну модель, визначити поетикальні та позапоетикальні домінанти.

Інтерпретація літературного твору є складним поетапним процесом. Сучасне літературознавство визначає її як „дослідницьку діяльність, пов’язану із тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку” [93, 316].

Обов’язковою передумовою інтерпретації є контакт (діалог – М. Бахтін, інтеракція – Ю. Крістева) із твором, який здійснюється через читання або слухання. До появи самого читача твір нібито очікує свого завершення через

сприймання” [154, 70]. Це вимагає від дослідника ролі вдумливого реципієнта, оскільки він має пізнати і зрозуміти твір.

Під час читання відбувається сприймання, розуміння і „розщеплення” твору на „сміслові центри”, синтез яких дасть дослідникові можливість сформулювати предмет своєї інтерпретації. Предметом інтерпретації можуть бути: 1) будь-які елементи літературного твору (сцени, фрагменти, мотиви, персонажі, символи, тропи, навіть окремі речення і слова), співвідносні з текстом або позатекстовою ситуацією; 2) „літературний твір як цілість, коли у творі і поза ним відшуковується те приховане, завуальоване значення, що робить твір цілісним і неповторним; 3) літературна цілість вищого порядку, ніж літературний твір (творчість письменника, літературна школа, літературний напрям, літературний період)” [93, 317].

Визначаючи предмет інтерпретації, ми здійснюємо аналіз тексту. Його результатом є своєрідне „перед-розуміння” смислу художнього тексту, „гіпотетичне значення цілого твору” (Я. Славінський), що складає основний компонент моделі інтерпретації і відбиває позицію інтерпретатора. Слід зауважити, що в цьому випадку йдеться не про літературознавчий аналіз, який дає змогу дослідникові охарактеризувати поетику твору, а швидше про аналіз як логічну операцію, яка є складовою інтерпретації, її початковим етапом³⁰. Саме через аналіз ми входимо в „герменевтичне коло” тексту. Адже, формулюючи предмет дослідження, ми надаємо цілості тексту певного гіпотетичного значення, яке логічно впливає зі значень виділених „сміслових центрів” твору, а потім пояснюємо значення цих „сміслових центрів”, поступово реконструюючи значення цілого.

Аналітичний етап інтерпретації не завершується „входженням” у „герменевтичне коло” тексту. Інтерпретація не може бути „закритою”,

³⁰ Визнаємо, що при здійсненні інтерпретації, ми не можемо повністю відкинути літературознавчий аналіз. Адже здійснюючи такий аналіз, ми досліджуємо форму твору, інтерпретуючи, звертаємось до змістової сторони художнього полотна. Оскільки зміст і форму розірвати неможливо (бо ж усяка форма наповнена змістом, а кожен зміст реалізується у певній формі), ми не можемо інтерпретувати, не аналізуючи. В ході дослідження аналітичні дані стають основою для інтерпретації. Адже саме за допомогою аналізу визначаються її поетикальні доміанти, про які більш детально йтиметься нижче.

інакше вона перетвориться на аналіз³¹. Це вимагає від дослідника визначення не лише гіпотези значення твору, а й контексту, який робить інтерпретацію можливою. Як розуміти цей контекст? Сучасна теорія літератури подає кілька варіантів. Януш Славінський виділяє два рівні контексту: перший пов'язаний із самим текстом. Дослідник назвав його *kontekst macierzysty*. Він включає історико-літературні та соціопсихологічні умови, у яких виник твір. Співвіднесеність твору зі смаками і літературними уподобаннями інтерпретатора, а також з тими нормами і постулатами, які проголошує автор, коли намагається своїм твором впливати на перебіг літературного процесу, частиною якого цей твір є, складають другий рівень контексту інтерпретації. Залежно від того, який із цих рівнів є більш виразним, Я. Славінський визначає два типи інтерпретації: історико-літературну (*interpretacja historycznoliteracka*) і критичну (*interpretacja krytycznoliteracka*). [300, 155].

Американський теоретик літератури Ерік Гірш у праці „Об’єктивна інтерпретація” (пол. переклад „*Interpretacja obiektywna*”) говорить про значеннєвий контекст, який складається із окремих значень твору, горизонту

³¹ Аналіз – це логічна операція, що полягає у виокремленні компонентів, з яких складається цілісний твір, розгляді їх у взаємодії і кожного зокрема з дидактичною чи дослідницькою метою. Аналіз може охоплювати цілий твір (тема, ідея, проблематика), зосереджуватися на певних його рівнях (композиційні, версифікаційні, стилістичні особливості) або стосуватися окремих частин художнього полотна (розділів, строф, рядків, тропів та ін.).

Аналіз та інтерпретація споріднені між собою (окремі теоретичні дослідження свідчать, що ці терміни вживалися паралельно, або надавалася перевага одному з них. [Див. *Henrik Markiewicz. Interpretacja semantyczna dzieł literackich // Henrik Markiewicz. Wymiary dzieła literackiego. – Kraków – Wrocław: Wydawnictwo literackie, 1984. – S. 167-168*]), оскільки вихідною точкою для обох є процеси сприймання і розуміння, але мають і суттєві відмінності.

По-перше, інтерпретація робить акцент не на розчленуванні, а на поясненні, тлумаченні, хоч при її здійсненні певною мірою ламається цілість художнього полотна, адже, виходячи із визначення інтерпретації, її предметом можуть бути будь-які елементи твору.

По-друге, аналіз та інтерпретація мають спільний предмет дослідження – літературний твір, але по-різному характеризують його структуру. Аналіз „дікавиться” формальною стороною твору (за І. Потебнею, зовнішньою формою твору): спрямований на те, щоб з’ясувати, якою є структура твору як цілості, як вона організована, інтерпретація – значеннєвою, змістовою: шукає глибинного сенсу кожного елемента твору в цілому і значення цілого в кожному елементі зокрема. Оскільки „справжній мистецький твір викликає величезну кількість змістів (тобто значень – Н. Л.)” [Фізер, 69], інтерпретація, намагаючись їх охопити, виходить за межі твору.

По-третє, аналіз, на відміну від інтерпретації, може зберігати самостійність тільки тоді, коли здійснюється з навчальною метою або виступає як навчальна дисципліна (лінгвістичний аналіз літературного твору). Тому в теоретико-літературних концепціях ХХ ст. він найчастіше визначається як складова інтерпретації. [Дет. див. *J. Sławiński. O problemach „sztuki interpretacji”, 152-153; H. Hatzfeld. O problemie interpretacji literackiej ponownie, 81*].

читацьких сподівань та припущень, і є одним із критеріїв верифікації результатів інтерпретації [232, 75].

У нашому розумінні контекст мають складати ті фактори, які впливають на перебіг інтерпретації та визначають її напрям. Подібно до Я. Славінського, виділяємо два пласти контексту: внутрітекстовий (значеннєвий) і позатекстовий. Внутрітекстовий контекст формується в межах самого твору. Його складають усі можливі значення твору (горизонт твору) і горизонт читацьких сподівань.

Позатекстовий контекст має складнішу структуру. Перший його пласт формують історичні умови, в яких постав твір, місце, час його написання, середовище, в якому перебував автор та читач, національні особливості, відтворені в ньому, філософську і психологічну основу (якщо йдеться про психологічний чи візіонерський твір), відтворення авторської позиції та ін.

Другий пласт позатекстового контексту інтерпретації становить певна наукова концепція (філософська, соціологічна, критична, психологічна тощо), яка є теоретико-методологічною основою інтерпретації. Вибір такої основи значною мірою залежить від специфіки предмета інтерпретації. Вона визначає той кут зору, під яким інтерпретується твір, тобто спрямованість інтерпретації³². „У сучасному літературознавстві інтерпретація у найбільш досконалих проявах пов'язується із такими напрямками наукових досліджень, як психоаналітична критика, марксизм, екзистенціалізм, „нова критика”, лінгвопоетика. Спільним для них є єдина основа – герменевтична теорія інтерпретації” [93, 317].

Аналітичний етап інтерпретації завершується визначенням її контексту і формуванням певної інтерпретаційної моделі. Другий етап інтерпретації ми

³² Залежно від обраного підходу до інтерпретації літературного твору, виділяють різні види інтерпретації. Наведемо кілька прикладів. Ф. Шлейермахер, який започаткував методологічні дослідження в галузі герменевтики, виділяв граматичну і технічну (психологічну) інтерпретації, беручи за основу специфіку предмета дослідження і мету, поставлену інтерпретатором. П. Рікер виділив 3 герменевтичні моделі інтерпретації: психологічну, історичну та іманентну. Наведена класифікація є своєрідним логічним підсумком теоретичних надбань його попередників у галузі герменевтики. Г. Маркевич виділяє кілька типів семантичної інтерпретації літературного твору – інтерпретація авторська, історична, історична ідеальна, адаптаційна проектуюча й адаптаційна підсумкова [H. Markiewicz. Interpretacja semantyczna dzieł literackich // H. Markiewicz. Wymiary dzieła literackiego. – Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984. – S. 180-181].

назвемо творчим з огляду на те, що, визначивши предмет і теоретичні засади своєї інтерпретації, дослідник на основі чужого тексту має створити своє висловлювання про нього – своєрідний „метатекст”. Він може довільно вибрати напрямок дослідження, адже художній твір не є „цілісним укладом” з „єдино правильним” прочитанням, яке доходить до його застиглому центру”. Таких центрів може бути більше, а існування кожного з них значною мірою визначається через теоретичні основи, переконання, погляди, „з якими приступаємо до інтерпретації” [300, 151-152].

Визначаючи предмет інтерпретації, її теоретичні основи, смислові центри твору на основі певного підходу до його прочитання, інтерпретатор певним чином впливає на художній твір. У свою чергу, текст твору, як окремий світ (П. Рікер)³³, „чинить спротив” інтерпретаторові, дещо обмежуючи його владу над собою.

По-перше, це обмеження проявляється в тому, що між інтерпретатором і предметом дослідження завжди є дистанція, яка постійно змінюється: предмет дослідження то зближується (міститься у прямих висловлюваннях), то віддаляється („ховається” у підтекстових пластах, художніх деталях, алегоріях, символах, алюзіях, ремінісценціях тощо). Це перешкоджає інтерпретаторові утримувати однакову дистанцію між інтерпретованим текстом і своїм власним „метатекстом”.

По-друге, інтерпретований твір становить об’єкт інтерпретації. Будучи висловлюванням про якийсь конкретний твір, вона не може виходити за його рамки. Повністю „позбутися” впливу твору інтерпретатор не може. Як зауважив Я. Славінський, „Власна мова інтерпретатора, всупереч всяким зусиллям, не може протистояти діалогічному³⁴ зараженню коментованим текстом” [302, 307]. Художній текст входить у „метатекст” інтерпретатора як цитата, перефразоване висловлення авторської позиції, як „своєрідна

³³ Дет. див. P. Ricoeur. Hermeneutyczna funkcja dystansu // P. Ricoeur. Język, tekst, interpretacja. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. – S. 238-242.

³⁴ Підкреслення авторське – Н.Л.

невласне пряма мова”, до якої мусить вдаватися дослідник, якщо хоче зробити явною скриту інтенцію творця” [Там само] або пояснити підтекст твору. Все це змушує інтерпретатора вдаватися до застосування „самооборонної стилістичної тактики” (Я. Славінський): постійно підкреслювати різницю між мовою художнього твору і мовою власного „метатексту”. По-третє, специфіка предмета дослідження теж спрямовує інтерпретацію в певне русло, вимагаючи від інтерпретатора відповідної теоретичної підготовки.

Поряд із внутрітекстовими факторами, що визначають „межі” інтерпретації, існують і позатекстові. До них належать специфіка світогляду інтерпретатора, його читацький досвід, враження від твору, рівень теоретичної підготовки і ступінь взаємодії його інтерпретації з іншими прочитаннями інтерпретованого твору. Незважаючи на те, що чужі інтерпретації допомагають визначити свій спосіб прочитання обраного твору, існує небезпека надмірного захоплення ними. Це веде до необ’єктивності (інтерпретатор під впливом думки інших „губить” свою, починає інтерпретувати крізь призму чийогось прочитання досліджуваного ним тексту), „підміни” об’єкта інтерпретації (ним стає уже не текст твору, а тексти-інтерпретації інших авторів). Той, хто інтерпретує, знаходиться в рамках між суб’єктивізмом та об’єктивністю. В цьому випадку має місце не „конфліктний діалог” на рівні „твір – інтерпретатор”, а „конфлікт інтерпретацій” (П. Рікер) одного твору.

Беручи до уваги специфіку предмета дослідження, текстуальні і позатекстові межі інтерпретації, її теоретико-методологічну основу, дослідник формує модель своєї інтерпретації, як зазначає Я. Славінський, доходить до певної „граматики”, яка проектує перебіг інтерпретації [Див. 300, 154] і здійснює саме дослідження.

Завершальний етап інтерпретації – підсумковий. На цьому етапі підводиться підсумок усього дослідження. Інтерпретатор висвітлює своє розуміння твору, дає йому оцінку, яка не обов’язково має бути прямо

висловлена. Адже всяка інтерпретація представляє певний погляд на твір і під певним кутом зору висвітлює його змістову (швидше смислову) сторону, залишаючи простір для подальших досліджень.

Ми схематично окреслили порядок перебігу інтерпретації, беручи до уваги виключно її „технічну сторону”. Ця схема буде служити нам орієнтиром у власному дослідженні. Другу частину наших теоретичних зауваг присвячуємо розглядові інтерпретації зла у філософсько-психологічній прозі.

Предметом нашої інтерпретації є проблема зла у сучасних притчевих романах „Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука, „Zoty pelikan” С. Хвіна та „Володар Мух” В. Голдінга. Оскільки зло є філософською, психологічною та морально-етичною проблемою і розглядається на прикладі художніх творів, його інтерпретація має бути багаторівневою і здійснюватиметься на основі взаємозв’язків літературознавства із філософією, психологією, етикою та біблійною мораллю. Зло як філософська проблема найбільш яскраво представлене у філософії екзистенціалізму, психологічні механізми його дії детально простежує психоаналіз, витoki зла як морально-етичної проблеми знаходимо у Біблії, а їх наукове обґрунтування – в етиці. З огляду на це, інтерпретація зла в літературному творі має базуватися на триєдиній науково-методологічній основі. Її складають філософські, психологічні та морально-етичні концепції зла.

Якщо застосування філософського та морально-етичного підходів до інтерпретації зла не вимагає особливих пояснень, то психоаналітична теорія як основа інтерпретації може використовуватися не завжди. В зв’язку з тим, звернемося до розгляду особливостей цього типу інтерпретації.

Досліджуючи морально-психологічну проблематику художнього твору з позиції глибинної психології, ми повинні врахувати, що взаємозв’язки літератури з цією наукою відбиваються не лише на рівні проблематики художнього твору, як у випадку з філософією чи етикою та мораллю. Перш за все, поєднання психології з літературою відбулося на рівні самого тексту:

автор, творючи художню дійсність, відображає власні враження, відчуття, бачення реальної проблеми. Створена ним дійсність, хоч і має свої закони існування, але вони ґрунтуються на законах дійсності, у якій перебуває автор.

Другою особливістю психологічної інтерпретації є те, що вона має дві моделі. Перша робить акцент на неповторності авторської особистості, а тому спрямована на пошуки вираження авторського „я” у творі (за Вільгельмом Дільтеєм, предметом інтерпретації має бути не те, про що говорить твір, а той, хто виражається в ньому³⁵). Друга ставить у центрі реалії художньої дійсності, представлені у творі, і намагається пояснити їх психологічно.

У психоаналізі першу модель представляє Зигмунд Фройд. Не будучи літературознавцем, він вперше застосував психоаналітичну теорію до проблем мистецтва і, зокрема, літератури. На його думку, „літературний чи мистецький текст є компромісною формацією між свідомими та підсвідомими інтенціями автора³⁶” [159, 107]. Кожен текст у своїй структурі має два смисли – явний і прихований³⁷. „Оскільки художній твір не може сказати нічого додаткового „від себе”, що привело б психоаналітика до розшифрування утаєних у ньому значень, то психоаналітик повинен обмежитися пошуками алюзійних, багатозначних сигналів у смисловій структурі тексту [Там само].

Творючи, автор відображає зміст свого підсвідомого, а в процесі творення подібний до дитини, що грається: „він витворює світ фантазії, який сприймає дуже серйозно, тобто він, поет, переповнений дуже багатьма почуттями, які у той же час він рідко відділяє від дійсності. А мова цю

³⁵ В. Дільтей під впливом ідей Ф. Шлейєрмахера започаткував такий спосіб інтерпретації.

³⁶ Подібна інтерпретація були представлена в українському літературознавстві. Її автором є Валер'ян Підмогильний. [Див. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості) // *История психоанализа в Украине*. – Сост. И. И. Крутько, Л. И. Бондаренко, П. Т. Петрюк. – Харьков, 1996. – С. 280-293].

³⁷ Американський дослідник літератури, професор університету в Берклі Фредерік Круз зазначає, що „Фройда цікавив не твір мистецтва, а його прихований зміст, і виключно в ілюстративних цілях”. Особливу увагу психоаналітик звертав на сни, міфи, байки, символи, описи снів, фантазій, марень, які містять прихований психічний досвід поколінь. [Дет. див. Frederick Crews. *Czy można literaturę poddawać psychoanalizie?* // *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. – Т. II. – Wrocław, 1988. – S. 430].

спорідненість між дитячою грою та поетичною творчістю фіксує, коли вона називає такі твори поета, що потребують допасовування до тих явних об'єктів, які надаються для гри: комедія – гра весела, трагедія – гра сумна. А особу, яка їх представляє, – актором, тим, хто грає” [159, 109-110].

Отже, за Фройдом, літературний твір є проявом авторської самореалізації, тому інтерпретувати його потрібно крізь призму особистості автора. Суть такої інтерпретації зводиться до виявлення у творі часткового змісту підсвідомого самого митця. Повний зміст цієї структури пізнати неможливо, оскільки підсвідоме віддає свідомості лише частину того, що в ньому міститься.

Підхід З. Фрейда до аналізу літературного твору не є мистецьким. Адже, він зосереджується тільки на особі автора, а тому віддаляє дослідника від самого твору. Твір тоді сприймається як набір симптомів, втрачаючи своє естетичне значення. Фройд сформував терміносистему психоаналізу, пояснив механізм дії підсвідомого, проте, тільки наблизив свій метод до мистецтва, бо інтерпретував його як лікар, вбачаючи у творі прояви авторського несвідомого.

Карл Густав Юнг відстоював протилежну думку. Він звернув увагу на те, що інтерпретація, предметом якої є особистість автора, відхиляє дослідника від самого твору³⁸. Але позитивний момент він бачив у тому, що „заснований Фройдом напрям у медичній психології дав історикам літератури можливість поєднувати уже відомі особливості індивідуальної художньої творчості з особистими, інтимними переживаннями художника...” Юнг (рос), 216-217]³⁹.

³⁸ Письменник як особа і як творець – люди різні. Кожна творча людина „є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з іншого як позбавлений особистісного творчий процес. [...] Як митця письменника треба розуміти тільки з погляду його творчості [Юнг. Антологія, 137]. За Юнгом, мистецтво у митця є вродженим, як ген. Воно прагне виразитися через його особу. Як людина, автор може мати мету, бажання, власну життєву позицію, але як митець він є „у найглибшому сенсі слова „Людиною”, він є Колективною Людиною, носієм та образотворцем несвідомо діяльної душі людства” [Юнг, Антологія, 2002, С. 135].

³⁹ Застосування психоаналітичної техніки до аналізу художнього твору викликало неоднозначні судження з боку літературних критиків і літературознавців. Цій проблемі присвячено статтю згаданого нами американського дослідника літератури Фридеріка Круза „Чи літературу можна піддавати психоаналізу?” (у

За Юнгом, художній твір є нічим іншим, як намаганням письменника пояснити, якомога детальніше описати своє бачення світу через символи-домінанти, значення яких до кінця зрозуміле тільки йому. Завдання читача – „розшифрувати” їх, „прочитати” підтекст, але ні в якому разі не сприймати твір як набір симптомів.

Юнг пропонує свій підхід до літературного твору. Він виходить із того, що наука, яка „вивчає душу (психологія – Н. Л.) повинна бути спроможна показати й пояснити психологічну структуру твору мистецтва, з одного боку, та психологічні засновки творчої людини, митця, з іншого... У першому випадку об'єктом психологічного аналізу та тлумачення є конкретний твір мистецтва, у другому – творча людина як виняткова особистість. І хоча між обома об'єктами існує найпотаємніший зв'язок і вони перебувають у безпосередній взаємодії, [...] перший не здатний пояснити другого” [177, 120]. Якщо робити висновки про одного з них на підставі іншого, вони будуть непереконливими.

Юнг одразу застерігає, що психологічний розгляд твору відрізняється від літературознавчого. Він має на увазі те, що факти, які є важливими для літературознавства, можуть не мати жодного значення для психологічного аналізу: „твори дуже сумнівної художньої якості часто видаються психологові особливо цікавими. Так званий психологічний роман дає йому далеко не те, чого очікує від такого роману розгляд літературний... пояснює себе сам, він є... власною психологією, яку психолог мав би щонайбільше доповнити або критикувати... Непсихологічний роман забезпечує психологічному розглядові-просвічуванню... кращі можливості, оскільки непсихологічний задум не передбачає жодної наперед визначеної психології і тому не тільки дає простір для аналізу і тлумачення, а й іде їм назустріч через неупереджене зображення” [Там само, с. 122]. Романи першого типу названо

польському перекладі „Czy literaturę można poddawać psychoanalizie? // Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika literackiego”. – Т. II. – Wrocław, 1988. – S. 428 – 442). Автор аналізує і спростовує більшість „закидів”, які робилися психоаналізу як методології, яка не може бути застосована до аналізу літературних творів.

„психологічним типом творчості”, другий тип – непсихологічні романи – „візіонерськими”.

Твори „психологічного типу” відрізняються від „візіонерських” тим, що в основу перших покладено матеріал, зрозумілий для свідомості, який не суперечить реаліям звичного життя, в основі других – матеріал „підсвідомого”: невиразний, заплутаний, на перший погляд зовсім незрозумілий, але здатний викликати найглибші переживання, здогади, що апелюють до колективного досвіду і сприймаються як „давні послання”. Відповідно спосіб дослідження таких творів буде різним: якщо факти твору „психологічного типу” не потребують додаткових пояснень, то у „візіонерському” ми повинні зважати на підтекст, багатозначність символів-домінант, зв’язок твору з часом (він спонукає „відшукувати в теперішньому голоси минулого”, вираженого в образах-архетипах⁴⁰).

Юнг визначив основні труднощі, які виникають при здійсненні психоаналітичної інтерпретації твору. По-перше, він звернув увагу на те, що, коли предметом інтерпретації обрано художній твір, не можна тлумачити його з позиції авторського „я”, інакше втрачаться значення твору як естетичного феномену. По-друге, не всі твори можна піддавати такій інтерпретації. Психоаналітичному поясненню піддаються тільки „візіонерські” твори, бо їхній художній матеріал не передбачає жодного „психологізму”, є химерною візією підсвідомого. Зрозуміти її зміст можна тільки через психоаналітичну інтерпретацію. Третє важливе зауваження додаємо від себе: мета психоаналітичної інтерпретації полягає в тому, щоб на

⁴⁰ Поняття „архетип” (домінанта колективного підсвідомого) трактується різними вченими неоднозначно. К. Г. Юнг розумів його як „прадавній взірець (абстраговану від конкретних ситуацій ідею), колективної, збірної підсвідомості, який існує одвічно у свідомості людства і, передаючись з роду в рід, від покоління до покоління впродовж тисячоліть, у кінцевому підсумку мотивує дії і вчинки людей” [Словн.-дов., с. 65]. Н. Фрай, засновник архетипної критики, вважав їх образами, характеристиками, темами, які є в літературі з часу її виникнення і походять від міфів, ритуалів, давніх вірувань. Б. Романенчук тлумачить архетип розширено, твердячи, що „в поезії... це ідея, персонаж, акція, об’єкт, випадок, що охоплює найбільш суттєві риси, які є первісними, загальними, універсальними і виявляються критиками шляхом зіставного аналізу з міфами і ритуалами” [Там само].

Архетип проявляє себе в різних сферах духовного життя і поведінці людини у вигляді символів, образів уяви, фантазій, стійких мотивів, які Юнг назвав „архетипними ідеями”, через сни, марення, а також художню творчість. Він містить прихований зміст, який потребує пояснення. „Архетипні ідеї” існують поряд з інстинктами і закладають основу як національної так загальнолюдської символіки.

основі психологічної теорії дати пояснення тому явищу, яке відображене у творі. В жодному разі не можна використовувати твір як ілюстративний матеріал. І ще одне застереження: об'єктом психоаналітичної інтерпретації є символи-домінанти (архетипи колективного підсвідомого), які функціонують у художньому творі. Інтерпретуючи їхні значення, ми не повинні сприймати їх як „симптоми” вираження авторського „я”, а як поетикальні домінанти твору, що складають його контекст.

Чи можлива психоаналітична інтерпретація у нашому випадку? Наявність архетипної символіки, багатопластовий підтекст властиві усім вибраним нами творам. Типово „візіонерським” можна назвати лише мікророман „Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука, оскільки його художня реальність є ірреальною, що зближує цей твір із постмодерним латиноамериканським романом. Світ зла український письменник представив як „візію підсвідомого” головного персонажа – Олізара, який перебуває у напівсвідомому стані. Особливого значення автор надає асоціаціям, снам, маренням, видінням свого героя, куди вкраплює біблійні алюзії, ремінісценції, алегорії, символи (в тому числі архетипні). Твір побудовано як „подорож підсвідомим”, представлену у видіннях Олізара.

„Złoty pelikan” С. Хвіна і „Володар Мух” В. Голдінга поєднують ознаки творів психологічного типу (оскільки події, покладені в їхню основу, базуються на матеріалі, який, за висловом К. Г. Юнга, „не є чужим для свідомості”) і „візіонерського” (бо польський та англійський автори вводять у свої романи сни, марення, розмову з духами, представлену в гротескних сценах). Але реальність у Голдінга вигадана, мало реальна, а тому більшою мірою „візіонерська”. Це зближує його з Вал. Шевчуком.

Зроблений вище аналіз доводить, що застосування психоаналітичного підходу до інтерпретації проблеми зла у зазначених творах цілком можливе. Поєднання філософського, психологічного і морально-етичного підходів до проблеми зла дасть можливість охарактеризувати і пояснити зовнішні та

внутрішні прояви цього феномену, представлені у романах Вал. Шевчука, С. Хвіна та В. Голдінга, його психологічну природу.

1.3.2 Поетикальні та позапоетикальні доміанти інтерпретації зла („Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука, „Złoty pelikan” С. Хвіна, „Володар Мух” В. Голдінга)

Попередньо ми окреслили науково-методологічний контекст інтерпретації проблеми зла, тобто кут зору, під яким вона буде здійснена. Визначений контекст є зовнішнім і дуже широким. Він лише наближає інтерпретатора до предмета інтерпретації. Неокресленими залишаються межі внутрітекстового контексту. Адаже обрані нами твори мають складний багатопластовий підтекст, широке інтертекстуальне поле, містять велику кількість алегорій, символів. Все це зумовлює появу багатозначності. Зрозуміло, що жодна інтерпретація не може охопити усіх можливих значень твору. Інакше вона буде нечіткою, неконкретною. Тому необхідно визначити доміанти інтерпретації, які дозволять звузити контекст, конкретизувати його. Виходячи з того, що контекст існує на внутрітекстовому і позатекстовому рівнях, вважаємо, що доцільним буде виділення поетикальних та позапоетикальних доміант інтерпретації проблеми зла.

Оскільки формальний і змістовий чинники художнього твору перебувають у нерозривній єдності, до поетикальних доміант відносимо доміанти плану вираження (жанр, нарація, композиція, часопростір, персонажі, їх групування та ін.) і плану змісту (тема, ідея, тенденція, мотив, проблематика, підтекст). Позапоетикальні доміанти включають історичні умови, в яких постав твір, місце, час його написання, середовище, в якому перебував автор та читач, національні особливості, відтворені в ньому, філософську та психологічну основу (якщо йдеться про психологічний чи візіонерський твір) та ін. Всі вони мають вплив на змістовий план художнього полотна.

Аналіз поетикальних доміант плану вираження почнемо із визначення жанру обраних творів. Жанр дає найбільш загальне уявлення про поетику твору, визначає спосіб рецепції⁴¹, що теж є важливим для інтерпретації. У вступі роботи ми зачепили проблему жанру в зв'язку з міжнародною термінологічною неадекватністю, обґрунтували доцільність використання терміну „мікророман”. Доводячи можливість і доцільність здійснення психологічної інтерпретації проблеми зла в обраних нами творах, ми встановили, що вони мають риси творів „візіонерського” і „психологічного типів” (за К. Г. Юнгом). Жанрове визначення „Володаря Мух” В. Голдінга,

⁴¹ Польський літературознавець Міхал Гловінський виділяє сім способів рецепції художнього твору (Автор послуговується терміном „*style odbioru*” [див. Michał Głowiński. Świadectwa i style odbioru// Problemy teorii literatury. Seria 3. Prace z lat 1975-1984. Wyboru dokonał H. Markiewicz, Wrocław, 1988. – S. 428]): мітичний, алегоричний, символічний, інструментальний, міметичний, експресійний, естетичний.

Мітичний спосіб рецепції передбачає інтерпретацію твору з точки зору використання у ньому поетики міфу, символічний – з точки зору символіки. Алегоричний „виявляє” у творі наявність алегоричної образності. Основне завдання читача полягає в тому, щоб знайти у творі так зване „друге дно”, у якому закладений глибинний зміст твору.

Символічний спосіб рецепції подібний до алегоричного, але відрізняється тим, що в своїй основі містить не алегорію, а символ, який передбачає багатозначність. Твір у такому випадку буде мати кілька способів прочитання.

Інструментальний спосіб рецепції застосовується до „заангажованих” творів, тобто таких, які проповідують якусь ідею.

У міметичному способі рецепції відбився кантівський принцип „мистецтво заради мистецтва”. Він може бути застосованим до аналізу поезії українських „молодомузівців” чи російських поетів-символістів, які вважали, що мистецтво доступне тільки для вибраних.

Експресійний стиль характеризується сильно вираженою авторською позицією. „Автор є кимось іншим, ніж тільки далеким джерелом, від якого ведеться оповідь, і яке здобуло незалежність. Він трактується як *sui generis*, як частина тексту, весь виклад розкриває його властивості, а все, що міститься в тексті, інтерпретується як синдром, а деколи навіть – як безпосередній наказ його особистості” [Głowiński, 438]. Цей стиль рецепції особливу увагу звертає на роль автора у творі.

Естетичний спосіб рецепції розглядає літературний твір як автотематичну структуру. „Але це ні в якому разі не свідчить про те, що літературний виклад є специфічним типом тексту” і до неї не може бути застосований інший спосіб рецепції. Цей спосіб може поєднуватися з іншими [Там само; 439].

У зв'язку з цим, Гловінський ставить два питання: „які способи рецепції можуть поєднуватися між собою і яким чином відбувається їхнє поєднання; у яких істориколітературних ситуаціях певні способи рецепції мають підстави, щоб поєднатися, а які – взаємовиключають один одного” [Там само]. На думку дослідника, найбільше не пристосований до поєднання із іншими стилями інструментальний. Решту стилів здатні поєднуватися між собою.

У „Володарі Мух”, як і в „Птахах з невидимого острова” та „Złotym pelikanie” спостерігається поєднання символічного, мітичного й алегоричного способів, але в різних пропорціях. У романах С. Хвіна та В. Голдінга провідними є символічний та алегоричний. Основною проблемою „Володаря Мух” є боротьба доброго й злого начал. Автор має на меті простежити еволюцію зла у душі дитини. На перший погляд, згаданий твір тяжіє до інструментального способу рецепції, оскільки підпорядкований певній ідеї. Але цей спосіб не може поєднуватися із символічним, алегоричним чи міфологічним. Тому ми можемо назвати „Володаря Мух” параболою (або символічною притчею), як і роман „Złoty pelikan” С. Хвіна. У „Птахах з невидимого острова” Вал. Шевчука домінує міфологічне начало, тому його прозу відносять до зразків „химерної”, (крім того, для неї характерна жанрова еклетика). Його притчі, як і Голдінгові, мають зв'язок з історією.

„Птахів з невидимого острова” Вал. Шевчука і „Złotego pelikana” С. Хвіна вимагає уточнення. Перш за все, це притчеві романи.

Притчевість творів українського й англійського письменників неодноразово була предметом дослідження в працях Л. Тарнашинської, С. Ярошовець, Б. Гіленсона, В. Скороденка та ін. На притчеву основу „Złotego pelikana” вперше вказала польський літературознавець Е. Савіцка, давши цьому романові жанрове визначення *przypowieść*⁴² [291, 3]. Ми погоджуємось із дослідницею, оскільки про притчеву природу роману свідчить параболічна форма, багатопластовий підтекст, порушена автором проблематика. Крім того, С. Хвін у „Złotym pelikanie” використовує вставну (за визначенням Ольги Колодій, „вбудовану” притчу), що, на думку названої дослідниці, теж є способом вияву притчевості в художньому творі [Дет. див.79].

Притчева природа романів „Złoty pelikan” С. Хвіна, “Володар Мух” В. Голдінга, повісті “Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука сигналізує про присутність у згаданих творах моральної проблематики, оскільки притча – жанр дидактично-моралізаційної літератури. Звернення автора до її поетики робить активними алегорію та символ, які теж є поетикальними домінантами інтерпретації. Отже, досліджуючи проблему типології зла у притчевому творі, слід брати до уваги наявність у ньому багатопластового підтексту, який дає можливість застосовувати різні підходи до її інтерпретації. Враховуючи природу зла, ми звернемо увагу на філософський, моральний, психологічний та символічно-алегоричний пласти притчевого підтексту.

Крім того, романи С. Хвіна, Вал. Шевчука і В. Голдінга можна інтерпретувати як філософські твори з екзистенційною основою. Це підтверджує присутність у їхніх творах категорій абсурду, страху, болю,

⁴² *Przypowieść* (hebr. *Maszal* – порівняння, загадка, алегорія; gr. *Parabolé*, lac. *Parabola* – порівняння відносно себе) у польському літературознавстві є одним із різновидів притчі і являє собою „нараційну форму з фабулярною композицією, оперту на порівняння, в якій уявний світ з рисами реального і добре знаного читачам (слухачам) світу виконує функцію метафоричного, символічного чи алегоричного переказу, водночас створюючи послання, універсальне за своїм характером, з релігійним, філософським або моральним змістом” [Biernacki, 134].

безвиході та ін., характерних для філософії екзистенціалізму, і поетикальні доміанти плану вираження, властиві екзистенційним романам (ситуативність, особливий тип наратора і нарації, персонажа, універсальна часопросторова модель). Розглянемо їх детальніше.

„Ситуативність”, обґрунтована і вперше застосована Ж.-П. Сартром. Суть цього поняття полягає в тому, що твір складається з окремих ситуацій, які спонукають до вибору і зумовлюють рух сюжету від однієї ситуації до іншої. (Ця ознака найбільш характерна для творчості самого Сартра. Часто така форма викладу зустрічається у романах-щоденниках, наприклад, „Штіллер” М. Фріша). „Ситуативність” не завжди є ознакою фрагментарності письма. Між окремими епізодами існує зв’язок, який пояснюється внутрішнім станом героя (як у „Птахах з невидимого острова” Вал. Шевчука). Перехід від ситуації до ситуації майже завжди залежить від його вибору. Події непередбачувані як для героя, так і для читача.

На „ситуативність” „Володаря Мух” звернула увагу С. Павличко. Вона зауважила, що „Голдінг надзвичайно... лаконічний у художніх засобах. Його притча складається з однієї ситуації чи історії і побудована з кількох метафор” [113, 50].

С. Хвін теж будує роман „Złoty pelikan” на основі принципу „ситуативності”, але застосовує своєрідну „ієрархію ситуацій”: одна з них є ключовою, „причиною всього” (в нашому випадку це епізод екзамену) і містить зав’язку, інші (зустріч з Хільдою, крадіжки в супермаркеті, життя „на суспільному дні” та ін.) – доповнюють першу, здійснюючи рух сюжету і розкриваючи основну проблему (моральну деградацію людини). С. Хвін використовує „техніку піраміди”: „ключова ситуація” знаходиться на її вершині, решту – розташовані нижче, але з кожною наступною ситуацією простежується градація зла аж до повної деградації особистості. Особливістю побудови *rzucowieści* С. Хвіна є і те, що кожна попередня ситуація зумовлює наступну. В. Голдінг та Вал. Шевчук, які писали свої твори раніше, на відміну від С. Хвіна, розміщують ситуації „лінійно” – послідовно одна за одною.

Для екзистенційних творів характерне використання першоособової нарації, що „передбачає злиття наратора – споглядача і споглядуваного, хитке місце наратора в просторі та часі, що веде до особистісної міфологізації...” [93, 226]. Тобто, вся художня дійсність „заломлюється” крізь призму свідомості героя. Звідси й використання внутрішньої фокалізації й техніки емпатії.

Наратор у В. Голдінга і В. Шевчука відіграє роль експериментатора, який чітко фіксує поведінку й внутрішній стан героїв у чужому замкнутому просторі. Тому в обох творах маємо третьоособову нарацію, що не часто трапляється в екзистенційних творах. С. Хвін теж використовує згадану граматичну форму викладу художнього матеріалу. Розповідач знаходиться в тому самому середовищі, що й герої, і веде досить об’єктивне спостереження за ними. Часто він „проникає” у свідомість персонажа (автор застосовує техніку емпатії), продовжує розповідь навіть тоді, коли герой знаходиться у непритомному або в напівпритомному стані. На нашу думку, такий спосіб викладу художнього матеріалу вибраний зумисне. Це дало можливість автору показати всю глибину трагізму людської душі, яка, хоч і несвідомо, вибрала дорогу гріха. Складається враження, що герой як особистість керує своїми вчинками не самостійно, а в усьому „слухає” наратора.

Екзистенційні твори мають особливий хронотоп. Простір майже завжди обмежений (і ця обмеженість підкреслена), часто є чужим для героїв або може змінюватися, залежно від ситуації (як у „Сторонньому” А. Камю). Людина перебуває в абсурдній ситуації, відчувається покинутою в ірреальному світі. Тому герой не мислить себе часткою суспільства, а протистоїть йому, перебуває у постійному пошуку себе, свого місця у світі, у пошуках виходу із середовища, яке постійно „нав’язує свою волю”, обмежуючи особистісну. Відчуття часу суб’єктивне. Накладаються теперішнє, минуле та проекція на майбутнє.

Персонажі Вал. Шевчука, С. Хвіна і В. Голдінга перебувають у чужому замкнутому середовищі, яке є простором зла і здатне активно впливати на

особистість. Але якщо у „Птахах з невидимого острова” і „Володарі Мух” відбувається реальне перенесення в чужий простір, то для героя „Złotego pelikana” він суб’єктивно мислиться як чужий після випадково вчиненого зла, а для читача залишається тим самим.

Часові моделі, створені польським, англійським та українським письменниками, також схожі. В усіх трьох романах присутня суб’єктивність сприйняття часу. Олізар із „Птахів з невидимого острова” відрізняє тільки день від ночі, а зміну пір року сприймає тоді, коли сторожа одягає вбрання іншого кольору.

У „Володарі Мух” ніхто з дітей не сприймає плин часу адекватно. В романі В. Голдінга має місце й інтерсуб’єктивне сприйняття часу. За визначенням Романа Інгардена, – це час, суб’єктивно сприйнятий певною групою людей (у нашому випадку – дітей) [Дет. див. 303, 16].

Герой „Złotego pelikana” С. Хвіна також не сприймає час адекватно. У більшості випадків його плинність точно фіксує наратор. Втрата об’єктивності сприймання часу формується в Якуба поступово. На початку роману його день був суцільним „графіком”. Після вчиненого „злочину” час стає „непотрібним”.

У кожному творі центральне місце відводиться персонажеві. Адже твір не може існувати без нього. „...Доля персонажа є своєрідним узагальненням людського досвіду, стосується людини в повноті всіх аспектів її життя й свідомості” [246, 249]. Персонаж завжди стоїть „між формою і змістом”, бо сам є втіленням якоїсь форми, але всі його дії, думки, вчинки, переживання, сни і навіть марення складають зміст твору. „Через персонажа” проходять всі мотиви, сюжетні лінії, конфлікти, перипетії твору.

Український, польський та англійський письменники використовують схожі прийоми образотворення: персонаж представлений як нерозривна єдність „я зовнішнього” (персони) і „я внутрішнього” („шукача перлів”, як його називає С. Хвін). Особливе місце в усіх аналізованих романах займає опис внутрішнього стану героїв, боротьба „світлого” і „темного” начал

людського ества. Ця риса теж властива філософським (особливо екзистенційним) притчевим романам. Людмила Тарнашинська, досліджуючи притчеву прозу В. Шевчука, виявила типологічну схожість „Птахів з невидимого острова” із Дантовим „Пеклом”. „Острів для Олізара – те саме, що пекло для душі Дантового героя. Бо якщо Дантів мандрівник мав зрине тавро семи гріхів, то Олізар мав незрине тавро невільника” [147, 106]. Він також відчувається, як у пеклі: чує „жалісний стогін усіх грішників, яких покрила земля і душі яких помандрували... глибоко у вогняні барлоги...” [172, 206].

Алюзія на Дантове „Пекло” має місце і в „Złotym pelikanie”. Як і в Данте, герой С. Хвіна теж „спускається в пекло” умовними колами. Перше з них – звістка про самогубство однієї з абітурієнток; друге „коло” – її пошуки, які супроводжуються „пошуком шляху до розуміння власної душі”; третє – початок моральної деградації (Якуб, сам не розуміючи чому, починає красти), четверте – відречення від людей, звичного життя загалом; п’яте – втрата сім’ї, помешкання; шосте „коло” пов’язане зі злиттям із „чужим простором жебрацтва”; сьоме – своєрідна „посвята в жебрацтво” (Якуб одержує першу монету); восьме „коло” містить трансформований міфологічний мотив запродання душі дияволу (символічним танцем головний герой „з’єднує себе із „метафоричним злом”, представником якого є Хільда); останнє, дев’яте „коло пекла” ілюструє сходження Якуба в підземелля. Темрява, що оточує його, з одного боку є незамінним атрибутом пекла, з іншого – символізує входження його в середовище Тіні, темряву душі. „Алюзійні пекельні кола” в контексті твору відображають етапи моральної деградації Якуба. На відміну від Шевчукового Олізара, він не чує жодних голосів. Очевидно, пеклом для Якуба є самотність, а точніше відірваність від звичного йому світу. Сама думка про те, що через його помилку відібрала собі життя інша людина, породжує цей стан. Подібно до своїх попередників, С. Хвін „матеріалізує” всі порухи душі свого героя.

В. Голдінг зосередив увагу на руйнуванні внутрішнього духовного світу дитини. Він побудував свій роман так, що чітко й послідовно простежується поступове перетворення не найгірше вихованих хлопчиків у „дике плем'я”. Постійне наростання кількості зла породжує мотив метаморфози, якій підлягають не тільки душі дітей, але й речі (звичайна палиця, яка спочатку допомагає пересуватися, служить підпорою, перетворюється на знаряддя вбивства – загострений спис), природні стихії (вогнь, що на початку твору єднає і зігріває, стає „вогнем пекельним”, нищить все на своєму шляху).

У творах з екзистенційною проблематикою особливо відчутним є авторське ставлення до дійсності. На думку М. Хайдегера, письменник виражає у творі тільки себе, а не об'єктивну реальність. Створена ним дійсність стоїть над часом і суспільством, бо розкриває таємницю буття взагалі” [93, 225]. Тому модель дійсності в таких творах стилізована й автори звертаються до поезики притчі, як у нашому випадку. Кожен автор творить свій „міф” на основі власного досвіду й переживань. Його погляди на життя не завжди збігаються із суспільними. Твір є відображенням авторської оцінки дійсності, що його оточує. При цьому митець відповідає за кожне сказане слово.

С. Хвін не мав на меті створювати вигаданий, стилізований світ. Події, описані в „Złotym relikanie”, відбуваються „у місті на березі затоки холодного моря”. За припущенням Е. Савіцкої, мова йде про Гданськ – рідне місто С. Хвіна, хоч назва його ніде автором не згадується. Вона зауважує, що „дія відбувається в епоху, коли „без великого труду пересаджують серця”, а „з однієї клітинки волосини можна зробити вівцю або людину”. Це наші часи – власне початок ХХІ віку”. Безсумнівно, хоча ніде „не йшлося про конкретні дати” [Дет див. 291, 3]. Творячи таку модель часопростору, автор безперечно відчуває себе його часткою. Він намагається якомога більше наблизити художню реальність до дійсності, чим загострює поставлені в творі проблеми. „Констатуючи факти” через наратора, польський письменник вкладає в його уста й власні думки (маємо на увазі епізод із

письменником, що подає милостиню Якубові. У такий спосіб здійснюється „гра з читачем”, характерна для поетики постмодернізму⁴³).

Художня дійсність будь-якого літературного твору втілюється у мові. Мова є способом передачі закодованого у творі смислу. Звідси випливає необхідність звернути увагу на мовні засоби, які теж є важливими домінантами інтерпретації. У філософських притчевих романах основними мовними домінантами є алегорія і символ. На символічно-алегоричному рівні відбувається поєднання змісту і смислу твору. Алегорії та символи творять багатопластовий підтекст⁴⁴, розширюючи смислове значення твору, а при психологічній інтерпретації проблеми зла стають безпосереднім її об’єктом, оскільки їх значення дозволяє розкрити сутність механізму дії зла на найглибшому (підсвідомому) рівні. Алегорично-символічне значення твору доповнюється іншими художніми засобами. У нашому випадку найчастіше гротеском, а також через різні види інтертекстуальності (алюзії, ремінісценції).

До поетикальних домінант плану вираження всіх трьох романів можемо віднести заголовки, оскільки вони містять символи, які концентрують в собі значення цілого твору. У романах „Złoty pelikan” і „Володар Мух”, крім заголовків, домінантами плану вираження є назви розділів, бо вони відтворюють етапи моральної деградації дорослого (польський твір) і дитини (англійський).

Ми виділили основні поетикальні домінанти плану вираження. З ними нерозривно пов’язані домінанти плану змісту. Найдрібнішою домінантою плану змісту художнього твору є мотив. Оскільки ця частинка художнього світу не має своєї структури, вона важко піддається визначенню⁴⁵.

⁴³ Це не єдиний приклад прояву поетики постмодернізму в аналізованому нами романі С. Хвіна. В одному з прикінцевих розділів герой випадково знаходить можливість „помститися авторові” за свою долю. Якуб намагається пограбувати дружину того письменника, який кожного разу підходив до нього „кроком поважного громадянина” і кидав монету до пластмасової склянки.

⁴⁴ Підтекст є домінантою плану змісту.

А. Ткаченко визначає мотив як „найдрібнішу мікроодиницю сюжету”, [150, 172], А. Кулявік – як „основну морфологічну частинку будови твору”. „Предмет як частинка художньої дійсності, як риса або вигляд, подія чи ситуація теж трактуються як мотив” [247, 250].

У „Володарі Мух” головними мотивами, пов’язаними із семантичним полем зла є мотиви темряви, звіра, маски, жорстокості, моральної деградації та ін., у „Птахах з невидимого острова” – мотиви неволі, тортур, нівеляції особистісного тощо, у „Złotym pelikanie” – мотиви злочину і покарання, жебрацтва, темряви, тіні.

Важливою домінантою плану змісту є тема, яку визначають як конструкцію, що впорядковує художню дійсність. Темою „Володаря Мух” є потенціал зла, прихований у людині. Свою тенденцію автор визначив словами: „Людина продукує зло, як бджола мед”. Тему „Птахів з невидимого острова” можемо визначити як нескореність перед світом зла на шляху до волі. „Złoty pelikan” присвячений темі шляху людини до істини і покаяння.

Спільною для усіх трьох романів є проблема зла. Але кожен з авторів надає їй свого неповторного звучання. Основною проблемою „Володаря Мух” є протистояння добра і зла, еволюція зла в душі людини. У романі Вал. Шевчука найбільше виділяється проблема волі.

За своїм підходом до проблеми зла С. Хвін подібний до своїх попередників, бо також писав під враженням від побаченого. Проте між ними є і відмінності. В. Голдінг і Вал. Шевчук ілюструють свої погляди на добро і зло через ситуацію „морального експерименту”. С. Хвін, на відміну від них, не „експериментує”, а „констатує” дію зла, що з’являється в найнесподіваніший момент. Його філософська інтерпретація цієї проблеми відрізняється від зробленої його попередниками ще й ставленням особистості до зла. Вал. Шевчук бачить свого героя в просторі зла й ставить його перед проблемою морального вибору. В. Голдінг у „Володарі Мух” дає приклад

⁴⁵ Ускладнює визначення мотиву багатозначність цього терміну. Він вживається у літературознавстві на позначення теми ліричного твору [див. Словн.-дов., 418], у фольклорі (мандрівні мотиви), музиці, де означає „мелодію, наспів, основну побудову, яка витворює характерну частину музичної теми” [Ткаченко, 168].

несвідомого вибору на користь зла. В обох випадках зло є іманентно властивим людині. С. Хвін на перший план висуває проблему залежності людської долі від випадку. Його герой – невинна жертва обставин і, разом з тим, „в'язень власного сумління”, який несе покарання через власну неухважність. У „Złotym pelikanie” значну увагу приділено і проблемі реляції: „індивідуальне”, „одиничне зло” – „всезагальне зло”, „світове”: С. Хвін постійно згадує фатальні помилки людства, найбільші катастрофи сучасного світу (терористичні акти, напад на World Trade Center у США, наводить невтішні цифри жертв хірургічних операцій, які виявилися невдалими через чиюсь фатальну помилку), з яким Якуб (головний герой роману) зіставляє свій випадковий вчинок. Як бачимо, у кожному творі підхід до окресленого в ньому кола проблем визначається тенденцією.

Отже, поетикальними домінантами плану вираження у нашому випадку є жанр, нарація, наратор, ситуативність, хронотоп, модель художньої дійсності, персонаж, композиція, заголовок, назви розділів, алегорія, символ. Домінантами плану змісту є: мотив, тема, ідея, проблема, тенденція, підтекст. Всі вони складають внутрітекстовий контекст твору.

Позатекстовий контекст був би неповним без позапоетикальних домінант інтерпретації. Вони пояснюють причини написання твору, історичні умови, в яких він постав, місце, час його написання, характеризують середовище, у якому перебував автор.

Звернення С. Хвіна, В. Голдінга та Вал. Шевчука до моральних проблем особистості не випадкове. Причина у зовнішніх обставинах. „Володар Мух” був написаний після війни, в час, найбільших катаклізмів і занепаду моральності, коли значного поширення набули екзистенційна філософія та психоаналіз З. Фрейда, вчення про „колективне підсвідоме” К. Г. Юнга. Крім того, В. Голдінг був на війні й отримав гіркий досвід від того, „що може зробити людина людині”. Це у своєрідний спосіб виявилось у його творі. Вал. Шевчуку довелося жити у тоталітарній державі, де постійно обмежувалася воля людини, її право на самовираження. Таку державу

засобами алегорії показано у „Птахах з невидимого острова”. С. Хвін зробив спробу показати моральний занепад людини в умовах сучасного світу. Не випадково вибрано університетське середовище. Адже письменник і сам є професором Гданського університету. В „Złotym pelikanie” знайшли відображення події, які вразили практично кожного. Чи не вперше у світовій літературі саме в такий спосіб актуалізується проблема жебрацтва, робиться акцент на можливості випадкового зла.

На підставі сказаного вище, можемо зробити висновок, що на вибір проблематики романів В. Голдінга, Вал. Шевчука і С. Хвіна мали значний вплив середовище, у якому формувалися письменники, та їх життєвий досвід.

Важливою позапоетикальною домінантою є філософська основа твору. Зауважимо, що „екзистенційність” творів В. Голдінга та Вал. Шевчука отримала різні характеристики. Л. Мірошниченко вважає, що „попри всю філософічність прози Голдінга, навряд чи можна говорити про власну завершену філософську систему письменника”. Він „не створив світоглядної системи, його гносеологія була еклектичною і мінливою” [99, 147]. На нашу думку, у „Володарі Мух” найбільш послідовно простежуються риси християнського персоналізму Е. Муньє (В. Голдінг теж звернув увагу на занепад людського суспільства, формування в ньому „анти-моралі”), філософії Ж.-П. Сартра та А. Камю як найвідоміших представників екзистенціалізму, хоч письменник, безумовно, спирався і на власний життєвий досвід. Вплив цієї філософської течії на творчість Голдінга очевидний, оскільки згаданий нами твір написаний після війни, у 1954 р., коли екзистенціалізм утвердився як літературний напрям модернізму і став „умонастроєм” цілої повоєнної епохи. Л. Тарнашинська говорить про вияв у письменника екзистенціалізму „в його англійському варіанті”, маючи на увазі використання Голдінгом традицій свого народу. Крім того, філософії його творів властивий психологізм⁴⁶.

⁴⁶ Маємо на увазі архетипи колективного підсвідомого К. Г. Юнга, які Голдінг активно використовує у „Володарі Мух”.

Використання поетики екзистенціалізму у творчості Вал. Шевчука актуалізує проблему взаємовпливів. Радянська філософська наука не визнавала екзистенційної філософії. У словниках і деяких публікаціях її трактували як „суб’єктивно-ідеалістичну течію сучасної буржуазної філософії”, світоглядна система якої „чужа матеріалістичному ідеалізмові” [153, 665]. Екзистенціалізм називали „мертвонародженим дитям пізньобуржуазної філософської думки”, „течією, основною ознакою якої є „цілковита методологічна неспроможність” [81, 153]. Л. Тарнашинська зауважує, що однозначно говорити про вплив французьких екзистенціалістів на творчу особистість Вал. Шевчука не можна. Посилаючись на І. Кошелівця, який констатує подібність Шевчукової прози до творів Е. Хемінгвея та Дж. Селінджера, вона робить висновок, що можливе відкриття такого ж методу „без знання спорідненого попередника”. Вал. Шевчук, за словами Л. Тарнашинської, „швидше мав покликання не до ролі Кассандри, а до ролі своєрідного Фрейда: розібратися в деформованій суспільній свідомості й психології. Його твори сучасної тематики якраз і занурюють у вбивчий для людського духу розчин суспільного буття й дають зразки виживання душі шляхом несподіваних мутацій, перероджень і відроджень. Є всі підстави вважати, що в цьому своєму протистоянні абсурдному світові письменник – свідомо чи несвідомо – шукав опертя в екзистенціалізмі” [148, 118].

Ми вважаємо, що Вал. Шевчук міг зазнати впливу цієї течії через українську філософію. Екзистенціалізм почав трактуватися українськими мислителями не тільки як „плідна філософсько-естетична концепція ХХ ст.”, але і як спосіб буття нації, її світоглядна позиція. Тому „не варто ототожнювати ідею екзистенції з „позицією європейського екзистенціалізму”, який, порівняно з українською філософією, „мав інший зміст та інше теоретичне навантаження” [88, 144].

На думку дослідника етнопсихології українського народу Олександра Кульчицького, екзистенційність як риса українського менталітету сформувалася під впливом геополітичних чинників. „Геополітична

„межовість” України на перехресті історичних шляхів виражалася психологічно впродовж віків життєвою ситуацією української людини, як ситуацією, що її сучасна екзистенціальна філософія назвала „межовою” [84, 713]. Тривале, невіддільне від людської екзистенції перебування „на межах можливостей існування” у кліщах ворожого завойовницького Заходу і руйнівного, дикого Сходу, у нічим не захищеному, але багатому, урожайному просторі, в центрі конфліктів, воєн сформував „своєрідну *Dasein* українця і його народу, закорінену у вдачі, чуттєвому інтелектуальному, духовно-релігійному житті, екзистенцію із вкрай обмеженими можливостями індивідуальної волі” [318, 131].

У свідомості українця існує два типи буття: нижче (буття для себе), спрямоване на досягнення особистого щастя, задоволення життєвих потреб, самореалізацію, і вище (буття для Бога), що виявляється у прагненні до Бога як форми найвищої досконалості⁴⁷. Межова ситуація спричиняє „екзистенціальне відштовхування” (О. Кульчицький) нижчого і спрямовує людину на досягнення єднання з Богом. Така спрямованість буття породила „царсько-козацький” тип людини, вільної від матеріальних благ, але залежної від свого вибору.

Поряд із козацьким типом „*vita heroica*”, який характеризувався життєлюбністю, витривалістю, мужністю, сформувався інший особистості – „*vita minima*”, який теж був реакцією на „межову ситуацію” (О. Кульчицький). Основними риси цього типу є „екзистенція покори” (О. Веретюк): спокій, тиша, терпеливість, покірність долі, вразливість, „приховане життя” (скритість або інтравертність). [Дет. див. 84, 714, 318, 131]. Саме тип „*vita minima*” став першоосновою для формування комплексу неповноцінності українця. Отже, домінування екзистенційних мотивів в українській філософії не випадкове, а цілком оправдане. Тому можемо

⁴⁷ Домінування духовного над тілесним сформувало в українській ментальності кордоцентризм (від лат. *Cordis* – серце), який у багатьох підручниках з філософії характеризують як „пріоритет серця над головою” [Див., наприклад, Філософія. Курс лекцій. – К., 1994, с. 230]. Кордоцентризм є однією з основних ментальних рис української нації.

зробити висновок, що у творчості Вал. Шевчука проявився екзистенціалізм у його „українському варіанті”.

Екзистенційні мотиви у романі С. Хвіна, безсумнівно, присутні. На „екзистенційність” „Złotego pelikana” вказують спосіб викладу матеріалу (оригінально застосований принцип „ситуативності”), універсальність проблематики, постійне перебування героїв у ситуації вибору, в духовних „пошуках себе”, специфічна часопросторова модель. Але визначити, вчення якого філософа-екзистенціаліста він брав за основу, надзвичайно важко. На нашу думку, польський письменник, будучи дуже добре обізнаним із філософією екзистенціалізму та її літературним виявом, дав приклад твору з рисами екзистенційною проблематикою, опираючись на „екзистенціалізм у власній інтерпретації”. Філософською основою його твору можна назвати „екзистенціалізм сучасності” навіть не в польському (подібно до того, як Людмила Тарнашинська говорила про „англійський екзистенціалізм” В. Голдінга та „український” у Вал. Шевчука), а в „універсальному”, „світовому” варіанті. Проте, зазначимо, що С. Хвіну властива слов’янська чутливість, глибоке співчуття, розуміння іншої людини, тонке відтворення світу її душі. Тому його екзистенціалізм можна назвати психологічним, бо ж сама екзистенційна ситуація в романі породжена психологічним станом героя.

І все ж, екзистенціалізм С. Хвіна має свою національну рису. У Польщі, з особливо сильною католицькою традицією, домінує філософія персоналізму, яка „визнає особистість і її духовні цінності найвищим смислом земної цивілізації”. За теорією персоналізму, особистість характеризується трьома рисами у їх діалектичній взаємодії: екстеріоризація, інтеріоризація і трансценденція. Екстеріоризація характеризує зовнішню самореалізацію особистості, інтеріоризація розуміється як внутрішня зосередженість людини, її духовний світ. Зовнішній і внутрішній світ людини перебувають у нерозривній єдності і знаходяться під впливом трансцендування, що спрямоване на вищі, божественні цінності – істину,

красу, благо [139, 229]. С. Хвін доводить, що порушення гармонії між зовнішнім, внутрішнім і трансцендентним веде до моральної деградації особистості. На нашу думку, в романі „Złoty pelikan” виразно відчувається вплив персоналізму Г. Марселя – представника католицького персоналізму: життя героя С. Хвіна є постійним „пошуком свого „я”, шляхом грішної душі до Бога, в якому вона вбачає єдине спасіння.

У розумінні людини як особистості С. Хвін є близьким і до філософської позиції польського персоналіста В. Граната, який за ідеал ставить „етичну особистість” – „інтегральну людську особу, що керується релігійно-моральними цінностями і є відповідальною за свої вчинки” [Granat, 211]. Порушення внутрішньої гармонії в душі людини веде до руйнування гармонійних стосунків зі світом. Саме така ситуація представлена у романі „Złoty pelikan”.

Національний чинник у романах „Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука, „Złoty pelikan” С. Хвіна та „Володар Мух” В. Голдінга відіграє важливу роль, адже всі згадані нами письменники в основу своїх творів поклали філософію екзистенціалізму, врахувавши національні особливості свого народу. В. Голдінг більш універсальний. Його турбує проблема людства загалом. Вал. Шевчук звертається до загальнолюдських проблем, розглядаючи їх крізь призму української дійсності. Говорити про істотні відмінності між філософськими основами „Володаря Мух” та „Птахів з невидимого острова” було б не зовсім правильним, оскільки українську „екзистенційну філософію” відрізняє тільки кордоцентризм, що зумовлено менталітетом нації. С. Хвін у розумінні проблеми зла також не відкидає національного чинника. Польська сучасна дійсність, зображена ним, є універсальною моделлю простору (і часу) для розгортання подій і висвітлення проблем моральності сьогоденного світу. Своєю універсальністю, розумінням проблеми морального занепаду особистості як загальнолюдської С. Хвін більшою мірою подібний до В. Голдінга.

Характеристика філософської основи притч польського, українського й англійського письменників була б неповною, якщо не врахувати особливостей розуміння проблеми добра і зла кожним із них, тобто „індивідуальну авторську філософію”. Маємо на увазі особливе розуміння суті категорій „добро”, „зло”, „мораль”, „милосердя” кожним з авторів.

Підхід до інтерпретації моральної проблематики у творах В. Голдінга і Вал. Шевчука подібний. Обидва письменники намагаються знайти відповіді на запитання: „що є добро, а що зло... чи можна прожити, а тим більше звершити щось без гріха, де та межа, за якою закінчується вільний вибір – вибір між добром і злом; у якому становищі людина втрачає змогу вільно вибирати, тобто, наскільки „вільне її падіння” (українська назва роману Вільяма Голдінга “Free Fall” – „Вільне падіння”), чи існує вище об’єктивне виправдання зла в ім’я добра” [147, 106].

Зроблений аналіз дозволяє нам виділити позапоетикальні домінанти інтерпретації зла. До них віднесемо вплив середовища, у якому формувалися письменники (вплив подій війни (В. Голдінг), перебування у тоталітарній державі (Вал. Шевчук), життя в умовах сучасної дійсності (С. Хвін), їхній життєвий досвід, ментальні особливості нації, яку вони представляють (український кордоцентризм, екзистенціально-межове мислення, англійська філософія „здорового глузду”, персоналізм у католицько-польському варіанті).

Виділені нами поетикальні домінанти плану вираження (жанр – філософсько-психологічні притчеві романи, ситуативність, наратор, нарація, композиція, персонаж, символ, алегорія) і плану змісту (мотив, тема, ідея, тенденція, проблематика, підтекст) дають повну характеристику внутрітекстовому контекстові твору, дозволяють інтерпретувати його як індивідуальне неповторне явище в національній і світовій літературі. Позапоетикальні домінанти інтерпретації характеризують позатекстовий контекст, у якому постав і функціонує твір як факт історії літератури певного періоду.

1.3.3 Порівняльна інтерпретація як метод дослідження

Кожен твір як літературний феномен виникає в якусь епоху, представляє якусь національну літературу, зрештою вписується у світовий історико-літературний процес. Завдання інтерпретації полягає в тому, щоб відповісти на ряд запитань і в першу чергу на три основні: В чому полягає традиційність і новизна твору? Яке місце він займає в своїй національній літературі? Як співвідноситься з подібними творами інших національних літератур? Виникає проблема пошуку способу інтерпретування, який дозволив би дати відповіді на всі ці та інші запитання.

За експресіоністською теорією оцінювання Б. Кроче, художній твір – явище особливе, неповторне, оригінальне, а тому має розглядатися як окремих феномен і не може порівнюватися з іншими творами. Італійський естет навіть „викидав” порівняльний аналіз і компаративістику з літературознавчого вчення. Але вирвати твір з історико-літературного контексту, епохи, в яку він постав – означає здійснювати „закрити інтерпретацію”, оперуючи тільки матеріалом, представленим у творі. Вихід за межі його поетики буде неможливим. В такому разі інтерпретатор нехтує позапоетикальними домінантами інтерпретації, а тому не зможе повною мірою досягнути змістовий (і смисловий) компонент твору. Адже інтерпретація (у вузькому значенні) визначається як метод сучасного літературознавства, який через проникливе і глибоке розуміння літературного твору як єдності його форми і змісту веде до відкриття в ньому глибинної суті [Дет. див. 261]. Подолати „закритість” інтерпретації можна тільки через порівняння. Порівняльна інтерпретація в компаративних дослідженнях є необхідністю, а інтерпретація не виключає порівняння.

Термін „порівняльна інтерпретація” рідко вживаний. Він належить американському теоретикові літератури Рене Веллеку. Як самостійний термін „порівняльна інтерпретація” не функціонує у жодній терміносистемі, але інтерпретації на основі порівняння неодноразово здійснювалися. Наприклад, при дослідженні мандрівних мотивів і сюжетів у творі, його

інтертекстуальності, дослідження якої вимагає зіставлення з першоджерелом. Схожим є метод „надінтерпретації текстів” У. Еко: творячи власну інтерпретацію, дослідник брав до уваги й інші інтерпретації того ж твору, зіставляючи, порівнюючи їх.

Світова теоретико-літературна думка звернула увагу на цю проблему. Одна з небагатьох спроб належить німецькому (згодом американському) романістові Гельмуту Гатзфілду. Він відстоює думку про порівняльний характер інтерпретації, оскільки структура і стиль тексту стають більш зрозумілими інтерпретаторові, якщо він розглядає їх через наведення паралелей: „хай це будуть паралелі, що вказують на подібність або різницю, літературні паралелі чи ті, що характеризують явища інших мистецтв (живопис, різьба, архітектура, музика). Літературні паралелі компаративного типу, усталені на основі теми, спільної у творчості інших авторів, інших епох чи різних культурних ситуацій, потребують такого типу інтерпретації яку, вслід за Лео Шпіцером, можемо назвати ономотологічною порівняльною інтерпретацією” [231, 90].

На основі наведеної вище цитати можемо виділити основні умови порівняльної інтерпретації. Така інтерпретація може здійснюватися при порівнянні двох чи кількох літературних творів, при порівнянні літературного твору із творами інших видів мистецтва (скульптура, різьба, живопис, музика). Умовою порівняння літературних творів є співставність. За Гатзфілдом, вони мають бути подібними за жанром (опиратися на однакові типи структур), стилістично, можуть відноситися до тематично різних контекстів. Сучасні критерії співставності ширші. Береться до уваги жанрова, тематична подібність, подібність на рівні проблематики, синхронність творів. Щодо техніки порівняння різних видів мистецтва, мета яких допомогти інтерпретаторові повніше розкрити значення літературного твору, Гатзфілд застерігає, що їх засоби вираження настільки різні, що взагалі не піддаються порівнянню. Але без порівняльної інтерпретації різних видів мистецтва не можна було б виділити й охарактеризувати таких

загальних понять, як стиль у мистецтві, творча генерація, національні стилі чи стилі певної цивілізації [231, 90].

На підставі викладеного вище, порівняльну інтерпретацію можемо визначити як інтерпретацію, яка базується на зіставленні між собою кількох літературних текстів, що мають подібну проблематику, написані в одну епоху, представляють різні національні літератури, чи літературного твору з іншим твором мистецтва. Ці твори є частками єдиного семантичного поля у світовому мистецтві, яке виникає на основі спільної тематики, проблематики, мотивів. Отже, порівняльна інтерпретація на базі різнонаціональних літератур є проявом змістової й поетикальної типології. Отже, доцільним є дослідження суспільно-типологічних, літературно-типологічних та психологічно-типологічних збігів (Д. Дюрішін) між інтерпретованими творами. Оскільки головним нашим завданням є дослідження теми зла у романах різних національних літератур, найбільш важливими для нас є саме літературно-типологічні збіги, подібності та відмінності.

Із нашого визначення порівняльної інтерпретації випливає, що така інтерпретація може здійснюватися в площині літератури або на перетині площин літератури з іншими видами мистецтва. Основною в нашому випадку є порівняльна інтерпретація на рівні „текст – текст”. Співставлювані тексти становлять об’єкт інтерпретації, а домінанта (найчастіше поетикальна), спільна для них – предмет. Слід зауважити, що ми не зіставляємо окремо взятих інтерпретацій кожного твору. Мета порівняльної інтерпретації полягає в тому, щоб простежити, чи подібні авторські інтенції у творах зі схожою проблематикою, порівняти художнє втілення різних поглядів на одну і ту ж проблему, принцип добору художнього матеріалу. Крім того, береться до уваги не лише внутрітекстовий контекст, який стає спільним для порівнюваних творів і визначається спільними (чи подібними) поетикальними домінантами плану вираження і плану змісту, але й позатекстовий контекст, що теж містить ряд спільних та відмінних позапоетикальних домінант.

Порівняльна інтерпретація на рівні „літературний твір – твір іншого виду мистецтва” дещо складніша. Порівнювані твори не можуть мати спільних формальних домінант, оскільки мають абсолютно різні плани вираження. „Літературна форма завжди затемнена глибоко закоріненою у ній комунікативною функцією (навіть при найбільш експресивній мові) та її стилем, який завжди пов’язаний граматичними правилами” [231 Н. Hatzfeld, 90]. Спільними для творів, що представляють різні види мистецтва є тематика, сюжет. Здійснення порівняльної інтерпретації нам дасть змогу визначити спільне та відмінне у парадигмах зла, створених різнонаціональними письменниками.

Визначення об’єкта, предмета, внутрітекстового і позатекстового контексту інтерпретації, її поетикальних і позапоетикальних домінант, теоретико-методологічної основи дозволяє нам окреслити модель інтерпретації зла в сучасному українському, польському й англійському романі.

У широкому науковому контексті зло набуває філософського (пов’язаного з людською екзистенцією), психологічного (що проявляється у дії підсвідомих структур на психіку людини) та морально-етичного (що проявляється у вчинках) звучання. Це й визначило теоретико-методологічний підхід до інтерпретації проблеми зла.

Застосовуючи філософсько-психологічний підхід до інтерпретації проблеми зла в сучасному романі, дослідник повинен врахувати особливості жанру („Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука, „Złoty pelikan” С. Хвіна та „Володар Мух” В. Голдінга поєднують ознаки притчевого, психологічного, візіонерського, філософського (екзистенційного) роману, роману-антиутопії (це стосується виключно творів В. Голдінга та Вал. Шевчука), роману-виховання („Володар Мух”), звернути особливу увагу на багатопластовий підтекст, філософську та психологічну основу, індивідуально авторське трактування проблематики, національну специфіку, якщо йдеться про твори різнонаціональних літератур.

Зло в романах такого типу представлене багатоаспектно. Воно пов'язане з людським існуванням, моральними переконаннями особистості, виступає як фатальна сила (подібна до Світової Волі А. Шопенгауера), яку практично неможливо зупинити, як „темна сторона людської душі”, схована у підсвідомому.

Розділ II

Психологічна семантика зла в сучасному українському, польському й англійському романі: компаративний аспект

Дослідження психологічної семантики зла є складовою тематичної типології, „яка охоплює збіги на рівнях літературної структури: тематичний, ідейний, образний, стильовий, жанровий” [73, 111]. Тематологія як порівняльне дослідження тем, мотивів, образів, сюжетів, ідей бере свій початок від дослідження міфів і мандрівних сюжетів. Такі дослідження є досить поширеними. Багато вчених (Р. Веллек, П. Азар та ін.) вважали недоцільним вносити тематологію у проблематику досліджень компаративістики, мотивуючи це тим, що теми є лише „сировиною літературного твору”, головними є ідеї як виразники змісту, подібні теми можна звести до однієї, тематологія не досліджує самотність кожної національної літератури, прив’язана до однієї літературної епохи, не бере до уваги літературні традиції. Але саме існування теми виокремлює в її рамках проблему. Крім того, у самому виборі теми простежується авторська позиція: різні автори, звертаючись до однієї теми, ніколи не розкривають її однаково, отже, національний підхід до розкриття тієї чи іншої теми зберігається [Див. 73, 11-112], що й доводить потрібність таких досліджень.

У цьому розділі маємо ставимо завдання виявити спільне, подібне й відмінне у трактуванні проблеми зла крізь призму психології в українському, польському й англійському романах на поетикальному рівні (дії і вчинки персонажа, символи, архетипи, міфологеми).

2.1 Зло як „втеча від власної волі”: психоаналітичний підхід до проблеми („Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука, „Zloty pelikan” С. Хвіна, „Володар Мух” В. Голдінга)

Віртуальне зло, змодельоване у романах Вал. Шевчука, С. Хвіна та В. Голдінга, перебуває у тісному зв’язку з проблемою волі. Поняття „воля” є багатозначним. У філософській психології воно трактується як „духовне

прагнення, тобто природна і конечна спрямованість людини до добра” [275, 935]. Сучасна психологія визначає волю як „можливість свідомого й цілеспрямованого керування своєю поведінкою, прийняттям рішень і зусиллями з метою реалізації певних дій і відкидання інших” [Там само, 936]. Завдяки дії вольового механізму стає можливим вибір поміж добром і злом, керування власними вчинками, внутрішніми силами, беручи до уваги ієрархію індивідуальних та загально визнаних цінностей. Воля є специфічною духовною владою, нерозривно пов’язаною з інтелектом. „Цей зв’язок не є строгим підпорядкуванням, а лише можливістю взаємного впливу” [Там само, 935]. Зважаючи на це, воля є механізмом, який керує свідомістю і несвідомим через інтелект.

Досліджуючи психологічні моделі зла у творах Вал. Шевчука, С. Хвіна та В. Голдінга, ми звертаємося до поняття волі не випадково. У психоаналітичних теоріях ХХ ст. при аналізі причин виникнення і механізмів дії людського зла використовується термін „втеча від волі”, запропонований та обґрунтований Еріхом Фроммом. Його значення тісно пов’язане з поняттями „свободи від” і „свободи для”. Як відомо, це моделі „негативної” і „позитивної” свободи. Першу розуміємо як абсолютне звільнення від чогось, яке часто переходить у сваволю, другу – як волю до дії, спрямовану на досягнення мети, тобто волю до реалізації себе як особистості.

„Втечею від свободи” Е. Фромм назвав механізм моральної деградації особистості, який вступає в дію через нездатність опанувати себе і проявляється як знуцання над іншими (авторитаризм) чи над собою (деструктивність) або як механічний (автоматичний) конформізм, який характеризується повною втратою власного „я” через прийняття стереотипів поведінки і способу мислення, яких вимагає середовище [Дет. див. [E. Fromm. Ucieczka od wolności // Psychoanaliza i neopsychoanaliza. Wybór tekstów, R. Saciuk. Wyd. III, Wrocław 1992, s. 57-64](#)].

На думку Е. Фромма, причиною моральної деградації особистості є почуття непотрібності, приниження, страху, що виникає через обмеження

волі. Таке обмеження може бути не тільки внутрішнім (коли людина перебуває в залежності від власних бажань, прагнень, потягів, інстинктів), а й зовнішнім (зумовленим впливом оточення)⁴⁸, що найчастіше проявляються як дезорієнтація в часі та просторі, залежність від зовнішнього тиску, спричиненого владою іншого.

У романах Вал. Шевчука і В. Голдінга воля особистості обмежена зовні і внутрішньо. Зовнішнє обмеження проявляється в тому, що Олізар із „Птахів з невидимого острова” та герої „Володаря Мух” перебувають у замкненому чужому просторі: в українському творі – це абсурдний замок-держава, оточений високим частоколом і ровом з водою; в англійському – невідомий острів, загублений у морі. В обох випадках географічні фактори мають сильний вплив на людську психіку. Залежно від того, як буде сприйнятий той чи інший краєвид на різних психічних рівнях, таким буде ставлення людини до оточення й світу загалом [Дет. див. 84, 710-715]. У творі В. Голдінга британські хлопчики потрапляють в умови тропічного клімату. Екзотична природа острова справляє на дітей враження казковості, таємничості, але й насторожує. Впадають в око берег, що „наїжачився кронами пальм, наче пір'ям”, потріскана земля, „темна стіна лісу”, „темна синява відкритого моря” [46, 14], все більше відчувається нестерпна спека, яка ослаблює життєві сили організму, подразнює нервову систему, спричиняючи агресію.

Герой Вал. Шевчука перебуває у подібній ситуації. Він переходить із відкритого простору степу до острівця, куди „...не заходять коні й звірі! [...] На якому поселяються ті, хто збився з дороги!”, де „немає ні доріг, ні стежок!..” [172, 199]. Степ асоціюється із волею, „рухом у безконечність”, шуканням недосяжного. Але „цей „рух у безкрає”, будучи „рухом в нікуди”,

⁴⁸ На цій основі Е. Фромм навіть дає подвійне трактування волі. По-перше, воля є можливістю людини робити свідомий вибір, зіставляючи два варіанти виходу із ситуації, що склалася. Вибір у цьому випадку здійснюється на користь однієї з альтернатив. По-друге – усвідомленням своєї залежності від внутрішніх підсвідомих сил і засобом звільнення від їх дії. У теорії Е. Фромма кожне із цих трактувань не є чимось, що виступає „само по собі”, а представляє характеристику одного і того ж феномену під іншим кутом зору. [Див. Э. Фромм. Душа человека. – М.: Республика, 1992, с. 95]. На нашу думку, останнє визначення волі пов'язане із поняттям „сила волі” і визначенням свободи як „пізнаної необхідності”, оскільки йдеться про усвідомлення процесу поступового узалежнення від підсвідомих сил або чинників, нав'язаних зовні, які визначають подальшу долю людини і здатність не піддатися їм.

заперечує сам себе і саму потребу руху і в такій формі відповідає психічним станам від деякої байдужості інколи до повної „апатії” через низку почуттів, споріднених із резигнацією, безнадією, та розчаруванням, включно до розпачу” [84, 712]. Втомлений Олізар намагався знайти своє місце серед степового простору, врятуватися від дощу й вітру, тому, побачивши замок, не міг його оминати. Отже, вибір „нав’язала” сама ситуація.

Поряд з тим, існують чинники внутрішнього обмеження волі. Їх вплив на психіку, порівняно із зовнішнім впливом середовища, значно більший і помітний не одразу. Герої „Володаря Мух” оцінюють ситуацію по-дитячому, як гру: *“This is our island. It’s a good island. Until the grownups come to fetch us we’ll have fun”* [227, 30]. („Це наш острів... Будемо тут веселитися, доки дорослі не приїдуть по нас”)⁴⁹ [46, 45]. Частина дітей висловлює думку, протилежну до першої: *“We may stay here till we die”* [227, 12]. „Ми тут можемо залишитися до смерті” [46, 20]. *“Nobody knows where we are... Perhaps they knew wherere we was going to; and perhaps not. But they don’t know where we are ’cos we never got there”* [227, 30]. („Ніхто не знає, де ми... Можливо, вони знали, куди ми летимо, а може, й ні. Але вони не знають, де ми тепер, бо ми не долетіли, куди нас везли”) [46, 44]. У мисленні й поведінці хлопчиків помітні вагання, але вони швидко забувають про свій страх.

За Фройдом, „кожна дитина, що грається, поводитья як поет, коли витворює свій власний світ чи... речі свого світу укладає в якийсь новий, для неї приємний порядок” [159, 109]. Радість, із якою більшість дітей сприйняла перші хвилини перебування на острові, можна трактувати як спробу витіснити тривогу, перетворити екстремальну ситуацію в ситуацію гри. Однак підсвідомий страх смерті не зникає. Поступово діти все більше узалежнюються від нього. Залежність від страху сковує тверезе мислення, тому стає внутрішньою причиною моральної деградації хлопчиків.

Крім того, відсутність на острові дорослих дуже посприяла дітям у тому, щоб повною мірою проявити себе і діяти на свій розсуд, не боячись

⁴⁹ Тут і далі цитуємо „Володаря Мух” у перекладі Соломії Павличко.

покарання. Адже, за Анною Фройд, „дитина має подвійну мораль: одну для світу дорослих, другу – для своїх однолітків” [89, 60]. Це також стало поштовхом до вибору зла.

Свобода Олізара із роману Вал. Шевчука також внутрішньо скована страхом, почуттям невпевненості у собі, що виникає через неадекватне сприймання часу і простору.

У „Złotym pelikanie” С. Хвіна, на відміну від романів В. Голдінга та Вал. Шевчука, немає перенесення в інший (чужий) простір. Якуб (головний персонаж) залишається в тому самому місті, але через „випадкове зло” у звичному для нього оточенні відчувається „іншим”, „чужим”, втрачає родину друзів, роботу, дім і стає жебраком. Потрапивши в нетипову для себе ситуацію, він цілком змінив свій погляд на світ. У цьому випадку йдеться швидше про внутрішнє обмеження свободи вибору, оскільки особистість стає залежною від свого випадкового, майже рефлексивного вчинку, який теж мав „зовнішню мотивацію” – спеку, що стала причиною втоми.

В усіх трьох творах герої відчувають те саме відчуження, невпевненість в собі, страх і відчай і намагаються його подолати. Формується внутрішня скованість, залежність від ситуації, яка перешкоджає адекватному сприйманню світу. Воля обмежена внутрішньо (страх, розпач, відчуття непотрібності і безнадії, залежність від клятви) і зовнішньо (замкнений простір, спека, зміна середовища).

Е. Фромм вважає, що із такої ситуації можливі два виходи: особистість або знайде „позитивну волю”, „добровільно з’єднуючись зі світом через любов і працю, через автентичне вираження своїх емоційних та інтелектуальних потреб...”, або обере відступ, відречення від волі і зробить спробу „побороти самотність через засипання щілини, яка утворилася між індивідуальним „я” і світом” [217, 57]. У романах українського, польського й англійського авторів особистість однаково прагне опанувати ситуацію, іде до мети різними шляхами, але досягає її не завжди.

На думку Е. Фромма, людина, за своєю природою, не є ні доброю, ані злою. Вона має тільки закладену можливість морального вибору. Зрівноваження внутрішніх сил, що спонукають до доброго і злого, дає можливість вибирати. Але подолати подвійне обмеження волі практично неможливо. Людина стає залежною від підсвідомого, а тому не здатна приймати виважені рішення. Втративши внутрішню впевненість у собі, вона шукає підтримки зовні. Йдеться про пошук нових „вторинних зв'язків”, які мають замінити „первинний зв'язок” зі світом [Дет. див. 217, 58]. Такий зв'язок проявляється як залежність від чогось, що знаходиться зовні, чи від когось. Діти із „Володаря Мух” намагаються застосувати на практиці свій мінімальний життєвий досвід, набутий головним чином із пригодницьких книг. Олізар із „Птахів з невидимого острова”, на перший погляд, покладається тільки на себе. Але насправді всі надії на спасіння пов'язує із невідомою білою птахою-жінкою, яка прилітає вночі, щоб розрадити його. З одного боку, воля Олізара обмежена його присягою на вічне рабство, з іншого – свідомість прагне звільнення і втілює його у силі, яка знаходиться у сфері ірреального, ірраціонального.

Герой С. Хвіна Якуб намагається шукати підтримки у близьких людях. Як і діти з „Володаря Мух”, він апелює до попереднього досвіду – не тільки індивідуального, але й суспільного (колективного) – діє за шаблоном, нав'язаним стереотипами прийнятої поведінки: намагається підтвердити свою вину; знайшовши фотографію дівчини, яку, нібито, вбив, іде до психоаналітика, священика. І нарешті знову повертається до Хільди – жінки з вокзалу. Саме вона стала його „життєвим провідником”. Але подальша зустріч з Наталею свідчить про те, що несвідомо все життя після свого „падіння” Якуб шукав саме її. І всі надії на спасіння покладав саме на неї.

Ситуація безвиході активізує механізми „втечі від свободи”. В аналізованих творах ця „втеча” показана різнопланово. Вихідною є проблема взаємовідносин „особистість – середовище”, „особистість – суспільство”, „індивідуальне – загальне”.

У романі В. Голдінга діти потрапляють у середовище, не обтяжене суспільними нормами і стереотипами. Проте, воно активно впливає на дитячу психіку, діти оцінюють його неадекватно. Постійне перебування в умовах тропічної спеки, у часі і поза часом, на межі життя і смерті, наодинці зі своїм страхом веде до моральної деградації. У плем'я дітей з'єднує страх. А бажання вибрати старшого – це лише реалізація підсвідомого бажання позбутися відповідальності, скинути ярмо обтяжливого вибору.

Обрання старшого було прогресивним кроком усієї групи дітей. Але, водночас, це був і регрес. Бо рішення було прийняте „шляхом перенесення” (К. Г. Юнг)⁵⁰. До того ж, не останню роль зіграла суб'єктивна оцінка особистості лідера. Адже діти обирали серед тих, хто найбільше виділявся з групи (зовнішністю, розумовими якостями, рішучістю, вмінням тримати себе)⁵¹. Крім Ральфа і Джека, серед них існують інші лідери: Роха і Саймон, які непомітно для інших формують загальну думку, допомагають прийняти найважливіші рішення.

Другий колективний крок „назад від свободи” здійснили хористи. Взнявши на себе роль мисливців, вони відокремилися від інших, обмежили

⁵⁰ За Юнгом, людина в екстремальній ситуації „відступає назад”, здійснює „регресію в минуле”, апелюючи до попереднього досвіду [Архетипи колект. бессозн., с. 88]. У нашому випадку досвід дітей мінімальний, набутий головним чином із пригодницьких книг („Кораловий острів”, „Ластівки й амазонки”, „Острів скарбів”). Копіюючи дії дорослих і героїв прочитаних книг, вони намагаються перенести такий досвід у реальне життя. Юнг відкидає можливість повернення до стану тваринної свідомості, коли людина вибрала шлях до усвідомленості. „...Це майже надлюдський ідеал, пов'язаний з вищою психічною зрілістю” [Див. Роменець, с., 393]. Діти сприймають світ як „сон наяву” (З. Фрейд). Їхні особистості несформовані, тому й піддалися впливу колективного підсвідомого. Доки воно „залишається нероздільно пов'язаним з індивідуальною психікою, прогрес неможливий” [Архетипи колект. бессозн., с. 88]. Відбувається внутрішнє узалежнення від підсвідомих сил, що блокує розум і сковує волю. Посилюється страх і відчуття невпевненості. Об'єктивний погляд на світ у такому стані майже зовсім губиться.

⁵¹ Вибираючи поміж Джеком та Ральфом, діти керувалися головним чином тим, що відчували. Найперше вони звернули увагу на зовнішність обох хлопчиків. Ральф – „ясноволосий хлопчик”, „в погляді й вустах була лагідність, за якою не крилося диявольське нутро” [Голдінг, 11, 15]. Джек сприймався дітьми як „висока, худа, кістлява постать”, під „обвислим плащем”... „З лица дивилися ясно-голубі очі, від розчарування в них готова була спалахнути, чи вже спалахувала злість” [Голдінг, 27]. На думку К. Г. Юнга, несвідоме проявляє себе через архетипи, які через свою спорідненість з фізичними явищами „виступають у спроектованому вигляді”. Несвідомі проєкції проявляються як неадекватні оцінки того чи іншого явища, є джерелом непорозумінь між людьми. Тому деяким людям приписуються невластиві їм якості: одні викликають схвальну оцінку, асоціюються із „божественним”, інші – негативну, співвідносні з „диявольським”. Найчастіше архетип „ангельського” чи „диявольського” закріплюється, коли для цього є найменші підстави [див. Архетипи колект. бессозн., 100].

У нашому випадку вирішальну роль зіграла „уніформована вищість (мається на увазі хор – Н. Л.) і нецеремонна владність у голосі Мерідью” [Голдінг, 28]. „Диявольський ефект” Юнг розуміє як „ефект розділення”. Особистості, за якими закріпилися архетипи „ангельського” і „диявольського”, перебувають у психологічній несумісності. Конфлікт між ними неминучий.

свої обов'язки тільки до полювання, почали сліпо підкорятися своєму ватажкові (Джекові). Хлопчики-хористи поступово втратили ще не до кінця сформоване почуття власного „я”, стали „автоматами”. Спрацював механізм, який Е. Фромм назвав „механічним (автоматичним) конформізмом”. Його суть полягає у повній втраті власного „я” і прийнятті тої моделі поведінки, якої вимагають культурні зв'язки. У нашому випадку група дітей за зразок приймає поведінку дикунів, нав'язану колективним підсвідомим. За цих обставин повністю стирається індивідуальне. Кожен стає таким, яким його сподіваються бачити інші члени групи. „Зникає розбіжність між „я” і світом, а разом з нею свідомий страх перед самотністю і безсиллям” [217, 63] (Кожен із хлопчиків боїться бути „вигнанцем”, „іншим”, бо не хоче, щоб з нього насміхалися, як із Саймона чи Рохи).

Однак діти не усвідомлюють, що, втікаючи від страху смерті, свободи вибору і відповідальності, вони потрапляють у несвідому залежність від підсвідомого і Джека. За Е. Фроммом, через втрату власного „я” і заміну його на „псевдо „я”, особистість потрапляє у стан інтенсивної загрози. Вона нездатна об'єктивно оцінювати себе. Її терзають сумніви щодо адекватності своєї поведінки. Така особистість боїться критики і дивиться на себе тільки „очима інших”, бо не знає, ким є насправді. У нашому випадку в такому стані перебуває група дітей. Це збуджує їхню агресивність, спрямовану проти того, хто негативно оцінює їхні дії та вчинки. Підсвідоме прагнення знищити „ворога” підтримує і ватаг „племені”. Тому з такою пильністю і зосередженістю ведеться полювання на Ральфа.

“Втеча від волі” у дитячому колективі відбувається не тільки на рівні загалу, групи. Серед „старших” виділяються підлітки, які, подібно до дорослих, шукають втраченої єдності зі світом індивідуально. Це Ральф, Роха, Саймон, Джек і Роджер.

Ральф намагається опанувати ситуацію, тверезо оцінивши її, надати життю цілої групи хлопчиків логіки і впорядкованості. Але через відсутність життєвого досвіду він невпевнений в собі, тому шукає підтримки зовні: питає

поради у Рохи, Саймона, скликає збори. Ральф, як і всі діти на острові, боїться відповідальності, але розуміє, що не зможе її позбутися, бо не хоче осоромитися перед усіма.

Роха страждає через свою „інакшість”, ховає її за визнанням авторитету Ральфа, але теж є потенційним лідером. Він сприймає ситуацію песимістично, в той час як Джек справляє враження людини, „яка знає, чого хоче” [46, 28]. На думку Юнга, за оптимістичною оцінкою стоїть глибока безпорадність, на фоні якої оптимізм – невдала компенсація”. „За песимістичним світосприйняттям схована вперта воля до влади, яка значно перевищує оптимізм у першому випадку” [176, 141]. Роха не має задатків до керівництва, але постійно тримається поблизу Ральфа, стає його „радником”, подібним до тіні, щоб у такий спосіб реалізувати себе.

Крім Ральфа, Саймон єдиний, хто робить свідомий крок до єднання зі світом через бажання чуттєво і раціонально пізнати суть речей. Заради істини він приймає свою „іншість”. На відміну від однолітків, він мислить абстрактно, „як дорослі”. Саймон знайшов істину, але, неприйнятий іншими, став „невизнаним генієм” і заплатив за неї життям.

Джека вирізняє нестримна воля до влади, неприховане бажання бути авторитетом і лідером. Він все активніше і впевненіше підкорює собі інших. Це прояв авторитаризму. За теорією Е. Фромма, згаданий механізм „втечі від свободи” ґрунтується на психологічній залежності однієї особистості від іншої, яка проявляється як садизм (прагнення повної влади над іншими) або як мазохізм (відношення абсолютної залежності, повної підпорядкованості іншій особистості). У вже сформованій стадії прагнення підкорювати виявляються у Джека. Його садистична зверхність продовжує прогресувати. Спочатку він намагається підірвати авторитет Ральфа (свого головного конкурента) і заволодіти владою. Згодом виявляється, що бути ватажком Джекові замало. Він повинен володіти всім тим, що мають його підлеглі

(владою Ральфа, окулярами Рохи, вогнем), експлуатувати, максимально використовувати⁵².

Несвідоме садистичне бажання завдати комусь болю оволоділо Роджером. Його моральне падіння теж відбувається поетапно. Спочатку непоказний, вовчкуватий підліток отримує насолоду від того, що кидає камінці у „малюків”, під час ритуальної гри у полювання часто грає роль мисливця, який завдає жертві смертоносного удару. Одягнувши „маску вседозволеності” (Л. Тарнашинська), Роджер, став „правою рукою” Джека. Тепер він спокійно дивиться на муки живих людей, сам здатен завдати болю (саме він мучить Еріка й Сема) і, не чекаючи наказу ватажка, зважився навіть на вбивство – підважив камінь, який упав на Роху.

За садизмом Роджера криється і несвідоме бажання бути підкореним (мазохізм). Садист, знущаючись з інших, завжди діє в ім'я високої мети. Це виправдовує його сумління. Метою Роджера стало служіння (навіть поклоніння) своєму ватагові. На відміну від нього, Джек діє спочатку заради Бога (керує хористами), потім – заради порятунку, і нарешті – для того, щоб подолати голод і зробити усіх щасливими.

На нашу думку, поведінкою дітей керують також деструктивні процеси, які, за Е. Фроммом, приховані у кожній людині і лише „чекають слушного моменту”, щоб вийти назовні. В умовах нічим не обмеженої сваволі, як у нашому випадку, це стало можливим. Виникнувши через особистісну слабкість та ізоляцію, це „прагнення уникнути почуття безпорадності перед зовнішнім світом через його знищення” [217, 60] захоплює кожного і діє паралельно з іншими механізмами „втечі від свободи”. До того ж, деструктивність проявляється на зовнішньому і

⁵² У праці „Втеча від волі” Е. Фромм виділяє три види садистичних схильностей, пов'язаних між собою. „Суть першого криється в узалеженні інших від себе, щоб „мати над ними абсолютну... перевагу і владу, щоб зробити з них тільки знаряддя... Другий впливає із внутрішнього прагнення не тільки керувати іншими... але й експлуатувати їх, використовувати...”, забирати в них усе, що можливо. Таке прагнення може стосуватися матеріальних і нематеріальних речей (навіть почуттів чи інтелектуальних здібностей іншої особи). (Саме до цієї межі дійшов Джек). Третій вид садистичних схильностей – бажання завдати комусь болю або споглядання чужих страждань [Дет. див. Е. Fromm. *Ucieczka od wolności*, s. 58].

внутрішньому рівні: діти спалили острів і, водночас, більшість із них повністю зруйнували своє ще не до кінця сформоване „я”.

У творах Вал. Шевчука і С. Хвіна представлено механізми дії дорослого зла, модель якого дещо відрізняється від дитячого. Як український, так і польський письменники творять свою модель віртуального зла оригінально. Сюжетну канву „ Птахів з невидимого острова” складають дві площини – реальна (перебування Олізара в турецькій неволі на галері) й ірреальна (його життя у замку-державі князя Білинського). „Поєднує їх порив персонажа до свободи, омріяної рідної оселі, уособленої в символічному образі білого птаха волі...” [60, 74].

Олізар Носилович втік із турецької неволі, але сам факт перебування у фізичному рабстві суттєво вплинув на психіку: його весь час переслідує клятва на вічне рабство, яку дав під страхом смерті. Ця клятва сковує внутрішню свободу персонажа, частково скеровує його до замку Білинського, звідки ще ніхто не вертався⁵³.

Вал. Шевчук переводить свого героя у напівсвідомий стан марення і переносить дію у його внутрішній світ. Події, що відбуваються у замку, є розгорнутою візією підсвідомого Олізара. У цьому випадку внутрішні чинники, що сковують волю, стають зовнішніми. Перш за все, – це згадана нами клятва на вічне рабство, по-друге, – страх через невизначеність, який, як у „Володарі Мух”, матеріалізований:

„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 смоче тебе, як воду; страх – це вода, яка ковтає все, що падає в неї; страх – це хорт,

⁵³ Е. Фромм доводить, що життя людини є рядом взаємозв’язаних подій. Певні рішення обмежують свободу вибору. Людина узалежнюється від них. Проблема полягає в тому, що більшість людей одразу не усвідомлюють, „у який момент вони ще вільні діяти за велінням розуму”. Повне усвідомлення ситуації, як правило, має місце тільки тоді, коли вже пізно приймати рішення. „Кожна моральна поразка робить (людину – Н. Л.) більш залежною від попередньої, поки не досягнуто межі, від якої більше нема вороття” [Э. Фромм. Душа человека, с. 99]: негативний досвід, набутий у подібних ситуаціях, стає основою для прийняття подальших рішень. Олізар запізно усвідомив свою залежність від клятви, але активно бореться з цим відчуттям.

утоплений у воді, і гадюка, яка не вжалила, але щомиті може це зробити” [172, 194-195].

Роман „Птахи з невидимого острова” єднає з „Володарем Мух” і те, що механізм „втечі від свободи” також показано на індивідуальному і колективному рівнях. Всі мешканці острова одержимі підсвідомим страхом. Але страх цей у кожного свій. Князь Білинський боїться бунту серед підлеглих, бо може втратити владу. Свій страх він приховує за авторитарною поведінкою. Законодавець Розенрох боїться відкритого простору: „Дивлюсь оце на небо... і мені страшно стає від тої безмежної просторині. Часом я думаю, що ота безмежна просторинь і смерть – це одне і те ж...” [172, 208]. Агорафобію (страх перед відкритим простором) у цьому випадку сховано за рядом законів і правил, які нав’язуються іншим у формі вчення, що „будується на вірі, а не на розумі”, „вивчається і засвоюється, як даність” [Там само, 218].

Страх усіх інших мешканців держави Білинського подвійний: вони бояться авторитету князя (а це стало причиною сліпого поклоніння йому) і відчують страх перед покаранням (адже, зносячи фізичні катування, людина перебуває на межі життя й смерті). Індивідуальна свідомість кожного, хто живе в замку, скована залежністю від законів, побудованих на ненависті. До того ж, кожен по-своєму самотній: „Ми тут живемо... як дерева. Не може дерево прийти одне до одного, не може дерево поєднатися з іншим, коли росте не поруч” [172, 208]. Кожен лишається наодинці зі своїм болем, переживаннями, а страх лідерів (князя і Розенроха) на фоні такої ситуації перестає бути помітним.

Підлегли князя і Розенроха (саме він є неформальним лідером, оскільки всі залежать від його законів) сковані й зовнішньо – соціальною роллю нав’язаною кожному: Білинський – бути правителем, у владі якого милувати і карати, стежити за дотриманням правил; пані Павучисі відведена роль опікуна (її усі визнають за матір, хоч сама вона не знає, хто насправді є її дітьми); слуги ніби народилися слугами, а вартові – вартовими. Навіть

Олізарові врешті дісталася роль невільника. Людська спільнота перетворилася на суспільство автоматів без власної думки, які дивляться на себе виключно „очима інших”, існують у світі, і, водночас, поза ним. Їм не треба ні оцінювати, ні вибирати. На слово „воля” навіть накладено табу: *„Гадаєте, ми з іншого тіста? Гадаєте, що не знаємо, що за цими стінами – широкий світ? Але не дозволяємо одне одному таких думок. Забороняємо думати про таке, отже, й постановили: ніхто звідси не вийде..”* [172, 208-209].

Сліпа залежність від вождя, повна нівеляція власного „я” і заміна його на „псевдо-я”, вигідне оточенню, обтяженість страхом і нав’язаною суспільством роллю є типовими проявами механічного (автоматичного) конформізму – механізму „втечі від волі”, який найчастіше спрацьовує в тоталітарних державах. У нашому випадку, однією з причин його виникнення стала самотність, відстороненість один від одного, адже (подібно до ситуації дітей у „Володарі Мух”), ніхто в замку не хоче (навіть боїться!) бути інакшим. При втраті особистісної ідентичності „зникає розбіжність між „я” і світом, а разом з нею свідомий страх перед самотністю і безсиллям” [217, 63]. Але через втрату власного „я” особистість потрапляє у „стан інтенсивної загрози” (Е. Фромм), який проявляється як панічний страх через нездатність зрозуміти себе, повна залежність від певних законів життя, норм поведінки, нав’язаних зовні. Вона шукає свого „я” в інших, а тому шукає авторитету, який забезпечить їй внутрішній спокій і звільнення від сумнівів. Тому князю Білинському легко утримувати всіх у покорі.

Зв’язок між авторитетом і його підлеглими є не лише зовнішнім. Він глибоко вкорінений у підсвідомому всіх підлеглих князя. За К. Г. Юнгом, залежність від підсвідомого має властивість поширюватися від однієї людини до іншої (навіть на цілу групу). Дія його подібна до магічної сили, яка поступово огортає всіх.

Олізар не шукає „втечі від волі”. Його позицію можна назвати швидше „бунтом” проти абсурдного обмеження волі, пануючої „анти-моралі”. Йому

вдалося розірвати коло дії колективного підсвідомого, вплинути на Розенроха і князя: перший робить спробу втекти, другий, – відчуваючи загрозу втратити владу, порушує правила (спілкується з Олізаром наодинці), намагається вбити його.

С. Хвін, на відміну від В. Голдінга та Вал. Шевчука, у романі „Złoty relikan” не творить ірреальної моделі художньої дійсності. У „місті над затокою холодного моря” одна з перших польських дослідниць цього роману Ельжбета Савіцка впізнала Гданськ [Дет. див. 291, 3]. У своє рідне місто письменник переносить сучасний світ кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Дійсність оцінюється різнопланово: з точки зору наратора, персонажа, в контексті сучасних подій. С. Хвін використовує техніку „наближення об’єктива камери”, подаючи широку панораму світу:

„Z wysokości dziesięciu tysięcy metrów [...] Ziemia wyglądała na dziewczyno niewinną. Zachwycające rafy koralowe, żółte pustynie, lasy mieszane... a gdzieś tam piramidy, Mur Chiński, Brama Brandenburska, Kreml, Bazylika św. Piotra, Hollywood i Manhattan” [190, 13]. (З висоти десяти тисячі метрів [...] Земля виглядала по-дівочому невинною. Захоплюючі коралові рифи, жовті пустелі, мішані ліси... а де-не-де піраміди, Китайська Стіна, Бранденбурзька Брама, Кремль, Базилика св. Петра, Голівуд і Манхеттен)⁵⁴.

Зі зближенням уявного об’єктива, на фоні прекрасного стають помітними жебраки, знедолені Ефіопії і Європи, наслідки глобальних катаклізмів, терактів, воєн. Моделюючи просторові координати у такий спосіб, С. Хвін підкреслює постійне перебування людини поміж добра і зла. Особистість, загублена серед натовпу чужих переживань і помилок, бачить світ прекрасним, поки він не торкнеться її душі „темною стороною”, як це сталося з Якубом, коли він вперше зустрів Хільду:

„Świat wydał mi się paskudnym miejscem, z którego wszyscy uciekają; tyle że jedni robią to elegancko, inni wstrętnie – ale jakaż właściwie różnica?” [190,

⁵⁴ Тут і далі переклад із польської підрядковий, мій – Н. Л.

21]. (Світ видався йому паскудним місцем, із якого всі утікають; тільки одні роблять це вишукано, інші огидно – але яка ж власне різниця?)

Трагедію роздвоєного, морально зруйнованого світу, поділеного на два „паралельних світи” – жебраків і людей забезпечених, С. Хвін показує крізь призму трагедії окремих особистостей: Якуба, Наталі, її батька, Хільди. Кожен із них певною мірою пов’язаний з обома „світами” (адже, живучи в одному з них, гостро відчуває в собі присутність іншого), переживає свою „втечу від волі” і своє повернення.

Спільним для героїв польського письменника є відчуття безвиході, приреченості, розпачу. Але причина їх виникнення у кожного своя. Якуб усе життя розплачувався за випадково зроблену помилку, Наталя стала жертвою його „афективного” зла, її батько одержимий бажанням помститися за зламане життя своєї доньки, Хільда впала в розпач через безсилля перед власною долею. (Вона вважала, що нікому не потрібна і приречена жебракувати усе життя).

Якщо у тоталітарному суспільстві, модель якого представлена у „Птахах з невидимого острова”, панують авторитаризм і механічний (автоматичний) конформізм, то у демократичному, змодельованому в „Złotym relikanie”, – деструктивність. На думку Е. Фромма, схильність до деструкції потенційно закладена в кожній людині. Вона тільки чекає слушного моменту, щоб вийти назовні [8, 61]. Суть цього механізму „втечі від свободи” полягає в тому, що людина, відчуваючи свою слабкість перед зовнішнім світом, намагається знищити його. Таке прагнення має характер миттєвої пристрасті, нестримного бажання знищити причину своїх страждань або через прояв агресії позбутися згустку внутрішньої негативної енергії. У цьому випадку йдеться про зовнішню деструктивність. Типовим прикладом є поведінка батька Наталі, який прагнув помститися за доньку. Зовнішню деструктивність проявляють люди, які спалили Хільду і ледь не вбили Якуба.

„Але якщо з якоїсь причини інші особи не можуть стати об’єктом деструктивності індивіда, цим предметом стає власне „я” [8, 61]. Зовнішня

деструктивність переходить у внутрішню. Найчастіше це відбувається через раціоналізацію деструктивних процесів. Саме так сталося з Наталею. До того, як складати екзамен з права, вона вже мала негативний досвід: їй забракло півбала, щоб вивчати історію мистецтв. За рік ситуація повторилася. Це спровокувало нав'язливу думку: „Не маю щастя... Доля не на моєму боці...”, яка поступово переросла у переконання в тому, що так є насправді і змінити нічого не можна. Наталя намагається зробити цю думку і саму ситуацію об'єктом деструктивності: „*Iluz to ludzi na całym świecie nie zdało dzisiaj takiego egzaminu? – Też mi wydarzenie!*” [190, 237]. (Скільки ж бо людей у цілому світі не склало сьогодні такого іспиту? – Теж мені подія!)

Але за лічені секунди об'єкт її ненависті кардинально змінився: „*Dosyć już miała dziewczyny o gładkich popielatych włosach równiutko rozczesanych na środku głowy, która mściwie spojrzała na nią z głębi lustra... Niech znik!*” [190]. (З неї було уже досить тої дівчини з гладким попелястим волоссям, рівненько розчесаним на середині голови, яка мстиво позирала на неї із глибини дзеркала... Хай зникає!).

Відчай засліпив розум. „Останньою крапкою” було лезо, яке випадково знайшла у ванній. Залишаючись (на перший погляд) рішучою і спокійною, Наталя зробила спробу самогубства.

Подібно поводиться Якуб. Спочатку він не сприймає випадок на екзамені як зло, трактує його як дрібну помилку:

„...*Każdy odpowiada za to, co robi – ale w głębszym sensie? Przecież mówić, że zawsze dokładnie wiemy, co robimy, to pleść głupstwa. [...] Czyż nasze życie nie jest pasmem potyłek?*” [190, 35]. (Кожен відповідає за те, що робить – але в глибшій сенсі? Адже ж говорити, що точно знаємо, що робимо, то значить сплітати дурниці. [...] Чи наше життя не є пасмом помилок?)

Випадково почута у кав'ярні розмова знову нагадала про липневі події. Поступово формується відчуття присутності зла, зростає почуття вини. Він намагається довести собі, що дійсно винен, а тому почав красти. Це перші зовнішні прояви деструктивності. Згодом цей процес спрямовується на

особистісне „я”: внутрішній світ Якуба руйнується, а персона перетворюється у тінь⁵⁵. Як наслідок – змінюється сприймання світу і ставлення до нього: колишній перспективний викладач ігнорує допомогу друзів, свої обов’язки. Бажання звільнитися від докорів сумління стає настільки сильним, що позитивна свобода („свобода для”) трансформується у цілковиту апатію. Це робить активними й інші джерела деструктивності – страх, який переходить у відчуття „заблокування життя” аж до повної моральної деградації особистості.

Хільда страждає через неможливість повною мірою реалізувати себе як особистість. Тому почувається відкинутою, непотрібною. Цілком закономірно об’єктом її агресії стає суспільне життя в усіх його проявах, особливо мораль і Бог, якого вона повністю відкидає („*Jakże ja tam kochać kogoś takiego [...], kto własnego syna wydał na męki?*” [190, 194]). (Як же я маю любити когось такого [...], хто власного сина віддав на муки?), проклинає світ.

Психологічний механізм моральної деградації Хільди дуже складний. У її поведінці простежуються не тільки риси деструктивності, але й механічного (автоматичного) конформізму, адже перебуваючи в умовах „паралельного світу жебрацтва”, вона змогла повністю пристосуватися до його умов, обравши роль лідера. Зазначимо, що лідерство Хільди не будується на авторитаризмі, як ми це бачили у творі Вал. Шевчука. В його основі – бажання помститися світові за власну долю, підкорити його, щоб потім знищити. Це швидше прояв деструктивності, до якої додається схильність до шаманізму, зумовлена дією підсвідомого. Тому Хільда й

⁵⁵ За теорією Е. Нойманна, людське „я” ототожнює себе з моральними цінностями, сприймає їх як еталон поведінки. „Прагнення пристосуватися до морально-етичного ідеалу веде до формування в особистості двох психічних систем”, одна з яких переходить у підсвідоме, інша стає усвідомленою. Першу називаємо тінню, другу – зовнішньою особистістю або ж персоною. [Дет. див. 3, 34-35]. „Темна сторона душі” завжди схована. Вчинивши зло, людина діє супроти моралі. Це веде до руйнування персони. Тоді особистість керується не розумом, а підсвідомим, що й має місце у випадку Якуба й Хільди.

сприймається іншими як Мана-особистість (К. Г. Юнг) – особливий тип чарівника, наділеного таємничими, доступними лише йому знаннями⁵⁶.

Психологічні моделі зла в українському, польському й англійському романах подібні. В усіх трьох творах зло з'являється як наслідок слабкості, відречення від власного „я”, що порушує моральну рівновагу особистості, робить її вибір обмеженим і майже неможливим. Спільною „відправною точкою” для трьох письменників є відчуття невизначеності, відреченості від світу, перебування в межах чужого простору.

Але є і деякі відмінності. В українському романі зло розуміється як терпіння через завдання болю іншим, зроблено акцент на колективному злі в межах тоталітарної держави, показано особистість у ситуації вибору. Звідси й особлива увага до зовнішніх чинників обмеження волі. У польському романі зло трактується як внутрішня фатальна сила, здатна повністю зруйнувати людське „я”, як терпіння через власну помилку, наголошується на його випадковому характері. В англійському творі зло іманентно властиве людині і лише чекає слушного моменту, щоб вийти назовні.

Якщо в українському романі зло нав'язується особистості зовні, то в польському, як і в англійському, воно є вибором самої особистості, хоч і неусвідомленим, випадковим.

Різнять український, польський та англійський романи і механізми „втечі від свободи”, представлені в них. У „Птахах з невидимого острова” є приклади прояву авторитаризму та механічного (автоматичного) конформізму у поєднанні з прихованою деструктивністю. У „Złotym relikanie” представлено деструктивність у всіх її проявах. У „Володарі Мух” є приклади садизму і мазохізму, деструктивності, які, на перший погляд, не характерні для дитини.

Оскільки Вал. Шевчук, С. Хвін та В. Голдінг представляють різні національні літератури, у їхніх романах відбито національно-ментальний підхід до розуміння проблеми зла. Український письменник особливої ваги

⁵⁶ Дет. див. К. Г. Юнг. Психология бессознательного. – М., 2001.

надає волі, поетизує її, відбиває історичний досвід перебування українців у складі колишньої Радянської імперії. Польська нація, оперта на сильній католицькій християнській традиції, особливої уваги надає людській особистості. Тому в польському романі домінує персоналістичний підхід до проблеми зла, що й визначає індивідуальний характер цього феномену. „Володар Мух” ілюструє вищість моральних цінностей перед логікою здорового глузду, яку особливо шанують в англійському суспільстві.

2.2 Символічні моделі зла українського, польського, англійського авторів

Символіка романів Вільяма Голдінга, Валерія Шевчука і Стефана Хвіна має міфологічне й психологічне підґрунтя. Психологічне тло „Złotego relikana” складають психоаналітичні символи-архетипи К. Г. Юнга. З тексту видно, що сам герой С. Хвіна добре знайомий із кількома психоаналітичними теоріями.

За свідченнями біографічних джерел, В. Голдінг був обізнаний із найновішими дослідженнями психології ХХ ст. Особливо цікавився психоаналізом З. Фрейда, аналітичною психологією К. Г. Юнга. У "Володарі Мух" найбільше простежується зв'язок з останньою, особливо, із вченням про архетипи колективного підсвідомого.

Ми можемо припускати, що Вал. Шевчук теж якоюсь мірою опирався на згадану теорію Юнга, оскільки у "Птахах з невидимого острова" виявляються окремі архетипи, виділені психологом. Олеся Верецька вважає, що письменник використовував архетипи свідомо, посилаючись на юнгіанську теорію, або міфічні сюжети, що є "колективно персоніфікованими архетипами"; і підсвідомо, "переживаючи особистий досвід, побачене, почуте, запозичене з фольклорних, релігійних та літературних джерел" [29, 39]. На нашу думку, у повісті "Птахи з невидимого острова" автор найбільше опирається на власний досвід та архетипну критику Н. Фрая. Її вплив характерний і для "Володаря Мух".

Отже, англійський та український письменники виходили з однієї основи – вчення К. Г. Юнга про архетипи колективного підсвідомого та теорії міфів Н. Фрая. Але, не зважаючи на це, вони суттєво відрізняються між собою: проза В. Голдінга тяжіє до психологізму (хоч автор не відмовляється від міфологічних образів), а Вал. Шевчука – до міфологізму. Це пояснюється домінуванням в українському творі фраївських архетипів. Міфологічні символи присутні й у польському романі. Отже, у нашому випадку можливою є подвійна символічна інтерпретація кожного з творів, яка опирається на вчення про колективне підсвідоме К.Г. Юнга та архетипну критику Н. Фрая.

Концепції Фрая та Юнга дещо відрізняються між собою. Основною категорією психології К. Юнга є "колективне підсвідоме", яке він розуміє як "вроджену (а не сформовану у дитинстві, як у З. Фрейда) психологічну структуру, яка акумулює людський досвід, що несвідомо передається із покоління в покоління" [176, 221]. Тобто, це своєрідний носій моделі світу, що почала формуватися ще в доісторичні часи. "В цьому образі з плином часу викристалізувалися певні риси, так звані архетипи, або домінанти". Останні Юнг визначає як "панівні сили, боги, тобто образи домінуючих законів і принципи загальних закономірностей, яким підкоряється послідовність образів, що знову і знову переживаються душею"⁵⁷. [176; 100]. Архетипи виявляють себе у різних сферах життя і поведінки людини через образи, символи, які мають прихований сенс і потребують пояснення. У Юнга вони співвідносні з несвідомою активністю людини, але не визначаються нею. "Архетип закладений в основу чуттєво-настроевих комплексів, визначаючи їх автономію, найяскравіше постає у міфах,

⁵⁷ К. Юнг у праці "Психологія підсвідомого", на яку ми посилаємось, дав кілька визначень архетипів, які доповнюють одне одного. Це не тільки "відображення постійно повторюваного досвіду людини", але й "готовність знову і знову репродукувати ті самі чи подібні міфологічні уявлення", "сили, тенденції до повторення одних і тих самих досвідів", "результат і відображення минулих переживань; фактори, які служать причинами цих переживань" [див. с. 75-77, 102 зазначеної праці].

Літературознавчі словники подають, як правило, узагальнене визначення цього поняття: "Архетип – прадавній взірць (абстрагована від конкретних ситуацій ідея) колективної, збірної підсвідомості, який існує одвічно у свідомості людства і, передаючись з роду в рід, від покоління до покоління впродовж тисячоліть, у кінцевому підсумку мотивує вчинки і дії людини" [93, 65]].

фантазіях, снах, галюцинаціях, художній творчості... у вигляді спрадавних стійких мотивів та асоціацій, названих Юнгом "архитипічними ідеями", що існують поряд з інстинктами" [93, 65].

Нортроп Фрай пов'язує архетипи з ідеями, персонажами, випадками, що охоплюють "найбільш суттєві риси які є первісними, загальними, універсальними" і виявляються шляхом зіставлення з міфами і ритуалами [див. 93, 65]), вкладаючи у це поняття дещо ширший зміст, порівняно з Юнгом. Він відрізняє літературний архетип від антропологічного та психологічного начал [дет. див. 177, 140]. (Подібне розуміння архетипів простежується й у Вал. Шевчука, про що свідчить міфологізм його повісті „Птахи з невидимого острова”).

Фрай групує архетипні символи за значенням, виділяючи апокаліптичну, демонічну та аналогічну образності. Виділені ним архетипи базуються на теорії Юнга, але більшою мірою тут домінує індивідуальне підсвідоме. У "Володарі Мух" переважає ідея колективного підсвідомого, у "Птахах з невидимого острова" провідна роль належить індивідуальному.

Глибинний зміст роману „Złoty pelikan” розкривається через значення символів, які через свою полісемію творять кількопластовий підтекст і дають можливість по-різному його інтерпретувати.

Символіка роману С. Хвіна має психологічне тло – неоднозначність сприймання часу і простору. Головний персонаж (Якуб) перебуває у своєму рідному місті. Отже, простір не є для нього „чужим”, „ворожим”, як, наприклад, у творах В. Голдінга чи Вал. Шевчука. Навпаки, Якуб відчуває своє тіло частиною того простору, де перебуває, але бачить його то сповненим сонячного світла, то визнає, що світ видався йому потворним і непривітним. Така неоднозначна оцінка оточення відображена в романі й на символічному рівні: багато символів мають протилежні значення.

Задаючи просторові координати, в яких розгортаються всі події твору, С. Хвін використовує техніку пошуку предмета свого дослідження, застосовуючи при цьому метод дедукції, але в зовсім незвичний спосіб. Він

„звужує” межі зла від планетарних, нескінченно широких до рівня індивідуального зла, яке випадково вчинила окремо взята людина. На рівні тексту це виявляється у зміні фокалізації: зображенні війни як „світового зла” крізь призму сприймання дитини (маємо на увазі згадку про те, як у дитячий світ Якуба увійшло слово „Хіросіма”, яке наводило страх на весь світ, а ним сприймалося як іграшка, „екзотичний вислів” [Дет. див. 190, 9]; реальне зіткнення персонажа з війною на вулицях рідного міста [Там само, 10]; в оцінці героєм сучасних світових трагедій уже в дорослому віці: напад на World Trade Centre у США, терористичні акти...).

„Другим кроком” є зображення зла суспільного, „символічним втіленням” якого є жебрак як знак існування приниження, нерозуміння, бідності в суспільстві людей. „Третій крок” становить ілюстрація зла індивідуального та його наслідків. Відчувається присутність ефекту „зміни фокуса лінзи мікроскопа”, що свідчить про намір автора висвітлити поставлену проблему в усіх її деталях.

Будуючи просторову модель „Złotego pelikana” у такий спосіб, С. Хвін робить спробу співвіднесення „Зла світового” зі злом, вчиненим окремо взятою людиною. Він схиляє до висновку, що індивідуальне зло руйнує суспільство, а отже й націю, що не може не мати наслідків для всього світу.

Часова координата роману характеризується релятивністю. Якуб сприймає час об’єктивно до усвідомлення ним своєї провини. Його „входження у світ зла” супроводжується абсурдним сприйняттям часу (подібно до Мерсо зі „Стороннього” А. Камю), врешті він зовсім перестає орієнтуватися в ньому. Звідси й ще одна характеристика цього параметру – суб’єктивність, хоч наратор чітко фіксує час, коли відбулася та чи інша подія. Найчастіше – це сьома, десята година ранку, чотирнадцята (коли, як правило, найбільша спека) і друга година ночі. Такий відлік часу вводить у текст міфологічний чинник циклічності, повторюваності подій. Час набуває ознак концентричності. І самі події ніби нанизуються на „спіраль часу”.

Символічна модель зла також будується на певній ієрархії значень. Творячи її, письменник оперує різними видами символів, які виконують неоднакові функції і вводяться в текст поступово, зважаючи на рух сюжету. Йдеться про символи-речі, символи-явища, символи-кольори, символи-імена, символи-універсалії та символи-домінанти (або архетипи колективного підсвідомого – К. Г. Юнг).

Ключовим епізодом усього роману є вступний екзамен, який приймає головний герой – викладач права Якуб. Через спеку і втому він робить механічну помилку, змістивши оцінки навпроти прізвищ абітурієнтів. У зазначеному епізоді С. Хвін надає символічного значення числам, кольорам, природнім явищам, іменам.

„ Do gmahu prawa wszedł parę minut przed dziewiątą... Komisja zasiadła w sali numer IX za zielonym stołem... Uprzejmie powitał wszystkich, starannie rozłożył swoje papiery na zielonym suknie, wyjął złotego pelikana z czarnego etui, sprawdził o światło, czy stalówka jest czysta. Egzamin rozpoczął się o dziewiątej osiem. Komisja składała się z pięciu osób, które promieniowały życzliwością...” [190, 29]. (До будинку права зайшов кілька хвилин перед дев'ятою... Комісія уже засіла в залі номер дев'ять за зеленим столом... Насамперед привітався з усіма, старанно розклав свої папери на зеленому сукні, вийняв „Золотого пелікана” з чорного футляра, перевірів на світлі, чи наконечник пера чистий. Екзамен розпочався о дев'ятій нуль вісім. Комісія складалася з п'яти осіб, котрі випромінювали доброзичливість...)

У наведеному уривку найчастіше згадується цифра 9. Значення цього символу суперечливі. 9 означає „повноту, ...початок і кінець, ціле, число небесне й ангельське, рай на землі, ...незнищенну матерію” [123, 40]. Крім цього, „дев'ять – число сили, руйнування і війни, символізує залізо, метал, із якого роблять зброю для війни. Це й число зла, бо перевернута шістка. Символ нижчої, фізичної природи людини [Там само]. Описуючи початок екзамену, С. Хвін згадує 9 тричі поспіль. Очевидно, в підтексті він натякає на апокаліптичне число 666 – знак „звіра”, сатани.

У тексті „Złotego pelikana” перед описом екзамену згадується й 6: „Egzamin na prawie zaczynał się o dziewiątej, miał do śródmieścia pół godziny, więc nie miał się śpieszyć. Wsiadł do czzerwonej szóstki i stanął przy oknie [190, 25]. (Екзамен на юридичному факультеті починався о дев'ятій, йому потрібно було добиратись до центру півгодини, тому не мусив поспішати. Зайшов до червоної шістірки і став при вікні). (Підкреслення наше. – Н. Л.).

За „Полной энциклопедией символов”, шість означає об'єднання і рівновагу, любов, красу, здоров'я, щастя, випадок, фортуна (в такому значенні цей символ зберігся у грі в кості – шестигранний куб, найбільша кількість позначок на якому – 6 – Н. Л). Інколи шістка вважається символом людської душі [123, 35]. На нашу думку, з усіх значень числа шість С. Хвіну найближче останнє, бо саме з цим символом пов'язана переоцінка моральних цінностей у житті головного героя, зміна його душевного стану. Якуб перебуває в „czzerwonej szóstce” (червоному трамваї номер 6), коли їде на екзамен, що став для нього фатальним (тоді він упевнений в собі, почувається „вершителем долі” абітурієнтів), і знову повернеться до „шістки”, коли їхатиме з дому назавжди: „Do śródmieścia zjechał szóstką nie płacąc za bilet. Wkraczał do nowego życia, stare przyzwyczajenia nie miały już obowiązywać” [190, 168]. (До центру з'їхав шісткою, не оплачуючи за квиток. Входив до нового життя, старі звички уже не зобов'язували).

Символ „червоної шістірки” асоціюється з міфічним човном Харона, що курсує водами Стіксу, перевозячи душі грішників у пекло. В романі „Złoty pelikan” „червона шістка” начебто їздить „поміж добра і зла”.

Не випадковою є кількість членів комісії. 5 – знак людини, макрокосму. Він співвідносний з п'ятикутною зіркою або пентаграмою (правильним п'ятикутником), що означає „цілісну індивідуальність, просвітлення, вищу силу і духовне виховання, якщо вона перевернута вгору; якщо вершина зірки спрямована донизу, це символ чаклунства і чорної магії” [123, 33]. Склад екзаменаційної комісії приховує в собі семантику знака „перевернутої зірки”. Підтвердженням цієї думки слугують художні деталі, виділені автором:

комісія „випромінювала доброзичливість”, але не професор Мульда, який був головою комісії, вирішив долю Наталії (і чи не всіх абітурієнтів), а Якуб. Отже, „головою” стає він. Відбувається своєрідна „заміна лідерів”. Саме в цьому моменті розкривається суть фрази наратора, сказаної ще перед епізодом екзамену: „*A Jakub jednym kiwnięciem palca decydował o ich losach*” [190, 29]. (А Якуб одним порухом пальця вершив їхні долі).

Символічного значення в контексті всього роману набувають кольори. Їх сприйняття в літературі є складним психологічним процесом... Колір „виконує службові функції при слові і в слові, не існує самостійно, а в колористичному образі, разом зі своїм предметом чи понятійним носієм” [132, 24].

С. Хвін надає семантиці кольору особливого значення. Досить часто в описі екзамену зустрічається зелений колір. Це символ „природи, життя, плідності, вегетації, води, моря, ночі, весни, відродження, ... розкладу (плісняви), смерті, воскресіння, безсмертя; кохання, ... свіжості, молодості, радості, гостинності, багатства... волі; спокою, гармонії, рівноваги, спокійного тла... нескореності; ...мудрості, знання, інтуїції, втаємничення, очікування, надії; меланхолії, страху, заздрості, отрути,... недосвідченості, незнання” [243, 498-499]. Як бачимо, більшість наведених значень вказаного символу взаємопротилежні, що також загострює увагу читача (слухача), дає йому можливість робити різні припущення щодо подальшого розвитку подій. У такий спосіб правдиво відтворено атмосферу іспиту: приходять різні абітурієнти, по-різному себе ведуть, неоднозначно оцінюють ситуацію, в якій перебувають⁵⁸.

С. Хвін використовує слово „zielony” у сполученні зі „stół” і „sukno” (стіл і сукно). У „*Słowniku symboli*” В. Копалінського окремо виділяється значення символу „zielone sukno” і пояснюється як „stół obrad, bilardowy, kartciany” (стіл, за яким відбуваються наради, більярдний стіл, стіл для гри в

⁵⁸ Якщо брати до уваги тільки зазначений епізод. У романі автор неодноразово звертається до цього символу, роблячи акцент на різних його значеннях.

карти) [243, 500], що вносить у контекст твору мотив „гри з людськими долями”.

Ключовим символом-кольором усього роману є золотий. Саме його винесено в заголовок. „Золото є символом божественності... безсмертя, незнищенності, хвали (найчастіше небесної), досконалості й духовного просвічення, усього, що є важливим і вартісним (у сфері духовній), мудрості, езотеричного знання, таємниці Землі, досконалості, сталості... мовчання... сили, багатства... сонця, сонячного світла, вогню, таємничих скарбів світу... серця, крові... хтивості, знищення, деградації, заздрості... зради... [243, 502]. Здавна золото було ознакою багатства, цінних, вишуканих речей, які надавали поважності, блиску, навіть служили символом влади. Саме такого значення автор надає перу з написом „Złoty pelikan”, що належить Якубові. Від того, що запише він у протоколі, залежатиме подальша доля тих, хто складає екзамен.

Золотий – це і колір монети, яка в контексті твору символізує жебрацтво: за монету, віддану на вокзалі Хільді, Якуб наче „продав себе паралельному світові злидарів” – за деякий час таку ж монету з милосердя віддали йому⁵⁹. У фінальному епізоді твору символ монети розширює своє значення й означає відкуп за зроблений гріх.

В романі згадується *Złota Brama* (Золота Брама), що відділяла Старе і Нове Місто. Вона стала символічною межею між „старим” і „новим” життям Якуба. Водночас, – це і символ чекання, надії на краще життя: „...*Siadał w podcieniach Złotej Bramy, przykrywał płaszczem nogi i drzemiał, czekał na bręknięcie monety wpadającej do plastikowego kubka jak Danae czekała na złoty deszcz*” [190, 184]. (...Сідав у затінку Золотої Брами, прикривав плащем ноги і, дрімаючи, чекав на брязкіт монети, що падала до пластмасової коробки, як Даная чекала на золотий дощ).

⁵⁹ Виходячи з контексту роману, монета може бути символом милосердя, щирої або нещирої жертви. Таке значення цього символу особливо виявляється в епізоді з письменником, який кидав монету Якубові [Дет. див. 190, 184. Нижче ми звернемося до більш детального аналізу цього епізоду].

В цьому уривку прочитується біблійна алюзія на притчу про Лазаря і багача. До того ж, образ останнього С. Хвін алегорично відтворює у неживій речі, очевидно, пам'ятці архітектури – Золотій Брамі. (Таке припущення можна зробити, виходячи із семантики кольору). Тим самим він ще раз наголошує на проблемі гуманного ставлення до жебраків.

Отже, символи-кольори виконують функцію „супровідних”. Виступаючи як означення до символів-речей, вони поєднують свої значення з ними, створюючи нові. До того ж, колір, особливо у пейзажах, виступає як психологічна деталь, що вказує на настрій персонажа, його переживання. Найчастіше таку функцію виконують сірий, блакитний, зелений та золотий кольори.

Вагомою є деталь, що іспит відбувався саме спекотного дня. Спека – психологічний символ-явище, незмінний супутник зла, агресії⁶⁰. С. Хвін описує всю комісію в момент спеки, але найбільше виокремлює Якуба. Його відчуття нагадують стан Мерсо з повісті А. Камю „Сторонній” в момент здійснення вбивства: *„Lipiec prażył z wysoka. [...] Jakub czuł na pleczech coraz mocniejsze dotknięcia gorąca. Błysnęła obrączka na palcu i złota stalówka pelikana. Kolejni kandydaci podchodzili do zielonego stołu. Ich rysy zacierały się w smugach słonecznego światła. Mimo to starał się nie tracić wątku. Z głową opartą na dłoni uważnie wsłuchiwał się w każde słowo, choć gwar dobiegający od strony komisji geograficznej i historycznej rozpraszał uwagę* [190, 30]. (Липень шкварив з висока. Якуб чув на спині щораз сильніший дотик спеки. Блиснула обручка на пальці і золотий наконечник „Пелікана”. Вступники по черзі підходили до зеленого столу. Їхні риси затирились в смугах сонячного світла. Незважаючи на це, старався не втрачати пильності. З опертою на долоні головою уважно прислухався до кожного слова, хоча говір з боку географічної та історичної комісії розпорозував увагу).

⁶⁰ Спека як символ зустрічається у „Володарі Мух” Вільяма Голдінга. На нього звернув увагу А. В. Градовський. Дет. див. Градовський А. В. Парадокси здорового глузду // Зар. літ. в навч. закладах. – 2000. – № 4. – С. 31-32.

Дата іспиту – „*pierwszego lipca*” (першого липня) є зовсім не випадковою. (Число 1 символізує першопочаток, джерело дії. Тому ця дата робить визначальним в контексті твору цілий епізод екзамену).

У романі „*Złoty pelikan*” спекотні дні середини літа набувають зловіщого змісту: „*Był to jeden z tych zwykłych pięknych lipcowych dni, których... kalendarz kosmosu ma w nadmiarze, choć ludzkość z... uporem lubi w nich widzieć zapowiedź rychłego rozbłysku gwiazdy Polun, która – jak mówią legendy – od milionów lat cierpeliwie płonie nad Ziemią, by w stosownym momencie spopelić ją na proch*” [190, 24-25]. (Це був один із тих звичних гарних липневих днів, яких... великий календар космосу має у надмірі, хоча людство з упертістю любить вбачати у них засторогу швидкого спалаху зірки Полин, яка – як говорять легенди – мільйони літ терпеливо пломеніє над Землею, щоб у слушну мить спопелити її на порох).

Зірка Полин є символом-універсалією, що теж міститься у семантичному полі зла.

Згадані нами числові символи, символи-кольори, спека як символ-явище відіграють роль „передвісників” зла. Тому вони вводяться автором у зав’язку роману. Таким способом він „підказує” читачеві (слухачеві), що в часопростір роману „входить” зло.

Особливе місце відведено речам-символам. Один із них є ключовим, бо знаходиться в заголовку твору і пронизує весь хід подій. Назву „*Złoty pelikan*” має саме той розділ, де йдеться про екзамен. Пелікан символізує самопожертву, батьківську любов, милосердя. Ранньохристиянські письменники порівнювали його з Христом, а з XVIII ст. пелікан – найбільш поширена алегорія Спасителя. Таке порівняння зустрічається і в „*Божественній комедії*” Данте, де автор називає Ісуса „*Наш Пелікан*”⁶¹.

⁶¹ Це не єдина інтерпретація символу пелікана у світовій літературі. Його дослідженням займався Россетті. „Він знаходить пелікана в Сесса Асколлі...у типовому контексті Мук Господніх”. [Дет. див. У. Еко Надінтерпретація текстів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 2002. – С. 557]. Детально вивчивши цю інтерпретацію, Умберто Еко зауважує: „Пелікан у Сесса не такий, як пелікан у Данте, хоча Россетті намагається зменшити цю відмінність за допомогою пояснень” [Там само]. Він мав на увазі той факт, що Россетті надає символі іншого птаха значення символу пелікана, вважаючи ці символи

Пелікан як біблійний символ присутній у поезії Івана Павла II (Кароля Войтили). Іноді цього птаха зображають поряд з розп'яттям як символ людської природи Бога-Сина. [Див. 123, 428]. У контексті роману символ пелікана теж пов'язаний із мотивом спокутування, самопожертви. Якуб стає жертвою власного зла, хай і несвідомо вчиненого. Наталія (дівчина, якій головний герой помилково поставив двійку, а пізніше – його рятівниця) віддала себе в жертву, присвятивши життя роботі в притулку для бездомних. Не тільки цей факт єднає Наталію з образом пелікана. Маємо на увазі її спробу самогубства. За давньою легендою, самка-пелікан з великої любові випадково вбиває своїх пташенят, занадто сильно обійнявши їх. Через три дні з'являється самець і дзьобом роздирає собі груди, щоб власною кров'ю нагодувати дітей, оживити їх таким способом⁶² [Там само]. Наталія перерізала собі вени. Дівчина вчинила це напівсвідомо, в стані афекту (незмінним супутником якого знову ж є спека). Вона хоче змінити своє життя, хоче допомогти батькові але, не знайшовши виходу, вирішує зробити це ціною власної крові, „принести себе в жертву” випадкові⁶³. На нашу думку, Наталія є символом „світлої частини” душі Якуба, яку затемнило зло.

Зі сказаного вище можемо зробити висновок, що символ пелікана в контексті роману набуває значення знаряддя добра, яке змусили служити злу. Пелікан символізує жертв зла, хоч і несвідомо вчиненого.

Мотив спокутування гріха, кари за нього найбільшою мірою зв'язаний з образом Якуба. Через випадково вчинене зло він через усе життя несе спокуту, водночас більше й більше заглиблюючись у світ, протилежний моралі.

за один. С. Хвін теж відходить від традиційного трактування згаданого символу, пов'язуючи його значення не зі стражданнями Христа, а з долею простої людини, яка все життя страждала за випадково скоєне зло.

⁶² Існує ще один варіант цієї легенди, за яким, ролі змінюються: самець убиває пташенят, а самка воскрешає їх своєю кров'ю (Дет. див. 123, 428) На нашу думку, другий варіант легенди більше підходить до ситуації, змальованої С. Хвіном.

⁶³ Випадок сприймається головними героями як фатальна сила, що керує їхнім життям: „*Przypadek bez przerwy psuje nam szyki. I to nawet w najważniejszych chwilach życia*” [190, 35] Випадок безперервно псує нам стрій. І то навіть у найважливіші хвилини життя. Якуб, випадково вчинивши зло, навіть намагається виправдати себе тим, що від випадку не залежить. Наталія не може змиритися із фатальною смугою невдач, що постійно супроводжують її.

Напис „Złoty pelikan” зустрічаємо і на ручці, якою писав на екзамені Якуб. Характерно, що звичайна ручка через людську неуважність стає „зряддям убивства”. Вона з’являється уві сні Якубові, шалено пишучи якісь знаки і зовсім не підкоряючись його руці. Той самий образ існує в свідомості Наталії: *„Tak... taką samą złotą stalóweczką Ribbentrop pewnie spokojniutko podpisywał pakt z tym lajdakein Mołotowem, Beria stawiał „ptaszki” na listach wrogów ludu..., Stalin niedbale sygnował projekt granic dla „tych biednych Polaków”[...]. Jeden ruch pióra i tysiące ludzi idą do pieca. Jeden ruch i trafią za krug polarny. ...Spisy ludności. Formularze. Protokoły. Punktacje. Testy. [...] A nad tym wszystkim ręka ze złotym piórem w palcach. Spokojnie stawiająca w odpowiednich rubrykach cyferki, krzyrzyki i „ptaszki”. Strącająca w prepaść [190, 239 – 240].* (Так... такою ж ручкою з маленьким золотим пером Рібентроп, напевно, спокійнісінько підписував пакт з тим мерзотником Молотовим, Берія ставив „галочки” на листках „ворогів народу”, Сталін недбало ставив розчерк під проектом кордонів для „тих бідних поляків”[...]. Один рух пера – і тисячі людей ідуть до печі. Один рух – і потрапляють за полярний круг. [...] Списки людей. Формуляри. Протоколи. Тести. [...] А над тим усім рука із золотим пером в пальцях. Що спокійно ставить у відповідних рубриках цифри, хрестики і „галочки”. Що скидає у прірву).

Відбувається щось на зразок „міфологічного переродження” в символічній системі твору. Перо вже не мислиться як зряддя для письма, а як спис, що несе смерть. (Якуб *„sprawdził o światło, czy stalówka jest czysta”* [190, 29]. (Перевірів на світлі, чи перо чисте). Він оглядає перо так, наче зброю перед боєм.

За християнським трактуванням, спис (копіє) – зряддя, яким вирізають Агнця з просфори на богослужінні. Списом проколєно тіло розп’ятого Христа. Але ж править зброєю людина! В діях Якуба прочитуємо біблійну алюзію: він сліпо „виконував наказ” свого підсвідомого, „пронизавши списом” невинну людину, як воїн проколов ребро Спасителя, що вмирав на

хресті. Неусвідомленість Якубом свого вчинку підтверджується вже згаданим його сновидінням, де ручка „Złoty pelikan” писала сама.

Символ пера в контексті твору набуває рис архетипу: одночасно він з’являється у свідомості обох героїв і пов’язаний зі злом.

Автор символічно вибрав для головного героя біблійне ім’я Якуб. У дослівному перекладі воно означає „хитрун, ошуканець, за іншими свідченнями – п’ята, триматися за п’яту”⁶⁴ [2, 25], бо при народженні тримався за п’яту свого брата Ісава. У Біблії Якова названо „чоловіком мирним, що в наметах сидів” [1, 25], „Ізраїлем” – „богоборцем”: „Не Яків буде називатися вже ймення твоє, але Ізраїль, бо ти боровся з Богом та з людьми, – і подужав” [1, 35]. Якуб зі роману „Złoty pelikan” теж бореться, але не з Богом, а швидше, з дияволом, як і біблійний Яків, багато подорожує, іде з дому, бо вчинив нечесно. С. Хвін трансформує біблійний образ Якова, від якого походять „дванадцять колін Ізраїля”. Його Якуб залишається бездітним, слабким, побореним злом чоловіком, приреченим страждати до смерті. Він подібний до Адама, вигнаного з раю за первородний гріх.

Ім’я Наталія також вибране не випадково. Воно означає „рідна”. Це символічний натяк на те, хто насправді близький Якубові і так само знедолений, як він.

Через значення окремих імен С. Хвін у підтексті роману розкриває суть вибору, який стоїть перед бездомним Якубом: „*Ale teraz gdzie skierować kroki, by głowa nie spała na kamieniu? Doktor N.? Książdz Józef? Ciotka Zofia w domu przy św. Trójcy? Doktor Jacek? Noclegownia przy kościele św. Łazarza na Klasztornej? Tylko się wzdrygnął. Kościoły odpadały z uwagi na zimno, mosty w mieście były niskie i niewygodne* [190, 175]. (Але куди він мав скерувати свої кроки, щоб голова не спала на камені? Доктор Н.? Ксьондз Юзеф? Тітка Софія з будинку при Св. Тройці? Лікар Яцек? Притулок при костелі

⁶⁴ Авторський колектив енциклопедії „Мифы народов мира” у 2 т. припускає, що ім’я Яків може походити від давньосемітського ‘aqaba – „оберігати” „зі значенням „хай Бог допоможе, охоронить” (ja ‘akub-’ ēl), переданого через посередництва клинописного Ya-akh-qú-ub-El...[101, 474]. Наведене нами пояснення значення імені Яків, на думку укладачів енциклопедії, є народним.

Св. Лазаря на Монастирській? Тільки здригнувся. Костели відпадали, через холод, мости в місті були низькі й незручні).

Ім'я доктора Н. символізує матеріальне начало, Юзеф (*ksiądz Józef* – укр. *Йосип*) – духовне спасіння, прощення гріхів. Це також біблійне ім'я, що в буквальному перекладі означає „Господь додасть” [2, 26]. У стосунках Якуба з отцем Юзефом простежується біблійна алюзія: Яків приходив до свого сина Йосипа, проданого старшими братами в Єгипет, по допомогу, і Якуб іде до отця Юзефа. Він бачить у священникові опікуна (обручник Діви Марії теж носив це ім'я), порадника, захисника своєї душі, бо найперше просить у нього прийняти сповідь. Це й символ душевних потреб Якуба. Ім'я Софія (в тексті – *Zofia*) означає „мудрість” і символізує розум. Це третя „сторона вибору” Якуба. Отже, перед ним стоїть „потрійний вибір”: тілесне начало (забезпечене життя) – моральне (врятувати душу) – розумове (як бути?). Якуб одразу несвідомо відкинув духовне: *Kościóły odpadały z uwagi na zimno...* Раціональне теж було відкинуте, а до забезпеченого життя вже не повернутися. Отже, відкинуто всі цінності попереднього життя. Якуб пішов навмання до вокзалу, де знову зустрів Хільду. Цей образ „виконує функції” міфічного Харона, бо саме Хільда прийняла Якуба „у світ зла”, а вокзал контекст роману дозволяє трактувати як символ вагань Якуба, своєрідного „роздоріжжя” в його житті: звідси починається його моральне падіння і, згодом, спасіння. Це і своєрідна точка „вічного повернення” у сюжеті „*Złotego pelikana*”, що вже вкотре наводить на думку про зв'язок використаних автором символів з міфом. Її ще можна назвати „точкою першопочатку”, бо саме з вокзалу починається зміна епізодів, руху сюжету в цілком протилежному напрямку.

С. Хвін подає власну інтерпретацію міфологічного мотиву запроданця душі дияволу. Символом такого акту виступає звичайна монета. Вона з'являється у тексті кілька разів: вперше – Якуб передає її Хільді, „щоб відчепилася”, а насправді „продає себе”; вдруге вже він приймає монету з рук літньої жінки й усвідомлює, що став одним з жебраків, яких обминав, хоч і

жалів у душі; втретє монета з'являється в епізоді зустрічі всіх членів комісії з Якубом. До невеликої бляшанки її з презирством кидає Мульда. Цим жестом, на нашу думку, Якуба було остаточно „вигнано” зі звичного йому світу.

Ельжбета Савіцка пов'язує із милостинею моральну проблему: „Як ми самі маємо знайти себе поряд з людським нещастям?” [291, 3] Як приклад вона наводить такий епізод з твору: *„Czasami widywał w tunelu pisarza, ktorego książkę kiedyś czytał... Pisarz podchodził do Jakuba, statecznym krokiem obywatela punktualnie płacącego podatki, miał krótko przyszyzoną siwą brodę, z przychylnym uśmiechem wrzucał do kubka monetę, po czym pogodny, moralnie zaspokojony, szedł w stronę miasta albo na perony. Towarzystwo mu zwykle żona... Jakub patrzył na nich częściowo tylko świadomy na kogo patrzy. Zauważył, że pisarz, wrzucając monete, czuł się dużo lepszy od tych, które monety nie wrzucali.”* [190, 184]. (Часом бачив у тунелі письменника, книжки якого колись читав... письменник підходив до Якуба поважним кроком громадянина, що вчасно платить податки; мав коротко підстрижену сивувату бороду, прихильно усміхаючись, кидав до склянки монету, після чого, задоволений, морально заспокоєний ішов у бік міста або на перони. Як звичайно, товариство йому складала дружина... Якуб дивився на них, тільки частково усвідомлюючи на кого дивиться. Зауважив, що письменник, кидаючи монету, почувався набагато краще за тих, хто монети на кидав).

Дослідниця зазначає, що „С. Хвін не визначає виразно в тій справі себе самого”, а наведений фрагмент вона вважає „підшитим автоіронією” [291, 3]. (Беручи до уваги портретну характеристику письменника в романі, легко можемо впізнати самого автора).

Особливе місце в творі займають архетипні символи (символи-домінанти). Вони „виводять назовні” внутрішній стан головного героя, більшість із них – прямі виразники зла. С. Хвін, як у випадку з іншими символами, вводить їх у текст поступово.

Першим з'являється архетипний жебрак, якого Якуб зустрів у парку, коли вперше не пішов на роботу. Це символ його „внутрішнього двійника”,

убогої душі, спустошеної злом, яка приречена мучитися. Жебрак, що іде по дорозі, означає ще й моральний вибір Якуба.

У контексті роману значення згаданого символу розширюється – жебрак символізує світ, який існує „паралельно” зі звичним, а точніше – протилежний звичному і присутній у кожній країні світу: *„Żebracy... Prawdziwe utrapienie Europy! Co innego Afryka, Azja, Ameryka Łacińska. Tak, tam, w labiryntach miast Południa, w krętych uliczkach Wschodu... tam żebracy, nędzarze bezdomni są na swoim miejscu. Bezczelni, pstrokaci, natarczywi... kłębią się wokół bladokórych Szwedów, piegowatych Niemców i rudych Anglików...”* [190, 18]. (Жебраки... Справжній клопіт Європи! По-іншому в Африці, Азії, Латинській Америці. Так, там, у лабіринтах міст Півдня, в крутих вуличках Сходу... там жебраки, злидарі бездомні на своєму місці. Нахабні, строкаті, настирливі... юрмляться навколо блідошкірих шведів, веснянкуватих німців та рудих англійців...)

Але жебрак-європеець відрізняється від них: *„w Europie żebrak był samotnym, zabiedzonym człowiekiem klęczącym na chodniku z tekturową tabliczką w palcach...”* [190, 18]. (В Європі жебрак був самотньою, збідованою людиною, що стоїть на колінах на тротуарі з картонною табличкою в руці...)

Він подібний до самотнього вовка (одразу напрошується паралель з героєм роману Германа Гессе „Степовий Вовк”). Весь його простір зводиться до тісної ніші під мостом, пластикового крісла на вокзалі, клаптика землі, на якій стоїть і просить милостиню. Таку людину самі умови її життя роблять агресивною, штовхають на злочин, щоб вижити. Тому жебрак в нашому випадку є символом зла, породженого суспільством.

Наступний архетипний символ, який з’являється на сторінках роману „Złoty pelikan”, – тінь – незмінний супутник зла: *„Poszedł więc znów na Stare Miasto... a prowadził go... sunący po płytach chodnika, rozczapierzony, ruchliwy, skrzydlaty cień płaszcza trzepoczącego na wietrze, niczym czujny orzeł Merlina, bezszelestnie szybujący nad ziemią”* [190, 171]. (Знову пішов на Старе місто... а супроводжувала його... розпростерта, рухома, крилата тінь від плаща, що

тріпотів на вітрі, яка сунулася по плитах тротуару, наче пильний орел Мерліна, що беззвучно шугає над землею).

Тінь завжди символізувала найгіршу сторону особистості. В романі „Złoty pelikan” – це символ входження людини в світ зла, неодмінна ознака представників цього світу (до того Якуб ніколи не помічав своєї тіні, але тепер вона сприймається ним як захист, супутник у чужому просторі). Семантичне поле Тіні розширюють назви розділів, які відображають етапи морального падіння особистості: „Erozja”, „Jakub tańczy”, „Jakub schodzi w ciemność”... („Ерозія”, „Якуб танцює”, „Якуб сходить у темряву”)⁶⁵.

Як і в романі „Володар Мух”, Тінь поступово згущується і переходить у пітьму: Якуб покинув свою оселю надвечір, вночі він оселяється в невеликій цегляній ніші під мостом. На фоні розширення семантики архетипу Тіні відбувається „містичне переродження” головного героя. Саме вночі він повністю „приймає умови” ще донедавна чужого йому світу жебраків.

Якщо ніч співвідносна з Тінню, навіть смертю, то ранок в контексті роману навпаки символізує відродження, воскресіння (Якуб, після того, як його знайшла Наталія, отямився аж під ранок).

Поступово С. Хвін „виводить назовні інші символи підсвідомого, які асоціюються зі злом. Насамперед, маємо на увазі образ Хільди, який уже неодноразово згадувався. Ця жінка відразу була сприйнята Якубом як Аніма – фігура-демон, що володіє особливим магічним знанням (а читачем і як „передвісник зла”, бо зустрілася вона головному героєві за кілька днів до того фатального екзамену).

За К. Г. Юнгом, Аніма є проявом так званого „автономного комплексу”, що втілює в собі жіночі риси в характері чоловіка [Дет. див. 176, 189 – 212]. Спочатку ця домінанта маскується під образами батьків. Але, коли людина перестає бути від них залежною, Аніма втілюється в жінку, яка часто виконує для чоловіка функції матері, замінює батьків. Поступово вона поєднується зі

⁶⁵ Подібний прийом використовує Вільям Голдінг у романі „Володар Мух”, де назви розділів відбивають етапи моральної деградації героїв.

свідомістю. Чоловік, внаслідок цього, сприймає Аніму як частку свого характеру. А якщо в нього не достатньо сформована персона („зручний вид маски, яка служить для того, щоб, з одного боку, справити на оточення певне враження, з іншого – приховати істинну природу індивіда” [176, 193]), він перестає адекватно сприймати реальність, що оточує його, живе „на межі зовнішнього і внутрішнього світів”, до того ж, останній сприймає як реальний. Заволодівши чоловіком, Аніма робить його драгівливим, слабким, зосередженим на власному „Я”. Вона руйнує сім’ю, „змушує шукати іншої”, залишаючись непомітною, бо „наша свідомість, відповідно до західної традиції, спрямована назовні, ...внутрішні речі залишаються у пільмі” [176, 198]. С. Хвін описує ситуацію, коли людину із добре сформованою персоною „повернули обличчям до Аніми”. Маємо на увазі епізод другої зустрічі Якуба з Хільдою на вокзалі. Вона виступила його захисником у „новому”, „паралельному” світі, в який потрапляє колись успішний викладач, професор права. На відміну від Наталії, – це символ темного, нерозгаданого зла. Виступаючи матеріалізованою Анімою для Якуба, Хільда водночас поєднує в собі риси Анімуса – архетипу „чоловічого” в жінці, що проявляється в її оточенні (спілкування виключно із чоловіками, дар переконувати)⁶⁶ та Мани-особистості – особи, наділеної особливою магичною владою. Вона спілкується з птахами, останками загиблих під час війни солдат на *Gradowej Gorze* і запевняє, що вони її чують, знається на лікувальному зіллі, діє як „божество для самої себе”, бо зовсім відкинула Бога: „...*ja jestem sto razy lepsza, niż ten ich Bóg... to nie ja stworzyłam coś tak strasznego jak ten... świat!*” [190, 192]; „*A ja sobie nie życzę... żeby mnie ktoś taki kochał!*” [190, 194].

(„...Я сто разів краща за того їхнього Бога... то не я створила щось таке страшне, як цей... світ!”; „А я для себе не бажаю, щоб мене хтось такий любив!”). Носить помаранчеву куртку з магичним (як це здалося Якубові) написом „*Auchan*”, має руде кудлате волосся. Її вигляд асоціюється із

⁶⁶ Анімус, на відміну від Аніми, персоніфікується не в одному чоловікові, а в багатьох. Він формує збірний узагальнений ідеал. „...Якщо Аніма творить настрої, то Анімус – переконання, ...які дуже часто мають характер переконливих суджень, заперечити які дуже важко, або принципів, які сприймаються як загальнообов’язкові” [176, 207].

„вогнем пекельним” (Вона наприкінці роману таки згоріла у вогні). Портрет Хільди в тексті наратор подає фрагментарно, крізь призму свідомості Якуба. Це надає їй постаті ще більшої таємничості.

Доповнює враження від Хільди як Мани-особистості символ танцю. За „*Słownikiem symboli*” В. Копалінського, танець означає „космологію, відродження з Хаосу, рухи небесних тіл, культ Сонця і пір року; життя, дощ; зміни... посвяту, культовий ритуал, подяку божеству, молитву... порозуміння, дружбу, розв’язаність, розпусту... прокляття, смерть, жалобу” [243, 424-425]. Значення цього символу також протилежні. Танець Хільди виконує функцію ритуалу переходу з одного середовища (звичного для Якуба світу, де він був успішним професором права) в інше, чуже (т. зв. „паралельний світ” жебрацтва, бідності, зла) й асоціюється з обрядом ініціації. Як ритуальні сприймаються рухи самої Хільди, її приготування до танцю:

„...*Hilda wyciągała z foliowej torby pęknięte lusterko*⁶⁷, *poprawiała usta karminową szminką, żółtym grzebieniem stroszyła włosy, wiązała na głowę brudną różową wstążki, palcem robiła sobie rumieńce na policzkach i zaczynała tańczyć... Walila piętami w beton. Jakieś podskoki chwiejne, pokracznie!*” [190, 191]. (Хільда виймала із целофанової прозорої торбочки тріснуте люстерко, підводила губи карміною помадою, жовтим гребенем розгрібала волосся, в’язала на голові брудні рожеві стрічки, пальцем робила собі рум’янці на щоках і починала танцювати... товкла п’ятами об бетон. Якись невпевнені підскоки, викрутаси!)

Автор показує весь обряд одягання „ритуальної маски”, що плавно переходить у танець. Поступово непевні рухи стають усе швидшими, шалений вир підхоплює Якуба. Ритуал супроводжують прокляття, тому й

⁶⁷ Дзеркало символізує зв’язок з потойбічним світом, минулим і майбутнім, відображення душі людини, „пророчтво, ворожбу... двоїстість... свідомість” [243, 204]. Існує повір’я, що в дзеркалі знаходить притулок душа померлого. Воно є переходом від життя до смерті. Тому в хаті, де померла людина, дзеркала на час похоронів закривали, „щоб його привид не ввійшов до задзеркалля і не повертався в будинок” [173, 230-231]. С. Хвін використовує символ тріснутого дзеркала. Здавна воно означало нещастя. Його остерегалися, бо вірили, що крізь щілину можуть вийти духи предків і заберуть когось у потойбічний світ. Використовуючи цей символ, письменник, очевидно наголошує на роздвоєнні людської душі. Це одне із значень символу дзеркала. Володіючи ним, Хільда володіє світом Зла, до якого через танець „приймає” Якуба.

танець стає „танком прокляття”, суть якого полягала в тому, що той, хто танцює, „насилав прокляття на будинок з його мешканцями, городом і т. д., обтанцювуючи його в напрямку, протилежному до руху Сонця, дев’ять разів” [243, 426]. Хільда проклинає весь світ: „*Niech ich Gwiazda Piolet spali! Niech ich domy w proch rozwali! Niech ich Bóg na Piekło skaże! Niech ich dusze z Ziemi zmaże!*” [190, 191]. (Хай їх Зірка Полин спалить! В порох їх хати розвалить! Хай їх Бог до пекла скаже! Хай їх душі з Землі змаже!). Віршоване прокляття виконує функцію заклинання, зверненого до цілого світу. Коло в таці Хільди і Якуба утворює рух газет під ногами, які бережуть новини різних часів: „Перша людина на Місяці”, „Провокаційні висловлювання президента США”, „Уряд Чехословаччини звертається з проханням про братню допомогу”... „Берлінська стіна впала!”, „Напад на *World Trade Center*” [190, 191]. Вона, як шаман, говорить від імені всіх знедолених, на яких майже не звертає уваги суспільство. Закінчує весь „ритуал” своєрідна „перевірка”: Якуба відштовхують і називають чужим, намагаються вигнати. Але він нікуди не йде, під тягарем утоми падає в пилюку і засинає, скорившись. Весь ритуал „входження Якуба у світ Зла” має символічний зв’язок із подіями екзамену. Описуючи стан головного героя, змореного спекою під кінець екзамену, автор звертає увагу на блиск обручки і золотого пера „Пелікана”. Обручка є символом єднання. У зазначеному контексті вона означає поєднання зі злом: „*Błysnęła obrączka na palcu i złota stalówka pelikana*” [190, 30]. (Блиснула обручка на пальці і золоте перо „Пелікана”).

Із появою в тексті архетипних символів розширюється функція символів-кольорів. Вони не тільки виступають як супровідні, але й здатні впливати на психологічне сприйняття людини людиною. Автор враховує це в портретних характеристиках Наталії та Хільди. Особливу увагу він звертає на колір волосся обох героїнь, неодноразово наголошуючи на цій художній деталі (вона з’являється, головним чином у снах і спогадах Якуба). Руде, збите в купу волосся Хільди символізує „гріх, підземний світ, смерть Юди,

Шайтана...” [243, 478]. Наталію Якуб запам’ятав як „дівчину в блакитній сукні з індійської бавовни” зі світло-попелястим волоссям. За „*Słownikiem symboli*” В. Копалінського, світле волосся „зазвичай пов’язують із Сонцем... богинями кохання, незайманістю, дитинством, мудрістю [Там само]. Символіка кольору в романі С. Хвіна формує архетип „ангельського” або „диявольського” **щодо** людини. Наприклад, блакитний одяг Наталії символізує „побожність, щирість (шата ангела), вірність і віру” [243, 23], помаранчево-червона одежа Хільди – „лідерство, гріх, вогонь пекельний”⁶⁸ [Там само]. Червоний колір – це і символ свідомості, людського тіла, блакитний означає підсвідоме, небесне. Зважаючи на сказане вище, беручи до уваги конфлікт Наталії з Хільдою, можемо говорити про те, що С. Хвін, подібно до В. Голдінга, Вал. Шевчука, за допомогою символів „виносить” внутрішній світ людини „назовні”. Особистісне зло він трактує як частку світового, показує, як останнє поступово встановлює свою владу над людською душею.

Світ зла у романі „*Złoty pelikan*”, представлений різними символами, „розпорошений”. Окремо показаний „Харон” (у С. Хвіна він у жіночій особі – його роль виконує Хільда) і човен Харона – „червона шістка”. „Води Стиксу” зринають у свідомості Якуба, коли він по коліна у воді в цілковитій темряві бреде підземеллям (автор вдається до ремінісценції). Вводячи символи з протилежним значенням, С. Хвін дає можливість реципієнтові простежити „етапи” входження особистості в антиморальний світ зла.

Символічна модель зла роману є складною багаторівневою надбудовою, в основі якої – архетипні символи-домінанти, за допомогою яких відкривається шлях до підсвідомого. Але С. Хвін діє за „принципом айсберга”, відкриваючи спочатку верхню його частину – символи-кольори, які спочатку розширюють семантичне поле значень інших символів, а потім набувають самостійного значення, формуючи певне ставлення до тих чи інших героїв.

⁶⁸ Це лише окремі значення згаданого символу. Ми беремо їх до уваги, зважаючи на контекст.

Символи-явища (спека) та символи-універсалії (зірка Полин) становлять наступний пласт згаданої „конструкції”. Вони згадуються в кількох епізодах і виконують супровідну функцію – завжди з’являються у ситуації зла.

Наступний пласт „айсберга” утворюють символи-речі. Їх чи не найбільше у тексті. Вони презентують „світове зло” й дають можливість найбільш точно відтворити картину моральної деградації головного героя через його контакти з ними. Автор ні в якому разі не говорить про залежність людини від згаданих символів. Навпаки, він утверджує думку про те, що символами зла вони стають з волі людини, хай і через несвідомо зроблений вчинок.

Символи-імена через алюзії (у нашому випадку біблійні) надають проблемі зла, винесеній у творі як центральній, глобального характеру, показують світове зло в історичному контексті.

Сутність символів-архетипів письменник окреслює поступово. Аж в останніх розділах реципієнт „розгадує головну загадку”: Хільда і Наталія є частинами розполовиненої душі Якуба, які борються між собою. Спокій головний герой знаходить у смерті, але фінал твору в своєму підтексті оптимістичний: залишається жити Наталія, що несе в собі світле, ангельське, добре.

У самій моделі зла простежується алюзія на Дантове пекло. Адже герої С. Хвіна „пройшов усі його кола”. До такої думки схиляє мотив кола, який простежується в часовій моделі роману.

Зло в творі С. Хвіна постає як складний механізм. Автор говорить про всі його прояви: виділяє світове зло й індивідуальне, досліджує причини його виникнення, звертає увагу на наслідки часткового, навіть найдрібнішого зла, випадково вчиненого однією людиною в контексті світового. Зло розуміється С. Хвіном як „породження суспільства людей” і як „воля випадку”, від якого фатально залежна особистість.

Як уже зазначалося, у романах „Володар Мух” і „Птахи з невидимого острова” В. Голдінг та Вал. Шевчук опираються на теорію архетипної критики Н. Фрая. Дослідник виділяє три способи організації міфів та архетипних символів у літературі: „невитіснений міт, який... займається богами або демонами і має форму двох контрастних світів, повних метафоричних ідентифікацій, одна з яких є бажаною, а інша – небажаною”. Часто такі світи ототожнюють з екзистенційним небом або пеклом тої релігії, сучасницею якої є література. „Одну із цих форм метафоричних організацій назвемо апокаліптичною, а іншу – демонічною” [158, 149]. Наступний спосіб організації архетипних символів – “романтична тенденція, яка підказує невисловлений прямо “мітичний зразок у світі, і яку близько пов’язуємо із людським досвідом”. Третій спосіб – “тенденція “реалізму” (Н. Фрай не приймає її – Н. Л.). Вона використовується, щоб “зосередити всю увагу на змісті та способі представлення, а не на фабулі” [Там само, 150]. На думку Фрая, твори з міфологічним вкрапленням містять елементи пародії, спрямованої на архетвір. Іронічна література “починається реалізмом і тяжіє до міту, бо її мітичний взірець... більше натякає на демонічний, а не на апокаліптичний світ, хоча іноді він породжує романтичну традицію стилізації”, яскравим прикладом чого є творчість В. Вулф, Е. По, Дж. Конрада й Т. Гарді [Там само].

У “Володарі Мух” В. Голдінг поєднує апокаліптичну та демонічну образність, оскільки цей твір має екзистенційне і пародійне начала. Апокаліптичність тут „подвійна”. Герої перебувають у просторі, створеному уявою автора, а згодом починають творити свій апокаліптичний простір на основі власного досвіду. За теорією Фрая, “апокаліптичний світ, або небо релігії, представляє насамперед категорії реальності у формі людського бажання, висловленого формами, яких воно набуває під рукою людської цивілізації” [158, 150-151]. Людина своє бачення апокаліптичного світу реалізує в конкретних предметах чи істотах. “Людська праця надала рослинному світу форми городу, поля, гаю або парку... Вираженням

тваринного світу є світ домашніх тварин, серед яких виділяється вівця (Агнець Божий у Новому Завіті; символ покірності). Із цим архетипом зв'язане розуміння проблеми провідника і народу – “пастир і стадо овець”).

Вираженням нематеріальної природи є дім, замок, ціле місто. Як правило, згаданий образ “звужується” до архетипу каменя – основи будівлі [158, 150]. У мікро романах В. Голдінга та Вал. Шевчука цей архетип виявляє себе найбільшою мірою. У “Володарі Мух” першою потребою дітей стало житло. Вони самі споруджують хижі на березі. Ними керувало природне бажання захистити себе⁶⁹. Під час знайомства з островом вони знайшли “скельний замок” – нагромадження кам'яних брил, що нагадувало фортецю. З одного боку, ця реалія нав'язана персонажам з волі автора, з іншого ж – вони самі сприйняли її як замок. Назву дала дитяча фантазія, що є виразником підсвідомого.

Голдінг використовує традиційний архетип каменя, але дає йому своєрідну інтерпретацію. У контексті повісті “Володар Мух” цей архетип розуміється не як “камінь, котрий відкинули будівничі” – як основа добрих починань, а як руйнівне начало – знаряддя вбивства. Кинувши згори перший камінь, діти не здогадувалися, що наступний полетить із конкретною метою – вбити. Таким чином, камінь у Голдінга є домінантою, яка виражає швидше демонічне, (руйнівне), ніж апокаліптичне (буттєве) начало. (Коллективне підсвідоме групи хлопчиків одразу назвало камінь бомбою).

У “Птахах з невидимого острова” Вал. Шевчук використовує не архетип каменя, а міста. Він пов'язаний із замком князя Білинського, до якого потрапив Олізар, тікаючи з неволі. Замок спочатку сприймається героєм як місце спасіння, а згодом, як середовище зла, з якого нема виходу.

Якщо англійський письменник, використовуючи домінанту каменя, ілюструє знаряддя зла, його “наріжний камінь”, то український вводить домінанту міста як свідчення того, що простір зла уже існує і кожен з нас

⁶⁹ Психологія “травми народження” розглядає потребу в житлі як реалізацію бажання повернутися у комфортне середовище материнського лона, прагнення захистити себе [дет. див.130, 487-488].

може потрапити у його полон. Замкнений простір в обох творах теж можемо трактувати як відображення архетипу міста. Він сам по собі є апокаліптичним. Як уже зазначалося, буття у замкненому середовищі є “буттям до смерті”. У такій ситуації людина прагне мати власний простір. Тому й виникли “Джекова” та “Ральфова” половини острова. Це ілюстрація архетипу міста, представлена у дещо незвичний спосіб – через прагнення особистості виразити себе.

До категорії міста Н. Фрай відносить і геометричні фігури та архітектурні образи: вежа, покручені сходи, хрест, колесо як емблема вічності та ін. Такі символи присутні як у В. Голдінга, так і Вал. Шевчука. У „Володарі Мух” – це згаданий нами скельний замок і хрест, який особливо звертає на себе увагу. У попередньому розділі ми з’ясували розуміння Голдінгом цього символу як перестороги людству. Враховуючи його зв’язок із архетипом дороги й міста, хрест у контексті згаданого твору може трактуватися і як своєрідний дороговказ, символ випробувань на життєвому шляху.

У „Птахах з невидимого острова” виразно простежується мотив кола. Просторова модель твору ілюструє це. Вона включає в себе екстремальне (замкнуте), та медіативне (перехідне) середовища. Перше „коло” – зовнішнє. Це відкритий степовий простір – символ волі. У такому широкому середовищі існує вужче – „острівець” обмежений стіною частоколу. Воно виконує функцію медіативного, що полягає у поєднанні зовнішнього світу із закритим середовищем замку (символ поневолення, в’язниці), яке нагадує лабіринт. Це екстремальний простір і становить третє, найвужче коло.

На думку Н. Фрая, “якщо людина використовує неорганічний світ, то це стосується гостинця або дороги, а також міста з його вулицями, і метафора “шляху” пов’язана з усіма літературними творами, у яких відбувається процес шукання, або виразно християнський... або ні” [158, 154]. У творі В. Голдінга мотив “пошуку себе” виявляється у поведінці дітей, бажанні утвердити свої позиції, мати “свій простір”. Він представлений не так

виразно, як у повісті Вал. Шевчука, оскільки англійський письменник має на увазі не окремо взятую особистість, а групу, якою керує колективне підсвідоме.

У “Птахах з невидимого острова” показано шлях “із неволі додому”. Український письменник інтерпретує архетип дороги в зв’язку з архетипом “блудного сина”. На думку Л. Залеської-Онишкевич, „картина душі на вигнанні” – це „міф про Адама”, який свідомо вчинив гріх, і тому вигнаний, – хоч він все одно має надію на поворот” [63, 94]. Буття Носиловича у замку Білинського є „буттям до смерті”. У поверненні до батька (тобто до своїх коренів) простежується біблійна алюзія – Олізар несе тавро гріха, подібно до Каїна, й приречений на вигнання й важку працю, як Адам. Чи не найбільше цей образ асоціюється із Сізіфом. Олізарове веслування нагадує Сізіфову працю.

Вал. Шевчук вважає людину парадоксальною істотою, бо вона “може вберегти свої благородні риси тільки в самотності. Тому людина (Н. Л.) є водночас і прокляттям, і благом. Цей двоїстий погляд відбивається в символах дому і дороги. Дім як благо, дорога як прокляття... горе вигнання, радість повернення. Саме тому мене так цікавить притча про блудного сина – цей мотив проходить крізь усю мою творчість”, – зауважує письменник [Дет. див. 29, 36].

О. Верецька, досліджуючи архетипну основу прози Вал. Шевчука, помітила, що у творчості цього письменника архетип “блудного сина” має “подвійну основу”: біблійну і фольклорну. В українській літературі і фольклорі блудний син повертається саме з неволі. “Це протиставлення не тільки повороту додому, але й специфічного повернення з чужини до свого рідного, первісного. Бо залишитися на чужині було однозначне з тим, що згубити свою віру, згубити свою ідентичність” [Там само].

З архетипом дому у Вал. Шевчука співвідноситься птаха-жінка, яка відвідує Олізара в неволі й допомагає у найважчі хвилини. Характерно, що цей образ з’являється йому в мареннях або снах. За З. Фройдом, птах

(шуліка) уві сні зв'язаний із поняттям “мут”, “яке в давньоєгипетській міфології інтерпретувалося як мати, богиня неба, мати матерів. ...Серед зображень “мут” найчастіше траплявся образ напівжінки – напівшуліки” [дет. див. 188, 61-62]. Психоаналітик тлумачить появу птаха в сновидіннях як відтворення образу матері. Підтвердження цієї думки знаходимо й у зразках українського фольклору:

Летіла зозуля,

Та й стала кувати.

Ой то не зозуля,

То рідная мати... *(Підкреслення наше – Н. Л.)*

Невидимий острів у контексті повісті може трактуватися як символ дому – “власний простір”, до якого прагне дійти герой. Але для нього цей простір залишається десь за горизонтом. Олізар приречений на вічну неволю і буде вічно повертатися додому. Крім того, він повертається до батька, а його підсвідоме постійно згадує матір. Отже, архетип дороги у “Птахах з невидимого острова” може реляціонувати з фрейдівським “Едиповим комплексом”. Олізар просить прощення у батька за (можливо, за намір вбити його?) і вбачає спасіння у єднанні з білим птахом (архетипом матері). Гріх Олізара – у клятві на „вічне рабство” і в помислах, про що свідчить інтерпретація архетипу матері у підсвідомому героя.

У міфології символ птаха розглядається не тільки у зв'язку з архетипом матері. Хільдегарда з Бінген у праці про природу „Liber de substitatum” писала, що птахи пов'язані з вогнем. „Деякі живляться вогнистим повітрям і, як вогонь, підносяться вгору. Ті, що вище літають, мають більше вогнистого повітря, ніж ті, що літають над землею. Птахи символізують силу, котра надає людині розуму... Як птахи підносяться у повітрі завдяки пір'ю, так душа у тілі підноситься, завдяки думці, заповнюючи собою все” [188, 299]. Враховуючи це, пташку у „Володарі мух” В. Голдінга, яку побачив Ральф, можемо трактувати як передвісника ідеї вогню для спасіння. Тому вона

виглядала як “*a vision of red and yellow*” [227, 5] („червоно-жовта з’ява”) [46, 11]. Образ птаха-передвісника присутній і в повісті Вал. Шевчука. Маємо на увазі ворона. Вартові асоціювалися в Олізара саме з ним. Письменник використовує фольклорне значення цього символу – біда, тривога, смерть.

Птахи переважно символізують добро. Винятком є стимфалійські птахи, яких, за давньою легендою, Геракл вигнав із багна, де вони селилися. В українській міфології негативні асоціації пов’язані з вороном, круком. „Птахи, близькі небу істоти й часто символізують прагнення звільнитися від земного тягаря і піднесення духу, подібно до ангелів... Часто у вигляді птахів або птахів з людськими головами відображали звільнені з тіл душі померлих (наприклад, душа ба, за віруваннями стародавніх єгиптян, одна з дев’яти частин людини). На доісторичних наскельних малюнках зображені люди з пташиними головами, що вважали за символічне створення ілюзії польоту при входженні в транс” [188, 300]. Можливо, жінка-птах у повісті Вал. Шевчука і є образом душі батька, який хоче звільнити сина від земної неволі, позбавити його страждань через гріх? Подібний образ зустрічається у казках. Пов’язаний він із мотивом „перевтілення людини у птаха і принесення птахами їжі добрим, побожним людям” [Там само].

Враховуючи цю думку, приходимо до висновку, що невидимий острів у повісті українського письменника і є тим апокаліптичним світом, Небесним Царством, протилежністю світові Білинського, у якому перебуває Олізар. А білий птах-жінка – посланець Небесного світу, символ спасіння, вісник добра, подібний до ангела, який звільняє душі від страждань.

В апокаліптичному світі обов’язково діють природні стихії вогню, землі і води. У романі В. Голдінга вони утворюють своєрідну тріаду: острів (земля), оточений водним простором, нагадує коло. Земля відносно води стоїть вище. Вогонь розпалено на горі. Це символ спасіння, бажання вирватися із полону двох кіл – водного і земного. За Фраєм, „у поетичній символіці (апокаліптичного світу – Н. Л.) вогонь трохи вивищений над людським життям, а вода розташована трохи нижче” [158, 154]. Він може

розцінюватися і як перехід до неба („небеса у значенні неба, яке містить у собі палаючі тіла сонця, місяця та зір, звичайно ідентифікують з небесами апокаліптичного світу або розглядають як перехід до них” [158, 154].

В Агні-Йозі зазначається: „Давно сказано о двух огнях – огонь творящий и огонь истребляющий. Если первый сияет и греет, и возносит, то второй испепеляет и сжигает...”⁷⁰. У Голдінга символ вогню поєднує в собі ангельське світло і демонічну руйнівну силу, яка вимагає жертв. Він одразу проявив себе з обох сторін. Діти раділи, що мають надію на спасіння, але ж у вогні згорів хлопчик „з буряковою родимою плямою на щоці”. У міфології палаюча людина виступає аналогом бога Сонця. „Різдвяна поема” Савтвела містить образ палаючої дитини, як у нашому випадку.

У візіях Олізара із „Птахів з невидимого острова” зустрічається образ вогняного лісу. Архетип палаючого дерева означає життя (наприклад, неопалима купина у Біблії). Але в контексті твору українського автора цей символ пов’язаний з вічною мукою, бо згадується він у зв’язку з пеклом.

Для Вал. Шевчука характерна паралель образу вогню з алхімічною апокаліптичною символікою, за якою Бог присутній у надрах землі „як палаюча маса золота і дорогоцінного каміння”, що є праобразом небесних світил” [158, 155]. Але в надрах землі Шевчук „ховає” пекельний вогонь. Це навпаки показує відірваність землі від неба як грішного від праведного. Природний світ рослин у „Птахах з невидимого острова” виступає посередником між Богом і грішниками: „Мільйони грішників начиняють землю... Трава – це волосся їхнє, а дерева – витягнуті до неба прохальні руки їхні. Листя – записки молитов їхніх; через це воно так шелестить... І небо не хоче молитов, небо прокляло їх: посилає дощі, щоб залити ті записки, й посилає осені – скинути їх і загубити навіки в тліні... Але... небо милостиве... йде на землю весна і в глибинах землі знову пишуть грішники свої записки-

⁷⁰ Цитата взята із статті О. Колодій Філософська основа роману О. Бердника „Вогнесміх” // Питання філології. Збірник наукових праць ТДПУ. – Тернопіль, 1997. - Вип. – 1. – С. 53.

молитви, які впливають знизу на хвилях соку – сліз отих грішників...” [172, 210].

Вода – друга стихія апокаліптичного буття . Вона належить до світу існування, який стоїть нижче за людське життя, тобто стану хаосу, розчинення, що відбувається після смерті... „Тому душа представлена як така, що переходить через воду або тоне в ній у момент смерті” [158, 155]. Таке розуміння цього символу зустрічається і в англійського, і в українського письменника. У „Володарі Мух” вода забирає тіла усіх, хто загинув на острові. У „Птахах з невидимого острова” у воді тонуть „душі плавців”, які перетворилися на чорних кажанів. Вал. Шевчук розглядає стихію води у зв’язку з символом „чотирикратної ріки Едем, яка з’являється в Божому Місті...” [Там само], але переносить її у демонський світ. „Чорна ріка попливла з очей Розенроха й пані Павучихи. Чотири чорні річки виплюскувались із дівочих очей, а ще чотири від вартівників” [172, 211] (Підкреслення наше – Н. Л.). Це символ шляху душі, яка повинна перейти ріку смерті.

Як зауважує Н. Фрай, „згідно з писанням Єзекиїла, повернення ріки Едем „робить море свіжим”, і мабуть, тому автор Одкровення каже, що в апокаліпсисі більше немає моря...” [158, 155]. Відсутність води навколо „острова” князя Білинського свідчить про те, що це апокаліптичне середовище, буття, у якому йде тільки до смерті.

Опозицією до апокаліптичного світу виступає демонічний. Якщо апокаліптична образність пов’язана з релігійним небом, то її діалектична протилежність – з екзистенційним пеклом. „Тому однією з центральних тем демонічної образності є пародія, яка висміює розкішну гру мистецтва таким способом, який пропонує імітацію форми „справжнього життя” [158, 156].

Демонічний світ існував ще до того, як людська уява почала створювати місто, город... Це світ руїни, хаосу і „відкинутих бажань”. Здебільшого він персоніфікує „загрозливі і тупі сили природи, оскільки вони сприймаються технологічно нерозвиненою спільнотою” [Там само].

Символи неба в ньому, як правило, пов'язані з „недосяжним небом” (Н. Фрай) або ідеєю незбагненності долі, якою керує „група примхливих богів”, що „відкидають людину” і втручаються у її справи тільки для того, щоб диктувати свою волю.

За Фраєм, „демонічний людський світ – це спільнота, яка втримується разом, завдяки своєрідній молекулярній напрузі різних *ego* (множини *ego*?), вірність групі або провідникові, що принижує індивідуума, або... протиставить його бажання обов'язкові чи честі” [158, 156-157]. У такому світі на одному полюсі знаходиться тиран-провідник, „який підпорядковує собі вірність підлеглих тільки тоді, коли він є достатньо егоцентричним, щоб представляти колективне *ego* своїх послідовників”. Другий полюс представлений фармакосом (жертвопринесенням), яке „повинно скріпити інших” [Там само].

У романі „Володар Мух” демонічною структурою є плем'я, створене як противага „демократичній державі” Ральфа. Формально його керівником є Джек. Насправді ж усіма керує колективне підсвідоме, дія якого проявляється у страхі перед „звіром”, а потім – у ритуалі жертвопринесення йому. Звідси й тотемічний символізм у творі⁷¹.

У романі „Птахи з невидимого острова” підсвідоме групи втілене в образі Розенроха. У замку всі, навіть князь, підвладні йому (бо ж Розенрох вигадав закони, за якими існує їхній світ).

Перед нами не що інше, як юнгіанський архетип чарівника, здатного тримати масу в колі своєї Тіні. Але Розенрох є не стільки представником колективного підсвідомого групи, скільки намагається своє індивідуальне підсвідоме представити як правила, обов'язкові для всіх, які не підлягають обговоренню, тобто нав'язати свою волю іншим: „Правила, за якими ми тут живемо, не подаються до розгляду, а мають виконуватися” [172, 218].

⁷¹ Н. Фрай вважає, що „ідентифікація богів зі звірятами чи рослинами дає підставу для тотемічного символізму” [158, 153]. У нашому випадку відбувається навпаки: звір несвідомо ідентифікується зі злим божеством, яке треба задобрити.

Плем'я у творі В. Голдінга і держава-замок Білінського, створена Вал. Шевчуком, є моделями суспільного зв'язку – натовпу, маси народу, "яка шукає собі фармакоса" – жертвовного тіла [158, 158]. Н. Фрай пов'язує такий натовп із якимось зловісним образом тварини. У нашому випадку це більше характерно для "Володаря Мух": діти уявляють *"beast"* ("звіра") величезним змієм, *"ink-squid" "hundreds of yards long", who can "eat whales whole"* [227, 81] (спрутом... "сотні ярдів завдовжки", що "може з'їсти цілого кита" [46, 110], потворою, яка "сходить з неба": *"It was furry. There was something moving behind its head – wings"* [227, 92]. ("Він волохатий. А ззаду за ним щось ворушилося – крила"). [46, 125]. Група хлопчиків стає залежною від цієї уявної істоти, починає навіть "поклонятися" їй. Поступово формується специфічний ритуал. Фрай розглядає перехід від ритуалу до гри в ритуалі як "одну із центральних прикмет розвитку від дикунства до культури" [158, 157]. Голдінг описує цей процес навпаки – "від культури до дикунства". Спочатку полювання для дітей є розвагою, способом зреалізувати себе, своєрідною грою. Але ця гра супроводжується відповідними діями, піснею, поступово переходячи у "гру в ритуалі". Тепер уже полювання стає дією, яка породжує ритуал.

Справжній ритуал описано у вбивстві Саймона. Цей епізод демонструє і перехід від "гри в ритуалі" до самого ритуалу. Спочатку Роджер імітував жертву. Як тільки коло стало порожнім, у нього потрапив Саймон. Ситуація не була адекватно оцінена через страх. (У ритуальній пісні "плем'я вбачало захист і від "звіра", і від грози, що насувалася). Тому жертвою стала невинна людина. В описаному ритуалі присутній момент роздирання жертвовного тіла: *"...the crowd surged after it, poured down the rock, leapt on to the beast, screamed, struck, bit, tore. There were no words, and no movements but the tearing of teeth and claws"* [227, 141]. ("...Весь натовп ринув за ним, зіслизнув униз, накотився на звіра і верещав, бив його, кусав, рвав на шматки. Не було ні слів, ні жодних інших рухів, тільки шарпанина зубів та пазурів") [46, 191].

Епізод роздирання жертвовного тіла вводить у свій роман і Вал. Шевчук: "Жовніри перекинули повороза через горішній щабель драбини і потягли: Олізар поволікся по приступках... Зарипіло сухе дерево, Олізара почало тягти, витягати... [172, 214]. Катування, описане в українському творі не можна розцінювати як ритуал поклоніння якомусь божеству. Жителі замку Білинського заперечують релігію: "Ми социніани... і вважаємо всю обрядовість за ідолопоклонство, за болвохвальство!.." [Там само, 198]⁷². Це швидше частка їхнього буденного життя, звичне явище (адже катування відбувається мало не щодня!).

Демонічна образність творів В. Голдінга та Вал. Шевчука базується на тій самій символіці, що й апокаліптична. Рослинний світ у романі "Володар Мух" представлений "зловіщим лісом". Цей символ вперше згадується в апокаліптичній образності. Спочатку ліс – основне джерело їжі. Згодом, коли було висунуто перше припущення про те, що у ньому живе "звір", ліс набуває ознак зловіщого середовища. В кінці твору використано символ палаючого лісу, що пов'язується із пекельним вогнем. У „Птахах з невидимого острова” цей символ теж пов'язаний з пеклом. Фрай вважає його однією із характеристик пекельного світу, а згадану нам кімнату тортур – варіантами цього світу [158, 158].

Ліс як символ демонічного світу у „Володарі Мух” проходить стадії своєрідної „реінкарнації” – змінюється значення символу (з позитивного на негативне), далі маємо палаючий ліс і, нарешті, пустку: острів згорів повністю (порівн. „Безплідна земля” Т. С. Еліота). У „Птахах з невидимого острова” Вал. Шевчука замок теж стоїть на „спустошеній землі” (адже ж там нема навіть жодного дерева!).

Органічний світ тісно зв'язаний з неорганічним. Крім „безплідної”, спустошеної землі, його представляють символи „зруйнованого міста”, „жахливої ночі” (Н. Фрай), у яку відбуваються руйнування, місця тортур.

⁷² Як зазначає Валерій Шевчук, социніанами називали протестантську течію, яка існувала у Польщі та в Україні в кінці XVI – на початку XVIII ст.

В. Голдінг використовує дві перші доміанти – „зруйноване місто” і „жахливу ніч”. Місто з піску, яке збудували малюки, руйнує Роджер. У контексті твору – це один із символів розпаду „мікроцивілізації”, створеної дітьми⁷³, символ руйнування людського в людині. Домінанта „жахливої ночі” у „Володарі Мух” асоціюється із ніччю, коли було викрадено вогонь.

У Вал. Шевчука неорганічний демонський світ представлений у символі замку, що нагадує лабіринт, і тісно пов’язаний із символом заплутаного шляху, „загубленого напрямку, що... у своїй серцевині має таку потвору, як Мінотавр”⁷⁴ [158, 159]. Український письменник надає цій „потворі” „людської подоби”. Її втіленням є князь Білинський. Він ходить по замку важкими кроками, нагадуючи хижака, що будь-якої миті готовий напасти. Архетип „Мінотавра” теж має зв’язок з архетипом „жахливої ночі”. У „Птахах з невидимого острова” – це ніч, коли Білинський запропонував Олізарові поєдинок; ніч зіткнення двох протилежних позицій – добра і зла. З неорганічним демонським світом пов’язані символи зловісного хреста (у Голдінга), колесо долі (у Шевчука).

За Фраєм, „світ вогню – це світ злорадних демонів, таких як блудний вогник або душі, вирвані з пекла, і він з’являється у цьому світі у формі автодафе або як палаючі міста...” [158, 159]. У „Птахах з невидимого острова” присутній символ душ, вирваних з пекла. Це кажани. У контексті роману вони протиставляються білому птахові як „диявольське” „ангельському”. Політ кажана асоціюється із безвихіддю (кажан літає по колу). У візіях Олізара душі грішників, що виходять з пекла, „втілюються” у цю тварину.

Світ води – це „вода смерті”, яку часто ототожнюють з пролитою кров’ю” [158, 159]. Подібний зв’язок простежується у „Володарі Мух”: “*The beast lay huddled on the pale beach and the stains spread, inch by inch*” [227, 142]. („На блідому піску безладно розпластався звір, а криваві плями навколо

⁷³ Маємо на увазі те, що у притчі Голдінга таке ж значення має алегоричний образ – труп парашутиста.

⁷⁴ Подібно мотив лабіринта зображає Борхес. Його герой за поведінкою, способом життя теж нагадує Мінотавра.

нього розпливалися далі й далі”) [46, 192]. У Голдінга ці дві рідини змішуються. Водний простір згаданих притчі можна трактувати і як перехід від пекельного світу дикості до цивілізації (не до раю, але до середовища, яке приглушує у людині звірине начало і не дає йому проявити себе повністю).

Апокаліптична і демонічна символіка аналізованих притчевих мікророманів В. Голдінга та Вал. Шевчука має інтертекстуальні зв'язки з біблійними та античними джерелами. Наприклад, в епізоді викрадення вогню у „Володарі Мух” використано підтекстову ремінісценцію на міф про Прометея, у ритуалі „вбивства” Саймона дослідники знаходять паралелі з розп'яттям Христа; білий птах у притчі Вал. Шевчука асоціюється з Аріадною, князь Білинський – з Мінотавром; у „шляху душі Олізара” простежується ремінісценція на біблійну притчу про блудного сина й алюзія на вигнання Адама з раю.

У романах „Володар Мух” і „Птахи з невидимого острова” досить важко провести чітку межу між символами апокаліптичного й демонічного світу, оскільки обом письменникам властиве поєднання в одному символі двох протилежних значень: вогонь у творі Голдінга символізує спасіння і руйнівну стихію; замок для героя Вал. Шевчука є і порятунком, і неволею. Поєднання в одному символі протилежних значень демонструє сутність людського єства, яке поєднує в собі добре і зле начала. Отже, символи апокаліптичної та демонічної образності виражають філософську проблематику притч В. Голдінга і Вал. Шевчука.

Зіставлення символічних пластів українського, польського й англійського притчевих романів дало змогу виокремити дві символічні структурні моделі. У першій моделі символи творять своєрідну „піраміду значень”. Її основу складають символи-„передвісники” зла. У С. Хвіна – це символи-кольори, спека, апокаліптична зірка Полин. В. Голдінг використовує схожі символи – пташка – „червоно-жовта з'ява”, спека, острів. Вал. Шевчук вдається до дещо іншої символіки, яка, хоч подібна до символіки твору

Голдінга, але має виразне національне забарвлення – сірий птах, ворон, частокіл, рів, наповнений водою та ін.

„Середній пласт” символічної піраміди складають символи-атрибути простору зла: галера, кайдани, катівня, замок-лабіринт, кажани („Птахи з невидимого острова”); піднята на палі свиняча голова, тінь, темрява, розмальовані обличчя хлопчиків та ін. („Володар Мух”); перо „Золотий пелікан”, жебрак, Хільда, темна ніша під мостом, де мешкала Хільда, ритуальний танець (подібно до твору В. Голдінга) та ін. („Złoty pelikan”).

„Вершина” піраміди зла – символи-архетипи, які сигналізують про активну дію підсвідомого на свідомість людини. До них належать Тінь, Мана-особистість, архетипи „ефекту розділення” (ангельське та диявольське) (терміни К. Г. Юнга), Маска, Звір („Володар Мух”); Аніма, Анімус, Персона, Тінь, Мана-особистість та ін. („Złoty pelikan”).

Символічна система „Птахів з невидимого острова” майже не містить архетипів колективного підсвідомого, виділених К. Г. Юнгом. Вона будується на засадах архетипної критики Н. Фрая. Основу другої моделі складають символи апокаліптичного і демонічного світів.

2.3 Зло в оніричних візіях персонажів Вал. Шевчука, С. Хвіна, В. Голдінга

„Добрі люди – це ті, котрі задовольняються снами про те, що лихі люди коять насправді”

Платон

Онiрична реальність суттєво відрізняється від реальної дійсності. Вона має візійний характер. У снах, мареннях, галюцинаціях проявляються приховані смисли підсвідомого. Інтерпретація оніричних візій персонажів романів С. Хвіна, В. Голдінга та Вал. Шевчука дасть можливість виявити психологічну семантику зла на найглибшому, підсвідомому рівні психіки.

З. Фройд трактував сновидіння як психічний феномен, який відображає несвідомі бажання, прагнення особистості, що витіснилися у сферу

підсвідомого. Він розрізняв фантазування (сни на яву) і сни. Вони не однаково сприймаються дорослими й дітьми. Діти більш вразливі до дії підсвідомого. Вони здатні сприймати сон як реальність. Такий приклад знаходимо у романі „Володар Мух”: звістка про невідомого „звіра” одразу сприймається молодшими дітьми як реальність: *“Last night I had a dream, a hurrid dream, fighting with things. I was outside the shelter by myself, fighting with things; those twisty things had gone away. He paused, and the other littluns laughed in horrified sympathy”* [227, 78]. („Вчора мені приснився сон, жахливий сон, я бився. Я був сам коло куреня і бився з отим крученим, що висить на деревах. Він замовк, інші малюки засміялися. То був сміх жаху та співчуття”) [46, 106].

На думку Г. Башляра, „уява – це не здатність відтворювати обоази реальності”. Вона створює образи, що мають здатність переходити у реальність [183], тому й сон завжди сприймається реалістично: не лише дітьми, але й дорослими.

Дитячі сни найчастіше відображають несвідомі бажання, прагнення, переживання, страх дитини. У контексті роману „Володар Мух” оніричні візії містять не стільки мотив гріха і покаяння, як мотив зла і несвідомі бажання повернутися додому (сновидіння і фантазії Ральфа).

У романах „Птахи з невидимого острова” і „Złoty pelikan” представлено оніричні візії дорослої людини. За Фройдом, зміст снів дорослої людини (а точніше – „явлених у них бажань”) пояснює саме дитяча психологія, оскільки підсвідоме дорослого зберігає всі сліди дитинства: заборонені інцестуальні потяги, егоїзм. На основі аналізу сновидінь Фройд зробив висновок, що „огидне зло”, яке міститься у підсвідомому дорослої людини, – це „початкові, примітивні інфантильні вияви психічного життя, що їх справді можна спостерігати у кожній дитини...” [65, 71]. Отже, багато із потаємних бажань дорослої людини є бажаннями зла.

Роман „Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука є суцільною візією підсвідомого Олізара. Тому дуже важко розмежувати реальність і сон,

марення і нормальний стан свідомості. В оніричних візіях головного героя з'являється символ загадкової дівчини-птаха, яка прилітає щоночі розраджувати знедолених невільників. За „Leksykonem symboli marzeń sennych” Ганса Курта, символ дівчини (якщо це не сон еротичного змісту) уві сні означає переоцінку індивідуальних цінностей внутрішнього світу особистості [250, 96]. У нашому випадку, контекст твору вимагає іншого значення цього символу. Це, швидше, ідеальний образ спасіння, втілений уві сні. Семантика покаяння у романі Вал. Шевчука пов'язана із мотивом блудного сина. Гріх з'являється в романі у зв'язку з порушенням присяги на вічне рабство. У візіях пекла, сценах тортур виразно простежується мотив кари.

Сновидіння головного героя „Złotego pelikana” зумовлені його внутрішнім станом. Він зазнав сильних переживань через випадок на екзамені. Оніричні візії Якуба містять виразний мотив вини: йому сняться фотокартки дівчат, які бачив у поліційному відділку, суд над власним „я”, який чинять „Бог людський” і „бог нелюдський” і намагаються довести правильність звинувачення в „образі релігійних почуттів”. На цьому суді Якуб був підсудним без адвоката, виразно відчував свою вину.

У снах Якуба часто з'являються мотиви злочину:

- *Co się panu śni? – Śnią mi się dziewczyny. Mówię do nich, ale nie mogę zobaczyć ich twarzy. ...Czasem podnoszę na nie rękę. ... Nie mogę uderzyć* [190, 64]. (- Що вам сниться? – Мені сняться дівчата. Говорю до них, але не бачу їх облич. ...Часом підношу на них руку. ... Не можу вдарити).

Підсвідоме Якуба чітко фіксує стани, переживання, відчуття героя у момент екзамену і перетворює їх в оніричну візію. Безпосередній контакт зі злом відображається у гротескних сценах розмови Якуба з Даймоніоном, подібно як Саймон розмовляв із Володарем Мух. Гротескні сцени романів С. Хвіна і В. Голдінга є матеріалізованим внутрішнім діалогом, зміст якого розкриває сутність зла, розширюючи семантичне поле мотивів покаяння, підкорення, спокуси.

Онiричні вiзії романiв українського, польського й англійського романiв подiбнi. У „Володарi Мух” зло представлене через архетипний символ звiра i доповнюється символом Володаря Мух, який несе в собi головне смислове навантаження твору.

Зло у „Птахах з невидимого острова” у снах героя не представлене. Символiка зла з’являється у його мареннях, галюцинацiйних вiзiях пекла.

Сни головного героя С. Хвiна найбiльш послiдовно вiдображають мотиви вини, покарання, спокути за вчинене зло. Польський письменник, подiбно до англійського, матерiалiзує зло в образi Даймонiона i вводить його в структуру художнього твору як епiзодичного персонажа.

Стає очевидним, що символiка зла, породжена пiдсвiдомим персонажа, має динамiчний характер. Вона iнтерпретується у зв’язку з якоюсь дiєю чи подiєю, що має статися у майбутньому, вiдображає пiдсвiдомi бажання, страх, внутрiшнiй стан людини загалом. Саме динамiзм i психологiчна природа символу сновидiння вiдрiзняє його вiд символу-архетипу, який теж має психiчне походження.

Психологiчна семантика зла у романах Вал. Шевчука, С. Хвiна та В. Голдiнга виявляється у рiзних механiзмах моральної деградацiї особистостi (авторитаризм, деструктивнiсть, механiчний конформiзм), значеннях символiв рiзних типiв (архетипних, мiфологiчних, символах-предметах, кольорах, iменах, числах та iн.), пiдсилюється значенням снiв та гротескною символiкою.

Розділ III

Морально-етична семантика зла в контексті сучасної філософсько-психологічної прози

3.1 Моральний декалог XX століття

Поняття „декалог” (гр. *Dekálogos*, від *deka lógoi* – десять слів) відоме з часів Старого Завіту. Воно означає „найстаріший всесвітньо визнаний збірник прав людини; Десять Заповідей”. За біблійною традицією, декалог становлять Десять Божих Заповідей, даних Мойсеєві на горі Сінай. Первинно вони сприймалися як „перелік головних норм, які регулюють поведінку людини і є запорукою її психічного і морального розвитку”. [Див. 277, 457]. Дотримання Божих Заповідей складало основу праведного життя.

На основі моральних цінностей, вміщених у Декалозі, даному Мойсеєві, легко виділити чотири групи заповідей. Першу групу складають заповіді „Не знай інших богів, крім мене” і „Не взивай марно імені Господа бога твого”. Отже, першою і головною цінністю є Абсолют, Бог-Творець, на образ і подобу якого створена людина. Він є Кимось єдиним, кому віддається божа честь, Кимось єдиним, до Кого через свою слабкість не може дорівнятися людина, а тому не має права обожнювати речі або інших людей. Ця група заповідей спрямовує буття людини до Вищого, Трансцендентного. Наголос робиться на цінності істинної віри, яка не зводиться до сліпого поклоніння.

До другої групи відносимо заповіді „Пам’ятай день святий святкувати” і „Шануй батька і матір”. Вона особливо вирізняє декалог з-поміж інших морально-звичаєвих правил. Людина має право на відпочинок не тільки через те, що має віддати честь Богові, але й через те, що має відпочити від праці. У пошані до Бога (Хто створив життя, зробив його можливим) і до батьків (тих, хто дав життя людині) виявляється шана до самого життя. Воно є однією з найбільших цінностей. Це підкреслено у третій групі заповідей: „Не вбивай”, „Не чужолож”.

Четверта група заповідей стосується „суспільного життя людини, яка є паном свого майна і в контактах з іншими людьми мусить керуватися правдою, а не лукавством, що підриває основу людських стосунків”. Звідси й заповіді, що забороняють красти, неправдиво свідчити на свого ближнього, осуджують перелюб, прагнення заволодіти чужим майном [Див. 277, 458].

Новий Завіт доповнив старозавітній декалог двома головними заповідями любові. Разом вони становлять ядро християнської етики любові, яка побудована на системі універсальних цінностей: на першому місці – любов до Бога і до ближнього; шана до Бога і батьків; людське життя; правдивість, вірність. Біблійний моральний декалог є основою більшості етичних систем.

В епоху Відродження найбільшою цінністю стає не Бог, а людська особистість, „голос якої зливається з Божественним голосом” [166, 78]. Поступово релігійність стає „внутрішнім світом людини” [Там само]. Виникає етика гуманізму, головними цінностями якої є вільний творчий розвиток особистості, універсалізація людської сутності, свобода думки, знання і віра, гармонія і краса.

Основною домінантою Нового Часу є розумове начало в людині, його вдосконалення. Найвищим виявом духовності і сенсом життя вважалося розумове пізнання. В рамках скептицизму – поширеної на той час філософсько-етичної системи, представленій в працях М. Монтеня, П. Бейля – формується думка про те, що „всі без винятку закони моралі потрібно підпорядкувати природній ідеї справедливості, яка так само, як метафізичне світло, освічує кожну людину, яка народилася на світ” [Цит. за 26, 104].

XIX ст. стало періодом переоцінки християнських моральних цінностей, яка ще більше відділила етику від ідей християнства. Найповніше така „переоцінка” виявилася у філософії Ф. Ніцше. К. Маркс, аналізуючи етапи відчуження людини, бере за основу її ставлення до продуктів своєї праці, тобто до матеріальних цінностей, які поступово завойовували

пріоритет перед духовними. Особливо це помітно в т. зв. „ідеологічній етиці” фашизму, комунізму. Така етика переходить межі людини, прагнучи досягти вищого ідеалу, якого шукає „поза Богом” і любов’ю до ближнього, бо основною цінністю визнає владу.

Але християнська морально-етична традиція не зникає. Вона стала поштовхом до виникнення на зламі кін. XIX – поч. XX ст. т. зв. „незалежної етики”. Її витоки сягають часів античності (а точніше – філософської етики софістів і Сократа), але найбільше на формування „незалежної етики” вплинули філософсько-етичні ідеї Ренесансу і раціоналізм Просвітництва [Див. 26, 105]. Згадана етична концепція має загальноєвропейський характер. Значного поширення вона набула в Австрії та Німеччині (Брентано, Мейнонг, Гуссерль, Гартман), Польщі (К. Твардовський, В. Татаркевич, В. Тибурський, А. Свентоховський, Т. Котарбінський та ін.).

У чому ж проявлялася „незалежність” цієї етики? Перш за все, незалежність від будь-яких догматів (догматичність характерна для епохи Середньовіччя і часів інквізиції). По-друге, вона має бути незалежною методологічно, функціонувати як самостійна наука, тобто мати „логічну незалежність” (М. Оссовська). По-третє, етика має бути „земною”, спрямованою на реальну людину.

За Т. Котарбінським, етика – це теорія раціонального керування духовним життям людини. Головними її цінностями є щастя, совість і цілеспрямованість. Всі вони взаємозв’язані: спрямованість до дії допомагає уникнути нещастя, спокійна совість – бути щасливим, муки сумління затьмарюють щастя. Звідси й основний принцип незалежної етики: живи так, щоб не робити іншим зла [26].

Це лише одна із концепцій, з позиції якої можемо охарактеризувати моральний декалог XX ст. Відомий український вчений С. Кримський, аналізуючи етичну ситуацію сьогодення, виділяє кілька основних принципів духовності, яку трактує як „безкінечний шлях до формування свого

внутрішнього світу, що дозволяє людині не залежати повністю від контексту зовнішнього життя, тобто залишитися собі тотожним” [83, 18].

Домінантою концепції С. Кримського є особистість, яка представляє неповторність своєї нації і визнає духовність за спосіб життя. Сама духовність реалізується у кількох важливих принципах (подібно до Десяти Заповідей Божих).

Першим є головна біблійна засада любові до ближнього, що виявляється в умінні служити іншим людям, щоб зберегти духовність в собі. За С. Кримським, „усі гріхи – це насамперед гріхи духу. Духовність – це вся повнота буття людини, яка орієнтована й націлена духом”. Тому її не можна зводити до ідей [Там само].

Кожна особистість прагне досконалості. Її вершиною є реалізація принципу „монадності”: завдання особистості полягає в тому, щоб не зводити вирішення проблем колективним шляхом, а доповнювати його здатністю особистості представляти свою націю, культуру, епоху. Саме ця здатність формує монадну особистість. Така особистість не протистоїть колективу, а є його органічною часткою. Оскільки „монадність” є однією з основних ознак сучасної духовної людини, ряд монадних особистостей має постійно поповнюватися. В цьому і полягає реалізація принципу „плеядності”. Колектив монадних особистостей тримається на засадах рівності і взаєморозуміння. Тому, попри індивідуальність кожної особистості не можна повністю відкинути колективність. Колективності не потрібно протистояти, її слід відшукати в собі, діючи за принципом толерантності, суть якого полягає в розумінні й терпимості. При чому розуміння є його основним змістом: „Особистість не може бути об’єктом, тобто тим, що протистоїть людині, а тільки суб’єктом. Так як і Бог не може бути об’єктом, це тільки суб’єкт. Це значить, що особистість треба зрозуміти, тобто включити в своє життя. Це і буде справжня толерантність” [83, 18].

Особливої ваги в концепції С. Кримського набуває час. Вчений вважає, що раціональне використання життєвого часу полягає в його ціннісному

духовному заповненні. „Розширюючи” час у такий спосіб, людина не повинна бути однобічною у виборі мети. Чим більше цілей досягнуто, тим гармонічнішою буде особистість. У цьому полягає принцип полісистемності. Кожна справа має мати свої підсистеми. Якщо вони не сформовані, виникає небезпека фанатизму. ХХ століття неодноразово довело його деструктивну дію (фанатичне поклоніння культу вождів, сліпе підкорення їхнім наказам знищило мільйони людей).

Зачепивши проблему фанатизму, ми постали перед проблемою зла в сучасному світі. Якщо існує духовність, яка реалізується через ряд принципів, існують моральні цінності, то чому в сучасному суспільстві так багато зла? Звідки воно? Як зауважує Е. Нойманн, у кожній людині живе глибоко прихована частка зла – тінь. Ми боремося зі злом, вбачаючи його в інших людях. А головне – не помічаємо у собі! І всю свою силу, спрямовану проти зла, ми скеровуємо проти них. Це одна із причин агресії, яку людина переконливо оправдовує перед своєю совістю. Щоб не примножувати зла, потрібно „зустрітися зі своєю тінню”, тобто не боятися визнати його присутність у собі. Це і є основа „нової етики” [Див. 107].

На подібній zasadі ґрунтується принцип несилового протистояння добра і зла, сформульований С. Кримським: „...насилля застосовується не тоді, коли це можливо. А лише тоді, коли це необхідно. Крім того, треба завжди пам’ятати, що насилля веде до зла, іноді більшого, ніж те, на яке воно було націлене” [83, 19].

Незважаючи на різноманітні підходи до проблеми моральності, завжди актуальним залишиться християнський Декалог і триєдина нероздільна єдність Віри, Надії і Любові. „Вона є наскрізною для європейської культури, хоч і набуває різного тлумачення в різні часи”.

Кожна епоха і кожна нація творила свій моральний декалог. Домінанти цього декалогу постійно змінювалися. Головною цінністю в етиці християнства є Бог. Людина прагнула досконалості Абсолюту. Тому в моральному декалозі на першому плані любов до Бога і ближнього,

милосердя, пошана до батьків. З поширенням філософії гуманізму центральне місце віддано людській особистості. Головними цінностями стають щастя, гуманне ставлення до інших, взаєморозуміння. Людство ХХ ст., роблячи все заради особистого щастя, „забуло” про щастя ближнього. Особливої ваги набувають матеріальні цінності, які часто є причиною непорозумінь, жорстокості. В пошуках ідеального суспільства людство зайшло так далеко, що власноруч створило тоталітарні режими антигуманного спрямування. Сучасний світ стоїть на межі цінностей і „анти-цінностей”, добра і зла.

3.2 Зло як морально-етична проблема у романах Вал. Шевчука, С. Хвіна, В. Голдінга

Проблема добра і зла у „Володарі Мух” та „Птахах з невидимого острова” трактується через розуміння письменниками суті самої людини. На думку Голдінга, “зло сидить всередині особистості, штовхає на страшні, навіть абсурдні вчинки, які логічно пояснити неможливо” [178, 103]. Подібної думки дотримується і Вал. Шевчук: “...душа має начебто дві сторони – світлу і темну, а між ними триває вічний поєдинок, який або вбиває в людині людське, або вивищує її над марнотами цього світу. І тільки від самої людини, міри її моральності залежить, на користь першого чи другого буде зроблено той вибір” [145, 41]. Причину „розполовиненості людської душі” (Л. Тарнашинська) Вал. Шевчук шукає в історичному минулому свого народу. Звідси і зацікавленість історичною тематикою.

С. Хвін виходить із проблеми існування „метафізичного зла”, яке іманентно властиве буттю, тобто визнає сам факт присутності зла у світі. „Водночас це зло виступає формою існування абсурду, трагізму людської долі, яка це зло нездатна здолати” [145, 41]. Можливо, тому С. Хвін називає його „королівством посередності”, „дикої сірості” [190, 85-86]. „Метафізичне зло” існує ніби поза душею людини і здатне впливати на неї. Тому його герої завжди залежні від ситуації. Акцент робиться на випадковій природі зла:

„...*Światem rządzi Wielka Liczba i nie ma na to żadnej rady*” [190, 85]. (...Світом править Великий Розрахунок, і нема на це жодної ради).

Водночас письменник вживає поняття „моральне зло” (його ще можна назвати „індивідуальним”), під яким розуміє зло як особистісний вибір людини. Випадкова помилка Якуба на екзамені може розглядатися як приклад „зла метафізичного”. Поряд з тим, герой „*Złotego pelikana*” вчинив „моральне зло”, не вислухавши Наталії. Саме ця ситуація представлена як ситуація вибору.

Зло в його індивідуально-особистісному вияві для героїв С. Хвіна стає способом виживання не тільки в жорстокому світі жебрацтва, де діють свої закони, формується система цінностей, зовсім відмінна від загальнолюдської, що уже стала звичною і „випробувала себе часом”, але й суспільстві, яке мало б жити за законами добра, милосердя, моралі. Таке зло може бути спрямованим на інших (вербальна або фізична агресія, ненависть, помста, нерозуміння людини людиною) або на самого його носія (автоагресія, суїцид). Польський прозаїк показує усі прояви „індивідуального” зла. В українського й англійського авторів зло завжди спрямоване на особистість, яка не є його прямим носієм.

Людину, подібно до В. Голдінга та Вал. Шевчука, С. Хвін також не визнає ідеальною. Характеризуючи Якуба, він зазначає:

„*Miał zwyczaj wyrównywać rachunki natychmiast, jak lustro, które odbiciem słonecznych promieni chce oślepić słońce*” [190, 116]. (Мав звичку Оनावодити порядок у рахунках негайно, як дзеркало, яке відображенням сонячних променів хоче засліпити сонце).

Письменник також констатує факт присутності в людині „дикої, несправедливої”, „скаженої люті”, яка „не має нічого спільного з Добром” [190, 116]. Це джерело „індивідуального зла”, тобто усвідомленого, навмисно вчиненого. За С. Хвіном, людина *apriori* здатна чинити зло, а вже потім стає його носієм.

В. Голдінг показує етапи моральної деградації дитини (в алегоричному прочитанні – людства), Вал. Шевчук – людину в чужому замкненому просторі зла, С. Хвін робить спробу в межах одного роману вивести генеалогію зла, починаючи від первородного гріха. В одному з ліричних відступів він ставить питання:

„*Czyż Zło na Ziemi... nie wzięło się stąd, że dusze naszych prarodzców wygnanych z Raju stały się mięsożerne? [...] I gdyby ludzki rodzaj pozostał na zawsze przy sałacie, brukselce i kielkach pszenicy, nigdy nie doszło by do Holocaustu, Hiroszimy i ataku na World Trade Centre*” [190, 72]. (Чи Зло на землі не взялося звідти, відколи душі наших прародичів, вигнаних із Раю, стали м'ясоїдними? [...] І якби людський рід назавжди обмежився салатом, брюсельською капустою й паростками пшениці, ніколи не дійшло б до Голокосту, Хіросіми і нападу на Світовий Центр Торгівлі)

Отже, „метафізичне зло” стало вибором особистості з давніх давен і перейшло в „зло індивідуальне”. Подальші пошуки його витоків приводять письменника до думки, що зло переходить від батьків до дітей. Висновок звідси С. Хвін формулює у риторичному запитанні: „*Czyż nie należy... uwolnić się od widm dzieciństwa – „fantazmatycznej matki” oraz „autarytarnego ojca?”*” [190, 67]. (Чи не варто... звільнитися від привидів дитинства – „фантазмагоричної матері” й „авторитарного батька?”).

Автор вважає за зло надмірну батьківську опіку, а також намагання батьків „вершити дитячі долі”. Можливо, й звідти випливає його наступне припущення про те, що зло в своїй найглибшій сутності є „болісним голосом нещастя, мимовільною дією зраненої душі, яка ще не „пізнала самої себе”. Чи не є так, що по-справжньому щаслива людина навіть не подумає про те, щоб вчинити зло?⁷⁵ [190, 67]. „Пізнати сутність своєї душі”, за С. Хвіном, – означає звільнити в собі „людину містичну”, „шукача перлів”, схованого в душі (алюзія на Платонову печеру з в'язнями), тобто пізнати в собі зло.

⁷⁵ Такий підхід до проблеми, на нашу думку, цілком може бути логічним поясненням суті дитячого зла у філософському аспекті. Отже, можемо зробити висновок про те, що дитяче зло майже завжди є „злом із помсти”. Приводом для неї може бути затаєна особиста образа, заздрощі, бажання довести суперникові правильність своєї позиції в суперечці тощо.

Особистість, що не звільнила в собі того „в'язня”, внутрішньо поневолена, одержима власним страхом: „...*ludzie są wewnętrznie zniewoleni, boją się polityki, seksu, religii. Boją się przede wszystkim Kościoła*” [190, 57]. (Люди внутрішньо поневолені, бояться політики, сексу, релігії. Насамперед бояться церкви) – покаяння, усвідомлення свого гріха; алегорично страх перед церквою можна трактувати і як страх відповідати перед Богом за вчинений гріх, тобто страх смерті.

У тексті роману символічним „шукачем перлів” є сам Якуб (не випадково згадане вище словосполучення автор виносить у заголовок одного з розділів твору). В роздумах головного персонажа, переданих через невласне пряму мову, звучить натяк на приреченість, трагічну запрограмованість людини творити зло: може, існує „погано поставлена душа”, як погано поставлений голос у співаків?” [190, 57]. До роздумів спонукає і позиція бодіблдера, який переконує Якуба, що зло проявляє себе як „нечистота тіла і душі”. Польський прозаїк будує свій роман так, що головний герой, після невдалих пошуків жертви свого зла, намагається, питаючи в інших, знайти відгадку до одвічної загадки – „звідки береться зло?”

Подібно до В. Голдінга і Вал. Шевчука, С. Хвін піднімає проблему суспільного (колективного зла). Але якщо у „Володарі Мух” зло стає „нормою особистісної моралі” (вбивство, „поневолення” тих, хто відстоює позицію, протилежну Джековій, стає необхідністю), у „Птахах з невидимого острова” воно також полягає в порушенні встановлених правил, непокорі князеві, стає „способом існування” цілої держави Білинського („*Ми живемо так..., бо нами, кермують закони ненависті, а не любові. Ми проповідуємо любов, а живемо ненавистю. І це теж тому... ми захотіли стерти видимі й невидимі, але навіщось створені Богом межі...*” [172, 227], то в „*Złotym relikanie*” конкретний виконавець колективного зла не вказаний. Проявляється воно як світовий катаклізм (вимирання лісів, фатальні помилки лікарів, через які без війни загинули тисячі людей, терористичні акти, війни), а тому кара за нього падає на усе людство. Незважаючи на різні інтерпретації

цієї проблеми в українського, польського й англійського авторів, спільним для них залишається деструктивний характер зла, що веде до моральної деградації особистості (С. Хвін, В. Голдінг) чи створення „імперії зла” з волі особи, яка є носієм зла і здатна авторитарно нав’язати свою волю (Вал. Шевчук, В. Голдінг).

Зло в його „загальнолюдському” вимірі, за С. Хвіном, виявляє себе в мистецтві. У підтексті „Złotego relikana” стоять питання: „Чи моральним є робити скульптури із мертвих людських тіл, якщо вони мають бути віддані землі? „Чи можна робити виставку з таких експонатів у храмі?”

Спільною точкою у філософських моделях зла усіх трьох авторів є біблійне розуміння моральності та моралі. Піднімаються проблеми милосердя, взаєморозуміння, створення людиною власної альтернативної моралі заради свого виправдання, моральності й аморальності.

За Голдінгом, мораль є найвищою цінністю людини, але сучасне виховання не сприяє її утвердженню. Стійкість моралі відносна. Багато в чому винна цивілізація, бо вона несе не благо, а кров і руйнування. Вона здатна тільки приховати в людині темну частину душі. „Моральність людини... невіддільно пов’язана з її розумом і сприймається як природна даність...” [3, 275]. Не випадково Голдінг як філософську точку відліку обрав поняття „здорового глузду”. Воно лежить в основі англійської класичної філософії, сформульованої та обґрунтованої Джоном Локком. Письменник „оперує... ідеями, втіленими в ситуаціях притчі, в її сюжеті, а часом навіть у загальних міркуваннях – в моралях, – не пов’язаних з дією твору” [113, 47].

На думку Соломії Павличко, „роман Голдінга – дещо більше, ніж сум за втраченою людством духовністю, це і застереження тим, хто сповідує принципи раціоналізму. Раціоналізм не менш за безумство небезпечний для людини. А прогрес науки так само смертельно загрожує людству. (Можливо, саме тому гине хлопчик на прізвище Роха, який вважав, що світ тримається на науці і ніякого „звіра” нема – Н. Л.). Саме вчений здатний привести людину до катастрофи, до самознищення” [113, 55].

Такої ж думки дотримується і Шевчук. Образ Розенроха із „Птахів з невидимого острова” – яскраве цьому підтвердження: *„Наше вчення будується не на вірі, а на розумі. Через це ми засади нашого життя також не оцінюємо, а вивчаємо... і засвоюємо, як данність”* [172, 218]. Герой сам робить висновок, що *„...немає нічого в світі вигаданого, щоб ішло людині тільки на користь. Мене боліло, що всі ми тут віддалені одне від одного... Я бажав... щоб ми були ближчі одне до одного. Хотів доброго, а вийшло зле...”* [Там само].

Англійський та український письменники приходять до висновку, що при здійсненні морального вибору не можна відкинути самої моралі та „здорового глузду”. Відкинувши мораль, людина вибирає „шлях вседозволеності”, знехтувавши „здоровим глуздом”, вона відкине і мораль, бо не зможе відповідати за свої вчинки.

Голдінг утверджує думку про те, що людина має біологічну природу, тому деколи відкидає мораль, надаючи перевагу матеріальному, особливо в екстремальних умовах. Це має місце й у “Володарі Мух”. Вал. Шевчук у зображенні “моральних переконань” мешканців держави Білінського, як і Голдінг, опирається на філософію Ф. Ніцше, який вважає, що людина сама створює собі мораль і повинна вирішувати, що зле, а що добре. У “Птахах з невидимого острова” показано суспільство, яке керується суб’єктивними законами й нормами, а тому не може судити, що зле, а що добре. У зв’язку з цим, Вал. Шевчук актуалізує питання: де межа морального вибору і як відрізнити добро від зла? Письменник приходять до висновку, що межа між добром і злом релятивна.

С. Хвін виходить із того, що суспільну, навіть загальнолюдську мораль творить моральність окремої особистості. Тому на першому місці не суспільна мораль, а духовний суперечливий світ людини. Моральна оцінка вчинку в „Złotym relikanie” здійснюється різнопланово: самим героєм, капеланом Юзефом, отцем Яном, Наталею, її батьком, дружиною Якуба, Янкою, його приятелем доктором Н.

Поняття морального й аморального автор пов'язує із відчуттям власної душі, твердим переконанням у тому, що вона насправді існує. Він змушує свого героя задуматися насамперед над тим, як він ставиться до того, що вчинив. Така ситуація показана в розмові Якуба з капеланом Юзефом:

„...Ty może robisz ze swojej duszy teatr. Czujesz, że grzechu nie było żadnego, ale wmawiasz sobie, że masz na sumieniu jakąś dziewczynę, którą – jak mówisz – skrzywdziłeś. ...Może myślisz sobie tak: jeśli jest grzech, to jest i Bóg, i dusza. ...Tę swoją duszę boleśnie rozdrapujesz palcem niewiernego Tomasza... Jak dusza zacznie krwawić... będziesz miał pewność, że ty ją naprawdę masz” [190, 80]. (Ти, може, робиш зі своєї душі театр. Відчуваєш, що жодного гріха не було, але переконуєш себе, що маєш на сумлінні якусь дівчину, яку, як кажеш, скривдив. ...Може гадаєш собі так: якщо є гріх, то є і Бог, і душа. Ту свою душу боляче роздряпуєш пальцем невірною Фоми... Як душа почне кровавити... впевнитися, що ти її справді маєш).

Моральність людини, на думку С. Хвіна, визначається мірою її людяності. Подібно до інтерпретації проблеми добра і зла, він намагається з'ясувати історію поняття „мораль”. Польський письменник вважає, що в основі цього поняття лежить головна теза філософії персоналізму: найголовнішою завжди залишається людська особа – „персона”. В Давній Греції це поняття означало людину настільки, наскільки вона могла брати участь у драмі. А драму визначали як щось таке, що відбувалося між людьми. Саме в ті часи з'явилася велика проблема взаємодії між людьми. Постали питання: чи людина є винною у нещастях, які спіткали іншу людину? Наскільки людина може врятувати людину або навпаки погубити? Може бути порятунком, чи загибеллю? А може, і першим, і другим. Може, ні одним, ні іншим? [Див. 190, 80-81].

Отже, за С. Хвіном, мораль і моральність – це категорії, які властиві тільки людині і виникають як результат взаємодії між людьми.

Розглядаючи проблему морального вибору, Вільям Голдінг, Валерій Шевчук і Стефан Хвін беруть до уваги сучасний контекст, тобто пишуть про

моральний занепад людства XX – поч. XXI ст., опираючись на філософію екзистенціалізму, персоналізм, біблійне розуміння моралі.

Джерелом зла англійський та український письменники вважають саму людину – зло іманентно присутнє в кожному від народження і виявляє себе тоді, коли для цього складаються найбільш сприятливі обставини.

Притчевий роман „Złoty pelikan” С. Хвіна ілюструє прояви зла найбільш багатоаспектно. Йдеться не тільки про моральну деградацію особистості (як у В. Голдінга) аж до повної втрати нею людської подоби, стосунки між людьми, проблему ставлення до жебрацтва, а й про зло в сфері мистецтва.

Притчі В. Голдінга і Вал. Шевчука оперті на категорію „колективного” або „суспільного зла”, що здатне поширюватися через колективне підсвідоме. В обох творах представлено алегоричні „імперії зла”. У „Володарі Мух” за нею приховане людство XX ст., у „Птахах з невидимого острова” – радянський тоталітарний режим. „Коллективне” зло присутнє і в „Złotym pelikanie” С. Хвіна, але воно мислиться як загальнолюдське, не має конкретного виконавця і проявляється як всесвітня трагедія.

Моральний вибір у творах українського та англійського письменників пов’язаний із волею людини та поняттям „здорового глузду”. Обмежена воля робить вибір залежним від ситуації, відсутність „здорового глузду” відкидає усяку мораль, є причиною вседозволеності. Межі добра і зла визначає сама людина, це значною мірою залежить від її переконань. С. Хвін трактує проблему моралі і моральності з історичної позиції, вважаючи, що ці поняття зародилися в Стародавній Греції і походять від розуміння „персони” як міри здатності людини взаємодіяти з іншими людьми, сформульованого персоналізмом.

3.3 Замкнений чужий простір як тло моральної деградації особистості в українському, польському й англійському філософсько-психологічному романі

Перебуваючи в певному середовищі, людина відчуває себе комфортно тільки тоді, коли це її „власний простір”, а вона є його органічною часткою. Як зазначає А. Камю, „якби я був деревом чи твариною, життя мало б для мене сенс. Швидше, проблема сенсу зникла б зовсім, оскільки я став би частиною цього світу... Розум протиставив мене всьому створеному, і я не можу відкинути його” [74, 258]. Проблема буття особистості у чужому просторі постає досить гостро, оскільки це „активне середовище”, що описує навколо людини жорстке коло, виходу з якого практично нема.

Просторові моделі В. Голдінга та Вал. Шевчука подібні, але їхні герої перебувають не в зовсім рівних умовах. У „Птахах з невидимого острова” Олізар потрапив у „замок-державу” з уже сформованими законами, у середовище, люди в якому зробили свій вибір на користь зла і намагаються нав'язати його тим, хто, збившись з дороги, потрапив до них. Герой одразу усвідомлює ситуацію морального вибору: або залишатися Людиною, не відкинувши моральних переконань, або прийняти умови, які йому нав'язує держава Білінського, й довіку існувати у конфлікті зі своєю совістю.

Острів для дітей із „Володаря Мух” також є чужим простором. Потрапивши туди, вони, на перший погляд, вільні у своєму виборі, оскільки мають можливість влаштувати своє життя так, як вважають за потрібне. Діти несвідомо вибрали зло, хоч більшість не хотіла цього⁷⁶. Вибір було зроблено швидше під тиском обставин, ніж із власної волі. „Якщо люди не володіють свободою, а діють тільки з необхідності, питання про їхню відповідальність за свій вибір втрачає сенс, а життєва ситуація постає для них завжди однозначною, приреченою, фатальною, такою, що не дає можливостей

⁷⁶ С. Хвін теж робить акцент на несвідомості морального вибору Якуба. Але, на відміну від В. Голдінга, ситуацію екзамену, він не подає як ситуацію вибору. Можливість вибрати Якуб одержує лише при першій зустрічі з Наталею.

розширення діапазону вибору” [3, 274]. Ситуація, що склалася, сприяла відкиненню моралі.

Модель простору в „Złotym relikanie” відрізняється від створеної В. Голдінгом та Вал. Шевчуком. Простір сприймається героєм суб’єктивно – якщо для читача він формально залишається тим самим, то для Якуба (головного персонажа) після здійснення зла він стає „чужим”. Реальне перенесення у просторі, яке ми спостерігаємо у В. Голдінга та Вал. Шевчука, відсутнє. У романі С. Хвіна можна чітко простежити суб’єктивний перехід (тобто перехід на основі сприйняття простору самим героєм) у так званий „паралельний світ зла”, жебрацтва⁷⁷, жорстокості та морального падіння.

Вплив середовища здійснюється через зовнішні фактори⁷⁸. Маємо на увазі спеку. У „Володарі Мух” мотив спеки виявляє себе протягом усього твору. Психологи вважають її однією з причин агресії. Подібно до В. Голдінга, мотив спеки використовує у своєму романі С. Хвін. У польського письменника вона теж є незмінним супутником зла: екзамен, який став фатальним для Якуба, відбувається саме спекотного дня, липнева спека супроводжує спробу самогубства Наталії.

Взаємодія з чужим середовищем починається із пристосування до його умов. У такому просторі людина почувається загубленою, поступово протиставляючи себе оточенню. За Камю, конфлікт із простором, у якому перебуває особистість, породжує проблему волі. В основі такого конфлікту лежить його усвідомлення [Там само]. Але це усвідомлення відбувається не одразу. Спочатку людина відчуває невизначеність: вона не орієнтується у часі й просторі, входить у своєрідну залежність від цих координат. Виникає абсурдна ситуація. Таке розуміння проблеми має місце у „Володарі Мух”

⁷⁷ „Паралельним” світ жебрацтва було названо у програмі „Спецпроект” телеканалу „Інтер”. Її автори довели, що в житті бездомних існують свої закони – „мораль виживання”, яка зовсім відрізняється від звичної для нас.

⁷⁸ „Каталізатором” до пробудження зла в людині може бути й інша особистість, яка є його носієм. Такий механізм перенесення зла детально описала польська дослідниця Анна Махінек на прикладі творчості Вільяма Фолкнера (Дет. див. Anna Machinek. Schemat zła w „Azylu” Williama Faulknera” // Interpretacje i style krytyki (pod red. W. Kalagi i T. Sławki). – Katowice: Uniwersytet Śląski, 1988. – S. 41 – 52. Подібний приклад знаходимо у „Володарі Мух”: „причиною” пробудження зла в інших є поведінка Джека, який першим пролив кров, убивши тварину.

Вище ми наводили приклад впливу природного оточення на формування психіки людини.

В. Голдінга та „Птахах з невидимого острова” Вал. Шевчука. Обидва письменники перебування людини у замкненому чужому просторі пов’язують із відчуттям абсурдності буття, що є наслідком „метафізичного страждання” через „усвідомлення смерті та загрози небуття... свідомості небуття людських вірувань та ідей...” [148; 120]. Людина шукає підтримки, порятунку, значимості у своєму оточенні, але воно не задовольняє її вимог. Герой „Złotego pelikana” опиняється у схожій ситуації. Але для нього замкнений простір спальні є „сховком від світу”, з яким він розірвав зв’язок через зло.

У притчах В. Голдінга, Вал. Шевчука і С. Хвіна абсурдне обмеження волі особистості починається із моменту входження у замкнений чужий простір. Усвідомлення своєї „зайвості” в такому світі спонукає до абсурдних дій і породжує абсурдні ситуації. У „Володарі Мух” дитяче бажання погратися на острові, „доки не приїдуть дорослі”, намагання жити за правилами, поважати думки один одного й виконувати свої обов’язки перетворилося на нездійсненну мрію; корабель, на який так сподівалися хлопчики, не помітив їх; не відомо, куди подівся малюк із багряною плямою на обличчі... У „Złotym pelikanie” Якуб проходить своєрідну ініціацію, входячи у чужий для нього світ жебраків.

Подібна ситуація складається у Вал. Шевчука. Олізар потрапив у начебто знайомий йому дім, але згодом виявляється, що він ніколи не вийде звідти, бо носить „тавро невільника”. Абсурдним є „взаємовідчуження” жителів держави Білінського: „Ми тут живемо..., як дерева. Не може дерево прийти одне до одного, не може дерево поєднатися з іншими, коли росте не поруч” [172; 208]. Отже, виходить, що кожна людина є окремим замкненим світом, який не може взаємодіяти з іншим, собі подібним. Таким чином, вона потрапляє у залежність від самої себе. Ця залежність проявляється у неможливості вийти за рамки своїх переконань. На думку А. Камю, людина має свободу розуму і дії. У нашому випадку ця свобода стала причиною неволі. Свобода дії не має обмежень (бо ж тоталітарний світ відкинув усяку

мораль, впровадивши абсурдні закони), а розум, усвідомлюючи абсурдність ситуації, не може знайти з неї виходу. Особистість стає рабом власної свободи, а коли тратить її, – рабом власного страху (як у польському творі).

Саме розуміння волі у замку-державі Білінського абсурдне. Розенрох – творець усіх законів – зізнається Олізарові: „Дивлюсь, оце, пане, на небо... і мені страшно стає від тої безмежної просторині. Часом я думаю, що ота безмежна просторинь і смерть – це одне і те ж...” [172]. Така позиція має психологічне підґрунтя. Річ у тім, що Розенрох свою агорафобію (боязнь відкритого простору) намагається нав'язати всім, зробивши патологічний стан свідомості нормою для цілого суспільства⁷⁹. Таким чином, виникає абсурдна залежність всього суспільства від волі однієї людини.

За Камю, почуття абсурду виражається й у проминальності часу. Герої В. Голдінга, Вал. Шевчука і С. Хвіна перебувають у чужому вимірі в часі й поза ним. У „Птахах з невидимого острова”, „Złotym pelikanie” та „Володарі Мух” часова концепція досить складна. Вона включає в себе індивідуальний, історичний та міфологічний чинники.

Індивідуальне сприйняття часу завжди суб'єктивне. Олізар із "Птахів з невидимого острова" живе „від події до події”, бо майже втратив відчуття часу. Він пам'ятає, що був на турецькій галері вісім років, а скільки часу пробуває у князя Білінського – йому невідомо. На об'єктивний час у повісті вказують другорядні деталі: репліки наратора - "Олізар звівся із ліжка через тиждень" [172; 191], „Почали скрадатися сутінки... Заходило на осінь” [Там само; 224]; зміна одягу сторожі (трав'яниста одежа асоціюється з весною, червона - з осінню) тощо.

Героєві С. Хвіна час взагалі стає „непотрібним”, хоч до морального падіння все його життя було суцільним графіком:

Czas, dotąd biegnący przed siebie nieubłagannie prostą linią, wygiął się i zwinął jak wąż zjadający własny ogon. Różnica między tym, co było, tym, co jest, i

⁷⁹ Страх такого типу виникає через переживання особистістю кінцевої стадії „травми народження”. З позиції трансперсональної психології, травма народження полягає у переході дитини від комфортного середовища лона матері у широкий простір світу, незручний для неї. Тому людина завжди прагне повернутися у материнське лоно, й деколи це проявляється у боязні відкритого простору [дет. див. про це в 130, 487-488].

tym, co będzie, znikła. [...] Zegar na wieży kościoła... rozwiął się w mgielce drżącej nad drzewami po drugiej stronie stawu i nie było już ani godzin, ani minut. [190, 150]. (Час, що досі летів уперед невблаганною рівною лінією, вигнувся і звився, як змія, що з'їдає власного хвоста. Різниця між тим, що було, тим, що є, і тим, що буде, зникла. [...] Годинник на вежі костелу... розтанув у мареві, що дрижало над деревами по інший бік ставу, і не було вже ні годин, ні хвилин).

У В. Голдінга також має місце часова невизначеність: хлопчики не знають, ні точної дати, ані скільки часу пробули на острові. Час вони сприймають суб'єктивно та інтерсуб'єктивно⁸⁰: день – це можливість захистити себе; ніч – час страху і безнадії.

Суб'єктивний час найбільш повно характеризує внутрішній стан людини у ситуації безвиході, історичний – передбачає лінійну послідовність минулого, теперішнього і майбутнього. Він є незворотним. Потрапивши на острів, Ральф, Роха, Саймон та інші хлопчики („Володар Мух”) мали якийсь життєвий досвід. Це їхнє минуле, яке вони перенесли у теперішнє (перебування на острові). Межа між теперішнім і минулим умовна: хлопчики знають, що в іншому просторі, з якого їх перенесено на острів, іде війна. У їхній свідомості вона уже в минулому, оскільки діти перебувають поза нею. Майбутнього вони не уявляють.

З віком людина все більше починає залежати від минулих подій („несе на собі тягар минулого”). У майбутнє, таким чином, все більше проникає минуле. Тому життя, майбутнє якого складається тільки з минулого, називається життям без майбутнього. Під цим розуміється обтяженість минулим, існування, що стає абсурдним, беззмистовним [див. 157, 77]. У випадку Олізара із „Птахів з невидимого острова” минуле повністю проникло у теперішнє. Він має надію, але розуміє, що загине. У нього нема майбутнього.

⁸⁰ Інтерсуб'єктивний час, за визначенням Р. Ингардена, час, суб'єктивно сприйнятий певною вузькою групою людей. У нашому випадку- групою хлопчиків [див. 303, 27].

Сприймаючи історичний час крізь призму свого минулого, людина потрапляє у залежність від свого власного „я”, бо постійно шукає у пам’яті подібної ситуації, щоб вийти з тієї, у яку потрапила.

Феномен неоміфологічної свідомості на початку ХХ ст. актуалізував міфологічну циклічну модель часу, для якої характерне використання архаїчного міфу про вічне повернення. Він пронизує твори Ф. Ніцше, М. Пруста („ У пошуках втраченого часу”), Т. Манна („ Чарівна гора”), А. Дж. Тойнбі та ін. [130, 86].

Вводячи міфологічний чинник часу, Вал. Шевчук „втягує” свого героя в „кolorит ірреального, чужого людині буття, у якому вона „шукає свою сутність” [156, 162] і починає вести „подвійне життя”: життя для себе (яке проявляється у поверненні до своїх коренів) і життя для суспільства (оточення, у яке вона потрапила. У нашому випадку – це пристосування до умов замкненого чужого простору).

Неоциклічне розуміння часу присутнє й у „Володарі Мух” В. Голдінга. На відміну від В. Шевчука, він обрав семіотичну (есхатологічну) модель часу, яка виникла у період ранньої християнської філософії. Така модель є лінійною, але „стріла часу” (А. Едінгтон) в ній напрямлена у зворотній бік. Ентропійний час сприймається як невідомість, час, у якому людина змушена жити за якусь провину (за Августином Аврелієм). Семіотичний (есхатологічний) час у такому випадку спрямований у сторону регресу [див. 130, 86].

Так само відбувається з героями В. Голдінга. Розуміючи життя хлопчиків на острові як алегоричну модель сучасного суспільства, можна зробити висновок, що письменник зумисне помістив цю модель у координати чужого замкнутого простору й ентропійного часу з метою застерегти людство від морального падіння. Ентропійний час асоціюється у Голдінга із перебуванням в екстремальних умовах, семіотичній – зі спасінням, розкаянням. Координати цих часів є відображенням сліпого підкорення долі, регресу, зумовленого абсурдністю поведінки самої особистості.

Подібна часова концепція має місце у романі „Złoty pelikan”. Життя головного героя проходить умовним колом: вихідною точкою для Якуба є розмова з Наталею. У прикінцевих розділах твору він знову до неї повертається. Якубові блукання відбуваються в межах ентропійного часу, який сприймається героєм як застиглість, сірість.

Неадекватне сприйняття часу є однією з причин виникнення безвихідної ситуації. Суб’єктивне та інтерсуб’єктивне сприймання часу показує внутрішній стан особистості у ситуації безвиході. Історичний час у творах українського, польського й англійського письменників асоціюється із залежністю від людини від свого власного досвіду, неможливістю звільнитися від стереотипів, сформованих у неї.

Відчуття безвиході підсилює медіативний (проміжний) простір, що з’єднує замкнуте чуже середовище із відкритим зовнішнім світом. Герої постійно бачать цю межу, усвідомлюючи, що виходу немає. Для Олізара це „обмазаний глиною частокіл із дубових колод, що нагадував суцільну стіну” [172, 90], для Ральфа та інших хлопчиків такою межею є море, для Якуба – це вхідні двері власного дому.

Не завжди медіативний простір веде до відкритого середовища. Для поезики сюрреалізму характерна „гра на межі ілюзії і реальності”, пов’язана з образом вікна: здається, що це вихід у реальний світ, а виявляється, що воно веде у світ іншої ілюзії”... [130, 360]. Схожий прийом використовує Вал. Шевчук: дім для Олізара видається лабіринтом. Це символ безвиході (четверо дверей у сінях асоціюються зі сторонами світу, але ведуть не у відкритий простір, а в іншу кімнату. Людина відчуває себе, як у пастці. Усвідомивши абсурдність свого становища, вона постає перед вибором: стати частиною чужого світу, розчинившись у ньому, чи приректи себе на самотність, відстоювати свої позиції, навіть бунтувати.

А. Камю розуміє бунт як „безперервну конфронтацію людини із мороком, що ховається у ній самій...” [74, 260]. „Пережити випробування долею – означає повністю прийняти життя... Перемогти свідомий бунт –

значить обійти проблему” [74, 259]. Подібний випадок має місце у Голдінга: діти повністю залежать від ситуації. Вони не усвідомлюють свого становища, оскільки не здатні оцінити ситуацію з позиції дорослої людини. Герой Вал. Шевчука бунтує⁸¹: „В жилах мені потекла кров невільника... Але я боюся, що це до часу, Я боюся. Що якийсь птах у небі раптом збудить у мені тугу, і тоді ніякі докази не допоможуть утриматися...” [172, 227]. Поступово бунт охопив майже всіх жителів замку: пані Павучиха наважується поговорити з Олізаром наодинці, за що її катували, Розенрох робить спробу втекти. Бунтує навіть князь, порушивши „ритуал обіду”.

Бунт є свідомою реакцією людини на абсурд. В умовах чужого замкненого простору – це один із способів вирватися з нього. Але при цьому особистість наражає себе на небезпеку бути відторгнутою і знищеною. Не бунтувати – означає деградувати морально, як це сталося у „Володарі Мух”, „Złotym pelikanie”.

Історично склалося так, що проблема волі стала актуальною для кожного українця. Вирішити її намагається Вал. Шевчук. У „Птахах з невидимого острова” він звертає увагу на конфлікт між розумінням проблеми волі особистістю і думкою маси, що є основною в тоталітарній державі: „Кожна людина має власну волю. Кожна людина може й мусить вирішувати, як їй велить власний, а не чийсь розум!...” Навіть, коли позбудеться волі, „не втомиться шукати... Вона її знайде” [172, 209]. На противагу наведеному вище твердженню висунуто інше: Людина не має власної волі. „Вона не може нічого вирішувати... її розум має підлягати розуму загальному, вищому...” [Там само]. Тоталітаризм заперечує всяку волю: „Вища воля людини у відсутності її, в розумінні, що вона потрібна і що найліпше вбити її в собі самому. Тоді зникнуть зайві забаганки і зваблення...” [Там само, 215-216].

⁸¹ На думку Л. Тарнашинської, „письменник творить не камюсівську „бунтівну людину”, а власну, Шевчукову, „людину нескорену” розвиваючи й збагачуючи погляди екзистенціалістів сковородинівською філософією, яка є носієм української ментальності”, але Олізара, все таки, вважає „бунтівною людиною” [див. 60; 126].

На нашу думку, Вал. Шевчук залишає проблему волі нерозв'язаною. Він проголошує ідею нескореності, боротьби за волю аж до смерті. Письменник трактує згадану проблему з національних позицій. Герой „Птахів з невидимого острова” живе тільки надією на визволення, пісню. У свідомості Олізара воля асоціюється з образами вітру, білого шовку, із запахом полину більшість з яких – фольклорні (маємо на увазі образи вітру і запаху полину⁸²). На жаль, так склалося, що український народ під тиском різних поневолювачів „не навчився бути вільним”. В ментальності українця залишилося вічне прагнення до волі, готовність до боротьби за неї, що й вилилося у пісні. „Птахи з невидимого острова” можна назвати „повістю про неволю”, бо її автор, використовуючи техніку монтажу, зміг показати історію поневолення свого народу від неволі турецької до „радянської”.

С. Хвін і В. Голдінг розуміють проблему волі у зв'язку з моральним вибором, подібно до Камю (останній пов'язував її з проблемою Бога). Філософ стверджує, що „для того, щоб знати, чи вільна людина, досить знати, чи є у неї володар” [74, 261]. Діти несвідомо обрали зло, ставши заручниками страху. Останній породив у дитячій уяві образ „звіра”, від якого всі несвідомо залежні. Цей образ перетворився на „зле божество”, яке почало керувати подальшою поведінкою групи хлопчиків. Якуб став повністю залежним від свого неусвідомленого, випадкового вчинку.

У „Володарі Мух” В. Голдінг застосовує ніцшеанський підхід до проблеми волі, який полягає у прагненні особистості до влади, щоб у такий спосіб зреалізувати себе. Джек не мислить себе без лідерства, а тому намагається будь-якою ціною привернути до себе увагу. І це йому вдається. Поступово Мерідью перетворюється на своєрідного демона – особу, що, на думку решти хлопчиків, може захистити їх від „звіра”.

Розуміння проблеми волі в українській, польській та англійській притчі дещо відрізняється. Вал. Шевчук підходить до зазначеної проблеми із

⁸² Символ полину пов'язаний із фольклорним мотивом „свшану-зілля”, який символізує повернення до рідного дому.

національних позицій, В. Голдінг більшою мірою опирається на філософію А. Камю та Ф. Ніцше. С. Хвін показує повне підкорення особистості ситуації. Спільним для усіх трьох авторів є те, що усвідомлення самої проблеми починається з невизначеності, яка, насамперед, проявляється у неадекватному сприйманні часу, просторовій обмеженості й переходить в усвідомлення безвиході, абсурдної ситуації. У такому випадку особистість опиняється у ситуації вибору між нескореністю, бунтом і „повним розчиненням власного „я” у масі”, злитті із середовищем, у якому вона перебуває. Вибір особистості В. Голдінг, С. Хвін та Вал. Шевчук показують по-різному: у „Володарі Мух” діти, не усвідомивши свого становища, „стали часткою чужого середовища”, деградувавши морально; у „Птахах з невидимого острова” Олізар бунтує, не зважаючи на усвідомлення того, що його буття є буттям до смерті й не має смислу. У „Złotym pelikanie” моральна деградація особистості не зумовлена впливом простору, а внутрішнім станом персонажа.

Віртуальні просторові моделі «Птахів з невидимого острова» Вал. Шевчуком, «Złotego pelikana» С. Хвіна та «Володаря Мух» В. Голдінга мають спільні риси. В усіх творах простір є активним середовищем зла, здатним впливати на людину. Український та англійський письменники моделюють своєрідні «дослідні майданчики» (Л. Тарнашинська), на яких «проводиться моральний експеримент». С. Хвін детально і послідовно простежує механізм відчуження особистості від власного простору. Означення «власний» і «чужий» простір ґрунтується на суб'єктивному сприйманні його персонажем. Час в усіх випадках сприймається неадекватно, що підсилює відчуття відчуженості, загубленості, безвиході.

Морально-етична семантика зла у романах „Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука, „Złoty pelikan” С. Хвіна і „Володар Мух” В. Голдінга має два контексти: філософський, що виявляється у тісному зв'язку проблеми зла з екзистенційною проблематикою, відтворенням „авторської філософії” у романах, і психологічний, пов'язаний із впливом середовища на особистість.

Найбільшою цінністю особистості у романі Вал. Шевчука є прагнення до вищого, ідеального буття (що є однією із характерних рис українського менталітету), особистісна воля, вірність присязі, незламність у боротьбі. Особистісний декалог Якуба зі „Złotego pelikana” С. Хвіна складають душевна чистота перед Богом, гармонійне єднання зі світом подібних йому людей через персону (зовнішню маску), особисте щастя і щастя ближнього, терпимість і взаєморозуміння. Моральні переконання героїв „Володаря Мух” ще не зовсім сформовані. Але в екстремальних умовах головними цінностями для них стають ідея спасіння і чиясь опіка.

Висновки

Дослідження показало, що проблема зла має глибокі корені у філософії, психології й етиці. Формування понять „добро” і „зло” починалося у зв'язку з виникненням поняття Бога як Абсолюту, як міри всіх речей. Відбувалося воно поетапно. На першому (міфологічному) етапі відбувається поділ богів на добрих і злих. Парадигму ставлення людини до божества представляє грецька трагедія. Вона започаткувала релятивізм в етичних теоріях зла, встановивши відносні межі поміж добром і злом.

Антична філософсько-етична думка розвивалася двома напрямками: філософсько-релігійним, домінантою якого були стосунки людини з Богом, та морально-етичним, який був сконцентрований на моральному вдосконаленні людини.

Подальший розвиток теорій зла пов'язуємо з християнством, яке в центрі морально-етичних міркувань ставило Бога. Особливим її етапом є фаза теодицеї, де піднімалося питання ставлення Бога до світового зла.

XIX ст. можемо назвати етапом переоцінки цінностей. Його започаткував Ф. Ніцше, який піддав критиці всі євангельські істини.

Екзистенціалізм і зближений до нього персоналізм переводять морально-етичні концепції в онтологічну площину. Зло починає трактуватися як іманентно властиве людському буттю. Людина завжди стоїть перед моральним вибором. Тільки від неї залежить реалізація її власного проекту особистості. Онтологічний етап у формуванні системи поглядів на морально-етичну проблематику називають кінцевим „етапом виправдання людини”, оскільки екзистенціалізм не вважає людину залежною від тягаря первородного гріха.

Зацікавлення проблемами внутрішнього світу особистості породили психоаналітичні теорії З. Фрейда, К. Г. Юнга, Н. Фрая, Е. Нойманна та ін. Цей етап у розвитку філософсько-етичного знання назовемо психоаналітичним. Він ознаменував перехід морально-етичної проблематики у сферу психології.

Психологічна інтерпретація проблеми зла пов'язана з психоаналітичними дослідженнями і теорією агресивності. На основі досягнень вікової психології виділяємо дитяче і доросле зло. Причина дорослої агресивності криється у неможливості контролювати «приступи» власної агресії. Дітям, на відміну від дорослих, власні емоції не підвладні, їхні захисні механізми ще не сформовані. Тому дитяче зло, порівняно з дорослим, більш «відкрите», безпосереднє, і, поряд з тим, неусвідомлене. Агресія у дітей може бути виявом незадоволення, реакцією на недосягнену мету, виявом самоствердження. Якщо така агресія не контролюється дорослими, вона переростає у «злоякісну». Дитина стає жорстокою, заздрісною, ображеною на весь світ. Вона легко потрапляє під вплив «вулиці», дорослих. З віком дитяча агресивність набуває ворожого забарвлення. Піку вона досягає в підлітковому віці. Цей факт бере до уваги В. Голдінг. Як вчитель, він був добре обізнаний із дитячою психологією. Не випадково у романі «Володар Мух» кілька разів звертається увага читача на вік більшості хлопчиків (особливо їх лідерів): 10-12 років. У цьому ж романі виразно показано різницю у сприйманні зла підлітками і молодшими дітьми. Шестирічні і молодші хлопчики матеріалізують зло (в їхній уяві постає образ звіра, що виходить з води, з лісу, з'являється з повітря). Підлітки більш помірковані: свої вчинки вони намагаються трактувати як необхідність, тим самим виправдовуючи себе (наприклад, вбивати тварин потрібно, щоб вижити; Ральф протистоїть «племені» Джека, тому він має бути знищений).

Спільною ознакою дитячого і дорослого зла є його деструктивний характер, хоч у випадку дитини нема усвідомлення того, які наслідки матиме вчинене. Як дорослі, так і діти у своєму моральному виборі бувають залежними: перші – від власних переконань, бажань, прагнення помститися⁸³, другі керуються своїм підсвідомим, вступаючи з ним у

⁸³ Механізм залежності від абсурдної ідеології виразно ілюструє мікророман «Птахи з невидимого острова» Валерія Шевчука.

своєрідний „зв'язок підпорядкування”, що проявляється в залежності від своїх емоцій, бажань, прагнень самоутвердитися.

Дитяче і доросле зло мають і яскраво виражені відмінності. Перше – неусвідомлене, „відкрите”, друге ж – рідко буває неусвідомленим. Доросла людина здатна зрозуміти внутрішній стан іншої людини, а тому може спрогнозувати, як її слово, жест, дія, вчинок буде сприйматися іншою людиною. Дитяче зло сприймається як природне, вроджене. В дорослому віці воно завжди має причину, залежну або незалежну від внутрішнього стану особистості⁸⁴, є наслідком пристосування особистості до умов, у яких вона перебуває. Механізми, що регулюють прояви агресивності у дитини, є зовнішніми (як правило, це зауваження і покарання збоку дорослих) і поступово переходять у внутрішні (страх перед покаранням, сором за вчинене). Відповідальність формується в дорослому віці.

Зло, вчинене дитиною, має вікову парадигму розвитку. Психологія виділяє „неусвідомлений” (з раннього дитинства до 10-11 років) та „усвідомлений” (молодший підлітковий, юнацький вік) етапи його функціонування. В основі такого поділу – ставлення дитини до своїх вчинків, здатність оцінити себе. Доросле зло „синтагматичне”, багатогранніше, порівняно з дитячим, хоч останнє через свою відкритість виявляє себе більш яскраво.

У своїх вчинках діти більшою мірою оперті на підсвідоме, дорослі, творячи зло, частіше апелюють до раціонального. Дорослому, на відміну від дитини, не байдужа стороння думка про себе, тому доросле зло часто набуває форми „прихованого”. Дитяче зло не пов'язане з егоцентризмом. Дітям не властивий нарцисизм. Світ, створений дорослими людьми, суттєво змінив психологію сучасної дитини. Найбільше на неї впливає матеріальна нерівність, що є причиною заздрості, приклади деструктивної поведінки руйнують дитяче уявлення про добро, повагу до інших.

⁸⁴ Приклад залежності випадково вчиненого зла від внутрішнього стану людини знаходимо в „Złotym relikanie” Стефана Хвіна: стомлений Якуб випадково помиляється і несвідомо ламає життя молодій дівчині-абітурієнтці, а згодом і собі.

Оскільки проблема зла проявляється у філософському, морально-етичному і психологічному аспектах, вона потребує особливої моделі інтерпретації. За її філософсько-психологічну основу було обрано філософію екзистенціалізму, зважаючи на те, що у романі В. Голдінга він поєднаний із традиціями англійської класичної філософії Дж. Локка, у „Птахах з невидимого острова” знайшла свій вияв екзистенційна філософія в її „українському” варіанті: оперта на кордоцентризм, „екзистенційно-межове мислення”, прояви типів поведінки, характерних для особистостей *vita maxima* і *vita minima*, ліризм, міфологізм, поетизація волі. Що ж до роману „Złoty pelikan”, то його філософською основою вважаємо зближене з екзистенціалізмом філософсько-релігійне вчення – персоналізм у його католицькому варіанті.

Відстоюємо право на існування в українській терміносистемі методу порівняльної інтерпретації, який визначаємо як тип інтерпретації, що базується на зіставленні між собою кількох літературних текстів із подібною проблематикою, написаних в одну епоху, представлених різними національними літературами або творів, які належать до різних видів мистецтва. Порівнювані літературні твори є частками єдиного семантичного поля в світовій літературі, яке виникає на основі спільної тематики, проблематики, мотивів. Порівняння на рівні „літературний текст – твір, який належить до іншого виду мистецтва”, відбувається на основі схожості тематики і мотивів.

Психологічна семантика зла виявляється на зовнішньому рівні через аналіз механізмів моральної деградації особистості: авторитаризму, механістичного конформізму і деструктивності. У „Володарі Мух” представлено усі механізми дії зла як „втєчі від свободи”. Особливого значення автор надає авторитаризму у його садистичному прояві та деструктивності. „У птахах з невидимого острова”, де засобами алегорії зображено модель авторитарної держави, теж найбільш яскраво проявляється

садизм. Психологічна модель дії зла „Złotego pelikana” дещо відрізняється від моделей англійського й українського творів. Її домінантою є деструктивність.

Інтерпретація обраних романів на рівні символіки показала можливість виокремлення подвійних символічних моделей зла. Різниця полягає у їх психологічній основі. Перша модель інтерпретації символіки зла оперта на теорії архетипів колективного підсвідомого К. Г. Юнга, які становлять вершину символічної парадигми зла. Друга модель побудована на основі архетипної критики Н. Фрая і передбачає виділення апокаліптичної і демонічної символіки на рівні твору. Така модель будується на зіставленні ангельського і диявольського, небесного і пекельного.

Доповнюють психологічну семантику зла мотиви гріха, покаєння, надії, волі в оніричних візіях персонажів романів С. Хвіна, Вал. Шевчука та В. Голдінга. Найбільш складне сплетіння мотивів, пов'язаних із семантичним полем зла, знаходимо у польському романі. Кожна модель має змінну семантичну, національну, культурно-історичну й філософську парадигму.

Морально-етична семантика зла опирається на засади морального декалогу ХХ ст. В його основі – вікова морально-етична традиція, що бере свій початок від Десяти Заповідей Божих. Найбільшою цінністю визнаються біблійні Віра, Надія, Любов, людська особистість її гармонійний духовно-психічний розвиток на засадах моралі й принципів духовності. Сучасна аморальність пов'язана із виникненням антицінностей, домінуванням матеріального над духовним, невмінням побачити в собі зло, а добро – у ближньому.

Зло як морально-етична проблема у романах українського, польського й англійського письменників трактується неоднаково. В. Голдінг та Вал. Шевчук виходять із того, що зло іманентно властиве людині. С. Хвін визнає метафізичну присутність зла у світі як сили, що здатна в будь-який момент заволодіти особистістю. Тоді зло, як вибір людини, трактується як моральне й асоціюється з гріхом. Розуміння моралі і моральності ґрунтується

на засадах філософії здорового глузду (В. Голдінг), персоналізмі (С. Хвін), кордоцентризмі, „екзистенціально-межовому типі мислення” (Вал. Шевчук).

Глом моральної деградації в усіх трьох творах є замкнений чужий простір, який активно впливає на особистість, що перебуває у його межах: обмежує волю, породжує відчуття загубленості, загрози життю. На цій основі виникає абсурдна ситуація, що посилюється суб’єктивним та інтерсуб’єктивним відчуттям часу, активізує ентропійний та циклічний час.

Філософсько-психологічна інтерпретація зла дозволила повною мірою окреслити його вияв на зовнішньому, внутрішньому й глибинному рівнях, що й складає основу парадигми зла у нашому дослідженні.

Порівняльне зіставлення трьох творів різнонаціональних літератур із подібною змістовою проблематикою містилося в рамках компаративної тематології, об’єктами дослідження якої були міфи, архетипи, образи й символи зла, і показало, що семантична, культурно-історична й світоглядна зміна парадигми зла не виключає романи „Złoty pelikan”, „Птахи з невидимого острова” та „Володар Мух” із загальноєвропейського літературного процесу. Пізнання „типологічної істоти літературних явищ” (Д. Дюрішін), встановлення подібності літературного матеріалу ще раз підтвердило, що зв’язки, впливи, залежності, філіації, взаємовпливи є „вторинними справами в стосунку до матеріалу” („tworzywa”), з якого ці літератури зроблені. Це, в свою чергу, визначається перш за все даним історичним матеріалом і його потребами, а також традицією – історично сформований, але піддіваний неустанним модифікаціям репертуар норм і літературних конвенцій, а ще репертуар норм і конвенцій моральних, форм поведінки та взірців культури. Дослідження зв’язків, звичайно, має свій свій смисл, як дослідження ланок, що пов’язують між собою різноманітні цілості. Однак, жодна споруда не спирається на ланки, а на стовпи” [236, 197]. Такими стовпами опертя була досліджувана нами спільна, подібна й відмінна семантика зла, порівняльна інтерпретація якої визначила вектори й причини змінності її парадигми.

Список використаних джерел

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. – Об'єднання біблійних товариств, 1990. – 296 с.
2. Біблія для дітей. – К.: Веселка, 1992. – 335 с.
3. Аболіна Т., Єфименко В., Лінчук О. та ін. Етика. – К.: Либідь, 1992. – С. 272-281.
4. Адлер Г. Лекции по аналитической психологии. – М.: Relf-book, К.: Ваклер, 1996, 282 с.
5. Аляркинський О. „Копни поглибже людську природу...” // Новий мир. – 1984. - № 2. – С. 242-246.
6. Андрусів С. У лісі людської душі // Жовтень. – 1988. - № 1. – С. 107-111.
7. Антофійчук В. І., А. Є. Нямцу. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 200 с.
8. Астаф'єв О. Українське літературознавство в зарубіжному світі // Наукові записки ТДПУ. – Серія Літературознавство. – Випуск 7. – С. 167-183.
9. Багрій Р. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах Валерія Шевчука та М. Осадчого // Сучасність. – 1988. - № 11. – С. 21.
10. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 50-58.
11. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Художеств. Лит., 1986. – С. 121-290.
12. Бегун Б., Костюк Е. „Зверь – мы сами” // Відродження. – 1995. – № 2. – С. 40-46.
13. Безобразова Л. Чи відрізняється людина від тварини? Матеріали до вивчення роману В. Голдінга „Володар Мух” у 6 кл. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2001. – № 5. – С. 19-21.

14. Бердяев Н. Воля к жизни и воля к культуре // Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – С. 162-174.
15. Бердяев Н. О небесной истории. Бог и человек // Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – С. 35-50.
16. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской библиографии. – М.: Книга, 1991. – 446 с.
17. Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті?: „Дім духів” Ісабель Альєнде і „Дім на горі” Валерія Шевчука // Сучасність. – 1993. – № 3. – С. 67-75.
18. Беляева Н. Исторична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. – 2001. – № 4. – 58-64.
19. Бледних Т. Історія в прозі Валерія Шевчука // Слово і час. – 1993. – № 4. – С. 52-57.
20. Бойченко О., Тендерецька О. Традиційні образи в глибинній психології. – Чернівці: Рута, 1999. – 56 с.
21. Борисов Ю. И зверь, и ангел // Диалог. – 1992. - № 1. – С. 133-135.
22. Буяк Я. Реальна основа міфу про невидимий острів (жанрова своєрідність повісті Валерія Шевчука „Птахи з невидимого острова”) // Тернопіль. – 1995. - № 4. – С. 77-78.
23. Вачков И., Сарган М. Агрессия: причины и последствия // Школьный психолог. – 2001. - № 18. – С. 8-9.
24. Великие мыслители Запада. – Под. ред. Яна Мак-Грилла. – Перевод с англ. В. Федорина. – М.: Крон-Пресс, 1998. – 800 с.
25. Вервес Г. Д. Теорія і практика порівняльного вивчення слов'янських літератур // Вервес Г. В інтернаціональних зв'язках. Дослідження. – К.: Дніпро, 1976. – С. 3-33.
26. Веретюк О. М. Гуманистическое содержание реизма (на материале философского наследия Т. Котарбиньского). Диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук. – Львов, 1991. – 147 с.

27. Веретюк О. Компаративіст і „заінфекована”, метанаукова компаративістика доби постмодернізму // Наукові записки ТНПУ. – Серія Літературознавство. – Випуск 1 (21). – Тернопіль, 2007. – С. 185-194.
28. Веретюк О. Наука чи метанаука, або компаративістика в епоху постмодернізму // Літературознавство. Книга 1. П'ятий конгрес Міжнародної Асоціації Україністів. – Чернівці: Рута, 2003. – С. 113-116.
29. Верецька О. Архетипна основа прози Валерія Шевчука // Наукові записки ТДПУ. – Серія Літературознавство. – Випуск 7. – С. 32-39.
30. Верецька О. Синтез міфологічних, релігійних та філософських начал у художній картині роману „Дім на горі Валерія Шевчука // Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку. – Науковий щорічник. – Тернопіль, 1999. – С. 310-314.
31. Вроно Е. М. Поймите своего ребёнка: О детских страхах, конфликтах и других проблемах. – М.: Дрофа, 2002.
32. Гаєвський С. Фрайдизм у літературознавстві // История психоанализа в Украине. – Сост. И. И. Крутько, Л. И. Бондаренко, П. Т. Петрюк. – Харьков: Основа, 1996. – С. 260-279.
33. Ганин В. Голдинг Уильям // Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь. – Под ред. Н. П. Михальской. – В 2-х частях. – Часть 1. – М.: Просвещение, 1996. – С. 191-193.
34. Гейдебранд Каролина фон. О душевной сущности ребёнка. – Минск: Полифакт, 1991. – 80 с.
35. Гетьманець М. Ф. Сучасний словник літературознавчих термінів. – Харків: Ранок-Веста, 2003.
36. Гиленсон Б. Мир Уильяма Голдинга // Патрик Уайт Повести. Уильям Голдинг Повелитель Мух, М.: Панорама, 1999. – С. 368-381.
37. Гиль О. Л. Английский интеллектуальный роман. – Омск: Издательство Ом ГПУ, 2001. – 56 с.

38. Глібчук У. Голдінгові цивілізаційні мухи // Книжник revien. – 2001. – № 21 (листопад). – С. 3.
39. Горнятко-Шумилович А. Боротьба за „автентичну людину” (проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму). – Львів: Каменяр, 1999. – 48 с.
40. Горнятко-Шумилович А. „Другий план” розповіді і його джерела у прозі Валерія Шевчука. – Львів: Каменяр, 1999. – 20 с.
41. Горнятко-Шумилович А. Твори Валерія Шевчука як різновид „хімерної прози”. – Львів: Каменяр, 1999. – 36 с.
42. Городнюк Н. А. Знаки необарокової культури у творчості Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – Дніпропетровськ, 2003. – 19 с.
43. Градовський А. Парадокси здорового глузду // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. - № 4. – С. 30-33.
44. Градовський А. Парадокси здорового глузду: вивчення роману В. Голдінга „Володар Мух” // Зарубіжна література в навчальних закладах . – 2000. - № 3. – С. 31-34.
45. Гром’як Р. Давнє і сучасне. Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 271 с.
46. Голдінг В. Володар Мух (Переклад з англ. С. Павличко). – К.: Основи, 2000. – 254с.
47. Даниленко В. Туга за втраченим смыслом (Проблема екзистенційного вакууму в сучасній малій прозі) // Слово і час. - № 3. – С. 41-45.
48. Дем’янюк М. Б. категорія психоаналізу в інтерпретаційному літературознавстві // Літературознавчий дискурс: генезис, рецепція, інтерпретація (Літературознавчий, культурологічний і методичний аспекти). – К., 2003. – 310 с.
49. Денисова Т. Н. Наука „компаративістика” в сучасному потрактуванні // Літературна компаративістика. Випуск 1. – К., 2005. – С. 10-26.

50. Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь, 2001. – 94 с.
51. Дондюк А. Багатовимірність людського буття та сутності людини // Філософія: світ людини. Курс лекцій. – К.: Либідь, 2003. – С. 122-137.
52. Донченко Л. О. Художня модель національної ідентичності в прозі Валерія Шевчука. – К., 1999. – 198 с.
53. Дюришин Д. Основные понятия и исходные теоретические принципы // Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – Перевод со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – С. 59-201.
54. Дюришин Д. Проблемы сравнительного анализа // Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – Перевод со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – С. 202-241.
55. Екзистенціалізм // Галич О. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001. – С. 423-426.
56. Еко У. Надінтерпретація текстів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Упор. М. Зубрицька. – Львів: Літопис, 2002. – С. 549-563.
57. Энциклопедия глубинной психологии: В 2 т. – Т. II. – Нове направления в психоанализе. Психоаналитическое движение. Психоанализ в Восточной Европе. – М.: Когито-Центр, МПМ, 2001. – 752 с.
58. Энциклопедическое пособие по психоанализу, а также психолингвистике, общему языкознанию. – Сост. А. А. Зеленко, А. С. Зеленко, Е. Н. Ульшина. – Часть 1. – Луганск: Альма-матер, 2003. – 284 с.
59. Енциклопедія постмодернізму. – За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора. – Переклад з англ. Віктора Шовкуна. – К.: Основи, 2003. – 503 с.
60. Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект) // Слово і час. – 2004. - № 8. – С. 70-76.

61. Жулинський М. „І метафори реального життя” // Жулинський М. Наближення. Літературні діалоги. – К., 1986.
62. Задубрівська О. М., Козьмук Я. Р. Психологія: філософсько-антропологічний аспект. Конспект лекцій. – Чернівці: Рута, 2005. – 31 с.
63. Залеська-Онишкевич Л. Шлях вічного повороту // Сучасність. – 1996. – № 1. – С. 93-96.
64. Захарова А. Л. Поетика храму у творах художньої літератури (на матеріалі романів У. Голдінга „Шпиль” і Ю. Місіми „Золотий храм”. – Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – Донецьк, 2004.- 19 с.
65. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство. – К., 2003.
66. Зеньковський В. В. Психологія дитинства. – М.: Школа-Прогрес, 1996. – 336 с.
67. Зимомря І. Психологія кризових станів: Роман Емми Андіївської „Герострати” // Слово і час. – 2004. - № 8. – С. 75-82.
68. Зубрицька М. Архетипна критика і теорія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2000. – С. 139-141.
69. Зубрицька М. Карл Густав Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002. – С. 117-118.
70. Зубрицька М. Психологія та теорія архетипів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002. – С. 107-108.
71. Зубрицька М. Смысл і абсурдність буття у поемі І. Франка „Мойсей” // Сучасність. – 1993. – № 2. – С. 110-115.
72. Івашева В. В. Література Великої Британії ХХ століття. – М.: Высшая школа, 1984. – 488 с.

73. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: В 2 ч. Частина І. Лекційний курс: Навчальний посібник. – Лівів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – 280с.
74. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М. 1990. – С. 222- 318.
75. Кембриджское руководство по аналитической психологии. – Под ред. Полли Янг-Айзендрат и Теренса Даусона. – М.: Добросвет, 2000. – 477 с.
76. Кирюшко Н. Моделювання химерного світу // Слово і час. – 1993. - № 5. – С. 28-31.
77. Клименко Г. В. Концепція і поетика художнього психологізму в романах А. Мердок. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К, 1994. – 18с.
78. Клочек Г. Поетика і психологія. – К.: Знання, 1990. – 48 с.
79. Колодій О. Притча і притчевість в українській прозі 70-80-х р.р. ХХ ст. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К, 2000. – 16с.
80. Колодій О. Філософська основа роману о. Берднику „Вогнесміх” // Питання філології. Збірник наукових праць ТДПУ. – Тернопіль, 1997. – Випуск 1. – С. 52-55.
81. Комолова М, Лисий І. Присмерк екзистенціалізму // Всесвіт. – 1976. – № 5. – С. 135.
82. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини // Дзвін. – 1996. - № 3. – С. 135-154.
83. Кримський С. Принципи духовності ХХІ ст. // День. – 2002. – № 210 (П'ятниця, 15 листопада). – С. 18-19.
84. Кульчицький О. Риси характерології українського народу // Енциклопедія українознавства. Загальна частина. Кн. II. – Перевидання в Україні. – К., 1995. – С. 708-718.
85. **Кургузова В. Рецензия** // Новый мир 1995 № 3.

86. Лакшин В. Увеличительное стекло зла // Иностранная литература. – 1970. - № 12. – С. 263-265.
87. Лебон Г. Психология народов и масс // Диалог. – 1992. – № 3. – С. 26-27.
88. Левчук Л. Естетичне підґрунтя філософії екзистенціалізму // Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. – К.: Либідь, 1997. – С. 123-145.
89. Левчук Л. Естетичні аспекти „глибинної” психології // Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. – К.: Либідь, 1997. – С. 53-70.
90. Левчук Л. Фрейд: Психоаналіз. Естетика // Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. – К.: Либідь, 1997. – С. 71-95.
91. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – 636 с.
92. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – С. 299.
93. Літературознавчий словник-довідник. – За ред. Р. Гром'яка. – К.: ВЦ Академія, 1997. – С. 225-226.
94. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПКиИнтервак, 2001, 1600 стб.
95. Людина в есенційних та екзистенційних вимірах. – К.: Наукова думка, 2004. – 246 с.
96. Майданенко П. Проза Валерія Шевчука. Поетика умовності // Радянське літературознавство. – 1988. – № 2. – С. 13-23.
97. Марсон П. 25 ключевых книг по психоанализу. – Челябинск: Урал LTD, 1999. – 348 с.
98. Мірошніченко Л. Останній роман Вільяма Голдінга // Всесвіт. – 1998. - № 8. – С. 146-152.
99. Мірошніченко Л. Я. Філософські домінанти художнього світу В. Голдінга у романах морської трилогії „До краю землі”. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К, 1999. – 22 с.

100. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. – Т. 1. – М.: Олимп, 1997. – 658 с.
101. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: У 2-х частинах. – Частина I. Українська література. – Луцьк: Вежа, 1999. – 154 с.
102. Моклиця М. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика. – Луцьк: Редакційно-видавничий центр Волинського державного університету імені Лесі Українки, 1998. – 295 с.
103. Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії // Літературознавча компаративістика. – Випуск 1. – К., 2005. – С. 27-44.
104. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. – К.: Дніпро, 1988. – 395 с.
105. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. – Переклад з нім. А. Онишко. – Львів: Літопис, 2002. – 320 с.
106. Нойманн Э. Глубинная психология и новая этика. Человек мистический. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. – 206 с.
107. Нямцу А. Е. Фантастические парадоксы человеческого мира. – Черновцы: Рута, 1998. – 120 с.
108. Обухов Я. Л. Детская агрессивность и проблема анального характера в концепции Анны Фрейд. – М., 1997. – 18 с.
109. Оклендер В. Окна в мир ребёнка: Руководство по детской психологии. – М.: Класс, 1997. – 336 с.
110. Осадко Г.В. Знакові образи-символи як стильові чинники в поезії та прозі символізму (на матеріалі творчості Петра Карманського). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К, 2006. – 22 с.
111. Павличко С. Англійський філософський роман 80-х р.р. // Всесвіт. – 1986. - № 7. – 110-115.

112. Павличко С. Вільям Голдінг і криза раціоналізму // Павличко С. Лабіринти мислення: інтелектуальний роман сучасної Великобританії. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 40-57.
113. Павличко С. Вільям Голдінг та його роман „Володар Мух” (Переклад з англ. С. Павличко). – К.: Основи, 2000. – С. 5-8.
114. Павличко С. Дискурс ірраціоналізму // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С. 218-221.
115. Павличко С. Екзистенціальний дискурс // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С. 215-217.
116. Павличко С. Розтрощені окуляри глузду // Зарубіжна література. – 1999. – Лютий. – № 5. – С. 1-2, 7-8.
117. Павличко С. Філософські романи Вільяма Голдінга // Література Англії ХХ ст.: Навчальний посібник. – К, 1993. – С. 46-71.
118. Паренс Г. Агрессия наших детей. – М.: Форум, 1997. – 160 с.
119. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості) // История психоанализа в Украине. – Сост. И. И. Крутько, Л. И. Бондаренко, П. Т. Петрюк. – Харьков: Основа, 1996. – С. 280-293.
120. Пізнюк Л. Проблеми відчуження та абсурду у „Місті” В. Підмогильного // Слово і час. – 2000. - № 5. – С. 62-66.
121. Петлін В. Простір. Час. Людина // Наука і суспільство. – 1994. - № 9. – С. 3.
122. Полная энциклопедия символов // Сост. В. М. Рошаль. – М., 2003. – 620 с.
123. Попов Ю. В. Границы и типы саморазрушающего поведения у детей и подростков // Саморазрушающее поведение у подростков. Сборник научных трудов. – Т. 28. – Под общей ред. М. М. Кабанова. – Ленинград: Изд-во Ленинградского научно-исследов. психоневрологического института им. В.М. Бехтерева, 1991. – С.
124. Прашин Ю. Жестокость // Діалог. – 1992. – № 1. – С. 30-33.

125. Психоаналіз // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2000. – С. 803-804.
126. Решетникова О. Порочний круг // Шкільний психолог. – 2001. – № 18. – С. 14.
127. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2000. – С. 290-302.
128. Роменець В., Монюха І. Історія психології ХХ ст. – К.: Либідь, 1998. – 989 с.
129. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры ХХ века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.
130. Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // Вітчизна. – 1988. - № 2. – С. 176-179.
131. Саєнко В. Апокаліптичний звір із середини. Поетика збірки „У череві апокаліптичного звіра” // Українська мова та література. – Ч. 31-32, серпень, 2004. – С. 19 – 27.
132. Самохвалов В. П. Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий. – Симферополь: СОНАТ, 1999. – 184 с.
133. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М., 1990. – С. 319-344.
134. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1973.
135. Скороденко В. Притчи У. Голдинга // Голдинг У. „Шпиль” и другие повести. – М.: Прогресс, 1981. – С. 5-22.
136. Слабошпицький М. Можливості „висповідального” й експериментального письма (роздуми над романами Валерія Шевчука „Дім на горі” і „На полі смиренному” // Прапор. – 1984. - № 2. – С. 110-115.
137. Слоньовська О. Подолання людиною простору і часу в міфологічному аспекті втечі та митарства // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 3. – С. 55-60.

138. Современная западная философия. Словарь. – М.: Изд-во полит. лит., 1991. – 414 с.
139. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
140. Степанов С. Три источника и три составные части науки о враждебности // Школьный психолог. – 2001. – № 18. – С. 2-3.
141. Табачковський В. Екзистенційний та есенційний підходи до витлумачення людини і світу // Філософія: Світ людини. Курс лекцій. – К.: Либідь, 2003. – С. 140-155.
142. Табачковський В. Особистісні виміри людського: духовність, свобода, творчість, моральність // Філософія: Світ людини. Курс лекцій. – К.: Либідь, 2003. – С. 200-221.
143. Табачковський В. Проблема „Я – Інший” як осердя антропологічної рефлексії // Філософія: Світ людини. Курс лекцій. – К.: Либідь, 2003. – С. 158-177.
144. Тарнашинська Л. Парадигма добра і зла або Листок з дерева пізнання Валерія Шевчука // Art line. – 1997. - № 4. – С. 39-41.
145. Тарнашинська Л. Парадигми „нової реальності” Валерія Шевчука // Слово і час. – 1998. – С. 46-51.
146. Тарнашинська Л. „Паралельна дійсність” у координатах притчі: Вільям Голдінг та Валерій Шевчук // Всесвіт. – 1999. - № 2. – С. 105-110.
147. Тарнашинська Л. Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі // Сучасність. – 1995. - № 3. – С. 117-127.
148. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. Постать одного сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. – 224 с.
149. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – К.: ВПЦ Київський університет, 2003. – 448 с.

150. Ткачук М. Історія української літератури ХХ ст. – Тернопіль, 2003. – 320 с.
151. Українська літературна енциклопедія: У 5-и т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 139-140.
152. Українська радянська енциклопедія: у 3-х т. – Т. 1. – К., 1966. – С. 665.
153. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. – К.: АТ Обереги, 1996. – 192 с.
154. Філософія. Курс лекцій. – К., 1994.
155. Философский энциклопедический словарь. – М.: Инфра-М, 1999. – 575 с.
156. Філософський словник. – За ред. В. Шинкарука. – Вид. II. – К., 1986. – 774 с.
157. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – (Вид. II, доповнене). – За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 2002– С. 142-171.
158. Фрейд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (Вид. II, доповнене). – За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002– С. 109-115.
159. Фромм Э. Бегство от свободы. – М.: Прогресс, 1990. – 272 с.
160. Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – 430 с.
161. Фромм Э. Здоровое общество // Психоанализ и культура. Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма. – М.: Юрист, 1995. – 1995. – С. 273-596.
162. Фромм Э. Садизм. Фрагменты из книги „Анатомия человеческой деструктивности” // Диалог. – 1992. – № 1. – С. 36-45.
163. Фромм Э. Человек для себя. Исследование психологических проблем этики. – Минск: Коллегиум, 1992. – 253 с.
164. Фурманов И. А. Детская агрессивность: психодиагностика и коррекция. – Минск: Ильин В. П., 1996. – 192 с.

165. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. Проблема людини. Курс лекцій. – К.: Наукова думка, 2000. – 272 с.
166. Хамітов Н. Людина і народ: етноантропология // Філософія: Світ людини. Курс лекцій. – К.: Либідь, 2003. – С. 400-413.
167. Хамітов Н. Людина у самотності та комунікації // Філософія: Світ людини. Курс лекцій. – К.: Либідь, 2003. – С. 244-261.
168. Хорни К. Наши внутреннее конфликты. Консультативная терапия невроза // Психоанализ и культура. Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма. – М.: Юрист, 1995. – С. 7-190.
169. Шахова К. Англійська художня антиутопія у світовому контексті // Література Англії ХХ ст.: Навчальний посібник. – К., 1994. – С. 46-71.
170. Шевчук В. Птахи з невидимого острова”. – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 190-262.
171. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2003. – 591 с.
172. Щур С. „Чи не причаївся в твоїй душі звір?”: 11 клас – Матеріали до вивчення творчості Вільяма Голдінга // Зарубіжна література . – 1999. – Лютий. - № 5. – С. 7-8.
173. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX в.в. – М., 1987. – С.
174. Юнг К. Г. Психология коллективного бессознательного. – М.: АСТ „Канон +”, 2001. – 400 с.
175. Юнг К. Г. Психология та поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (Вид. II, доповнене). – За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002– С. 119-138.
176. Ярошовець С. „Ми ж не дикуни...” Роман Вільяма Голдінга „Володар Мух” як літературна притча // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – № 1. – С. 38-44.

177. Ярошовець С. Роман Вільяма Голдінга „Володар Мух” як літературна притча” // Всесвіт. – 2000. - № 12. – С. 101-105.
178. Adler A. Sens życia. – Warszawa: PWN, 1986.- 279 s.
179. Adler A. Znajomość człowieka // Psychoanaliza i neopsychanaliza. Wybór teksów dokonał Robert Saciuk. – Wrocław: wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992.- 26-34.
180. Babb H. S. The Novels of William Golding. London. – 1973. – 180 p.
181. Bachelard G. Wstęp do „poetyki przestrzeni” // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia w 3 t. – T. II. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976. – S. 342-365.
182. Baker J. R. Introduction // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. xiii-xxiv.
183. Bachelard G. Wyobrażenia i materia // Teoria badań literackich za granicą.- T. II, Cz. 1.- Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976. – S. 597-616.
184. Bakula B. Kilka uwag na temat komparatystyki integralnej // Bakula Bogusław. Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku. – Poznań: UAM, 2000. – S. 7-30.
185. Bernacki M., Dąbowski M. Leksykon powieści polskich XX wieku.- Bielsko-Biała: Debit, 2002.- 488 s.
186. Bernacki M., Pawlus M. Słownik gatunków literackich. – Bielsko-Biała, 2005. – 628 s.
187. Biedermann H. Leksykon symboli. – Warszawa, 2001. – S. 299-301.
188. Biles J.I., R.D. Evans. William Golding: Some Critical Considerations. – London, 1978. – 134 p.
189. Chwin S. Złoty pelikan. – Gdańsk: Wydawnictwo Tytuł, 2003. – 271 s.
190. Cirlot I. E. Słownik synboli. – Przekład Ireneusza Kani. – Kraków: Znak, 2000.
191. Collini S. Wstęp: Interpretacja skończona i nieskończona // Umberto Eco oraz Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brook-Rose. Essej.

- Unterpretacja i nadinterpretacja. Pod red. S. Collini. – Kraków: Znak, 1996. – S. 5-24.
192. Coskren T. M. Is Golding Calvinistic? // Golding W. *Lord of the Flies*. – New York: A Perigee Book. – p. 253-260.
193. Crawford P. *Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down*. – London, 2002. – 320 p.
194. Crews F. Czy literaturę można poddawać psychoanalizie? // *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. – T. II. – Wrocław, 1998. – S. 428-442.
195. Cuber M. Łaźnia gdańska. Kobiety w „Krótkiej historii pewnego żartu” Stefana Chwina // *Fa-Art. Kwartalnik Literacki*. – 2002. – № 2 (48). – S. 74-82.
196. Czapliński P. „Hanemann” Stefana Chwina albo O Kruczości Istnienia // *Lektury Polonistyczne. Literatura współczesna*. – T. II. – Pod red. R. Nycza. – Kraków: Universitas, 1999. – S. 500-533.
197. Czapliński P. Wobec normalności. O prozie lat dziewięćdziesiątych // *Fa-Art. Kwartalnik Literacki*. – 2002. – № 1 (47). – S. 30-45.
198. Danek D. *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*. – Warszawa: IBL, 1997. – 536 s.
199. Derrida J. *Psyché. Odkrywanie innego* // *Postmodernizm. Antologia przekładów*. – Pod red. R. Nycza. – Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997. – S. 81-107.
200. Dębowski J., Gawor L., Jedynek S., Kasior L., Zdybel J., Zdybel L. *Mała encyklopedia filozofii. Pojęcia, problemy, kierunki, szkoły*. – Pod red. Stanisława Jedyneka. – Bydgoszcz – Lublin: Oficyna Wydawnicza Branta, 2002. – 488s.
201. Drabarek B., Falkowski J., Rowińska I. *Szkolny słownik motywów literackich*. – Warszawa: Kram, 2004. – 562 s.
202. Drzewucki J. *Nowe życie na dworcu* // *Rzecz Pospolita*. – 2003. – 4-5 stycznia 2003. – S. 2.

203. Dybel P. Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lakan. – Redaktor naukowy Małgorzata Sugiera. – Kraków: Universitas, 2000. – 332 s.
204. Dzieje literatur europejskich. – Pod red. W. Floriana. T. 2. – Warszawa: PWN, 1982, 781 s.
205. Eco U. Nadinterpretowanie tekstów // Umberto Eco oraz Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brook-Rose. Essey. Interpretacja i nadinterpretacja. – Pod red. S. Collini. – Kraków: Znak, 1996. – S. 45-121.
206. Emrich W. Interpretacja symboli a badanie mitów. Możliwości i granice nowego zrozumienia Goethego // Współczesna teoria badań literackich za granicą: W 3-ch t. – T. II. – Oprac. H. Markiewicz. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1972. – S. 320-336.
207. Encyklopedia Blackwella. Psychologia społeczna. – Wstęp i redakcja naukowa wydania polskiego. – Janusz Czapiński. – Warszawa, 1996. – 825 s.
208. Encyklopedia filozofii. – Pod red. Teda Hondericha. – T. II. – Poznań: Wydawnictwo Zyska i S-ka, 1998. – 1146 s.
209. Epstein E. L. Notes on „Lord of the Flies” // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. 277-281.
210. Fielder A. L. Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia: W trzech tomach. – T. II. Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze w kręgu psychologii głębi i mitologii. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1976. – S. 322-341.
211. Filek J. Zło, które czynimy. Spróba sprowokowania dyskusji niebezpiezownej // Znak. – 1998. – № 5 (516). – S. 79-83.
212. Forster E. M. Introduction // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. 207-210.
213. Franaszek A. Kamień i wino. Wokół pisarstwa Stefana Chwina // Twórczość. – 2000. – № 12. – S. 58-82.

214. Freud S. Ego i Id // Psychoanaliza i neopsychoanaliza. Wybór tekstów, R. Saciuk. – Wydanie III. – Wrocław, 1992. – S. 15-21.
215. Freud S. Psychoanaliza w badaniach literackich // Teoria badań literackich za granicą. – T. II, Cz. 1. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974. – S. 506-517.
216. Freud S. Zarys psychoanalizy // Psychoanaliza i neopsychoanaliza. Wybór tekstów, R. Saciuk. Wyd. III, Wrocław, 1992. – s. 7-14.
217. Friedman Lawrence S. William Golding. – New York. – 1992. – 185 p.
218. Fromm E. Men for himself // Psychoanaliza i neopsychoanaliza. Wybór tekstów, R. Saciuk. Wyd. III, Wrocław, 1992. – s. 48-56.
219. Fromm E. Ucieczka od wolności // Psychoanaliza i neopsychoanaliza. Wybór tekstów, R. Saciuk. Wyd. III, Wrocław, 1992. – s. 57-64.
220. Fros S. J. H., Sowa F. Twoje imię. – Kraków: Wydawnictwo WAM, 2000. – 559 s.
221. Frye N. Archetypy literatury // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia: W 3-ch t. – T. II. Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze w kręgu psychologii głębi i mitologii. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1976. – S. 304-321.
222. Gawinecka D. Postać diabła i jej funkcje w „Balladach i romansach” oraz „Dziadach” Adama Mickiewicza // Prace literackie XLI. – Pod red. M. Ursela. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002. – S. 85-104.
223. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Podręczny słownik terminów literackich. – Warszawa: OPEN, 1997. – 350 s.
224. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. – Wrocław. – Warszawa. – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2002. – 706 s.

225. Głowiński M. Świadczenia i style odbioru // Problemy teorii literatury. Seria 3. Prace z lat 1975-1984. Wybór dokonał H. Markiewicz, Wrocław, 1988. – S. 428-443.
226. Golding J. T. C. A World of Violence and Small Boys // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. 225-227.
227. Golding W. Lord of the Flies. Casebook edition. Text, Notes & Criticism. – Edited by James R. Baker, Arthur P. Ziegler, Jr. – New York, 1988. – 291 s.
228. Gołdowa A. Wewnętrzne zróżnicowanie teoretycznego zaplecza hermeneutyki Psychologii Głębi // Hermeneutyka a psychologia. – Pod red. Anny Gołdowej. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagellońskiego, 1997. – S. 33-41.
229. Granat W. Osoba ludzka. Próba definicji. – Red. Ks. Kszysztof Guzowski, Halina Irena Szumił. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2006. – 372 s.
230. Gregor I., Kinkead-Weekes M. Introduction // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. 235-243.
231. Grimm G. Recepcja a interpretacja // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Opracował H. Markiewicz. – T. IV, Cz. 1. Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996. – S. 246-268.
232. Grynberg H. Zło jest immanentne // Znak. – 1998. – № 5 (516). – S. 7-8.
233. Haszczyński J. Potrzeba niewielie // Znak. – 1998. – № 5 (516). – S. 8-9.
234. Hatzfeld H. O problemie interpretacji literackiej ponownie // Studia z teorii literatury. Archiwum „Pamiętnika Literackiego”. – II. – Pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1988. – S. 51-80.
235. Hirsch E. D. Interpretacja obiektywna // Studia z teorii literatury. Archiwum „Pamiętnika Literackiego”. – II. – Pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1988. – S. 81-92.

236. Janaszek-Ivaničková H. O współczesnej komparatystyce literackiej – Warszawa: PWN 1989, 332 s.
237. Janion M. Prace wybrane. Seria Klasycy współczesnej polskiej myśli humaistycznej. – T. III. – Redaktor naukowy Andrzej Nowakowski. – Kraków: Universitas, 2001. – 417 s.
238. Język prozy współczesnej // Literatura. – 1999. – № 2. – S. 4-7.
239. Jung C. G. Psychologia i twórczość // Teoria badań literackich za granicą. – T. II, Cz. 1. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974. – S. 550-594.
240. Karl Jaspers: Myth and religion // Myth and Christianity. An inquiry into the possibility of religion without myth by Karl Jaspers and Rudolf Bultmann. – New York: Noonday Press Inc., 1958. – p. 3-56.
241. Kasperski E. O teorii komparatystyki // Literatura. Teoria. Metodologia. – Pod red. naukową Danuty Ulickiej. – Wyd. II. – Warszawa, 2001. – S. 331-356.
242. Keating J. Interview with William Golding // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. 189-195.
243. Kermode F. The Novels of William Golding // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. 203-206.
244. Kłoczowski Op J. A. Zło czy zły? // Znak. – 1993. – № 3 (454). – S. 29-40.
245. Knapczyk A. Uwagi o semiotyce kolorów w „Chłopach” Władysława Stanisława Reymonta // Prace literackie XL. – Pod red. M. Ursela. – Wrocław, 2002. – S. 91-100.
246. Kopaliński W. Słownik mitów i tradycji kultury. – Warszawa: Piw, 1997. – S. 946-947.
247. Kopaliński W. Słownik symboli. – Warszawa: Rytm, 2001. – 528 s.
248. Kossak J. Egzystencjalizm w filozofii i literaturze. Warszawa: Książka i Wiedza, 1971. – 366 s.
249. Kosior K. Zło // Mała encyklopedia filozofii. Pojęcia, problemy, kierunki, szkoły. – Bydgoszcz – Lublin: Branta, 2002. – 488 s.

250. Krąpiec M. A. Dlaczego zło? Rozważania filozoficzne. – Lublin: Redakcja wydawnicza Uniwersytetu Lubelskiego, 1995. – 170 s.
251. Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego. – Wydanie II, poprawione. – Kraków: Antykwa, 1994. – 400s.
252. Kuleszewicz R. Słownik symboli literackich. – Białystok: Printeks, 2000. – 301 s.
253. Kulkarni Pralhad A. William Golding. – New York, 1994. – 143 p.
254. Kurth H. Leksykon symboli marzeń sennych. – Warszawa: Świat książki, 1995. – 335 s.
255. Lakan J. Symbol i mowa jako struktura i granica pola psychoanalitycznego // Lakan J. Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie: Wydawnictwo KR, 1996. – S. 55-94.
256. Leksykon filozofii klasycznej. – Redaktor naukowy Józef Herbut. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997. – 579 s.
257. Leksykon filozofii. Postaci i pojęcia. – Poznań: De Fakto, 2000. – 558 s.
258. Leksykon podstawowych pojęć religijnych. Judaizm. Chrześcijaństwo. Islam. – Pod red. Adela Theodora Khoury. – Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1998. – 1267 s.
259. Lem S. Lubią albo muszą // Znak. – 1998. – № 5 (516). – S. 17-18.
260. Lipatow A. „Jak dorośniesz, to zrozumiesz” // Znak. – 1998. – № 5 (516). – S. 18-20.
261. Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. – T. I. – Warszawa: PWN, 2000. – 496 s.
262. Lorenz K. Tak zwane zło. – Warszawa: PIW, 1996. – 327 s.
263. Lotman J. Problem przestrzeni archetypicznej // Studia z teorii literatury. Archiwum „Pamiętnika Literackiego”. – T. II. – Wrocław, 1988. – S. 293-306.

264. Machinek A. Schemat zła w „Azylu” Williama Faulknera // Interpretacje i style krytyki. – Pod red. W. Kalagi i T. Sławki. – Katowice: Uniwersytet Śląski, 1988. – S. 41-53.
265. Markiewicz H. Interpretacja semantyczna dzieł literackich // Markiewicz H. Wymiary dzieła literackiego. – Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984. – S. 167-188.
266. Markiewicz H. Psychologia głębi a badania literackie // Markiewicz H. Prace wybrane. – T. V. Z teorii literatury i badań literackich. Wydanie 1. – Kraków: Universitas, 1997. – S. 150-175.
267. Marsel G. Być i mieć. Przełożył Piotr Lubicz. – Warszawa: PAX, 1986. – 204 s.
268. Matuszewski I. Dyabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków. Studium literacko-porównawcze przez Ignacego Matuszewskiego. – Wydanie II. – Warszawa: Bronisław Natanson, 1899. – 285 s.
269. Mauron Ch. Wprowadzenie do psychokrytyki // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia: W 3-ch t. – T. II. Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze w kręgu psychologii głębi i mitologii. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976. – S. 366-394.
270. Michałski H. Przestrzeń przedstawiona. Szkice z poetyki. Mimesis w powieści XIX-wiecznej. – Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1999.
271. Mitosek Z. Nieświadomość i język (psychoanaliza) // Mitosek Z. Teorie badań literackich. Wydanie III, rozszerzone. – Warszawa: PWN, 1995. – S. 157-175.
272. Morner K., Rausch R. NTC's Dictionary of Literary Terms. – Illinois: NTC Publishing Group, 1991.
273. Mroczkowski I. Zło i grzech. Studium filozoficzno-teologiczne. – Lublin: Redakcja wydawnictw KUL, 2000. – 334 s.

274. Mueller W. R. *An Old Story Well Told // Golding W. Lord of the Flies.* – New York: A Perigee Book. – p. 245-251.
275. Mukařovský J. *O strukturalizmie // Z problemów teorii literatury. Kierunki w badaniach literackich.* – Wyboru dokonał S. Tomala. – Warszawa, 1993. – S. 183-196.
276. Nęcka A. *Gdy Bóg umiera (w najnowszej prozie polskiej) // Fa-Art. Kwartalnik Literacki.* – 2003. – № 1-2 (51-52). – S. 83-88.
277. Niemeyer C. *The Coral Island Revisited // Golding W. Lord of the Flies.* – New York: A Perigee Book. – p. 217-223.
278. Opoczyńska M. *O sztuce rozumienia drugiego człowieka – refleksje hermeneutyczne // Hermeneutyka a psychologia.* Pod red. Anny Gołdowej. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagellońskiego, 1997. – S. 129-141.
279. Papp S. *Przestrzeń.* – Kraków: Universitas, 2002. – S. 210.
280. Peter J. *The Fables of William Golding // Golding W. Lord of the Flies.* – New York: A Perigee Book. – p. 229-234.
281. Pierog M. *Psyche i Symbol. Teoria symbolu C. G. Junga na tle ujęć porównawczych rzeczywistości symbolicznej.* – Kraków: Nomos, 1999. – 180 s.
282. Podsiad A. *Słownik terminów i pojęć filozoficznych.* – Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 2000. – V-VIII, 1-976, 1-47 s.
283. Porębski M. *O wielości przestrzeni // Przestrzeń i literatura. Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej.* – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1987. – S. 23-32.
284. *Powszechna encyklopedia filozofii.* – T. II.- Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwiniu, 2001. – 837 s.
285. Rank O., Sachs H. *Znaczenie psychoanalizy dla nauk humanistycznych // Teoria badań literackich za granicą.* – T. II, Cz. 1. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974. – S. 518-549.

286. Ricneker F., Maier G. Leksykon biblijny. – Warszawa: Vocatio, 1996. – 1222 s.
287. Ricoeur P. Hermeneutyczna funkcja dystansu // Ricoeur P. Język, tekst, interpretacja. – Warszawa: PWN, 1989. – S. 224-245.
288. Ricoeur P. Metafora i symbol // Ricoeur P. Język, tekst, interpretacja. – Warszawa: PWN, 1989. – S. 123-155.
289. Ricoeur P. Symbolika zła. – Warszawa: PAX, 1986. – 340 s.
290. Ricoeur P. Zadanie hermeneutyki // Ricoeur P. Język, tekst, interpretacja. – Warszawa: PWN, 1989. – S. 191-223.
291. Ricoeur P. Zło. Wyzwanie, rzucone filozofii i teologii. – Warszawa: PAX, 1992. – 40 s.
292. Rosenfield C. „Men of a Smaller Growth”: A Psychological Analysis of William Golding's „Lord of the Flies” // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. 261-276.
293. Rosińska Z. Tożsamość odbiorcy. Psychoanalityczne punkty widzenia // Literatura. Teoria. Metodologia. – Pod red. nauk. Danuty Ulickiej. – Warszawa, 2001. – S. 357-579.
294. Rosner K. Hermeneutyka // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1992. – S. 272-384.
295. Rosner K. Paul Ricoeur – filozoficzne źródła jego hermeneutyki // Ricoeur P. Język, tekst, interpretacja. – Warszawa: PWN, 1989. – S. 5-60.
296. Ryker L., Wilhait J. C., Tremper Longman III. Słownik symboliki biblijnej. – Warszawa: Vocatio, 1996. – 1222 s.
297. Salwak D. Living with a Writer. – Toronto, 2004 – 342 p.
298. Sawicka E. Przypowieść o spadaniu w dół // Rzecz Pospolita. – 2003.- 4-5 stycznia 2003. – S. 3.
299. Segal H. Psychoanaliza, literatura i wojna. Pisma z lat 1972-1995. – Gdańsk: Gdańskie wydawnictwo pedagogiczne, 2005. – 255 s.

300. Siegl K. The Robinsonade Tradition in Robert Michael Ballantyne's the Coral Island and William Golding's the Lord of the Flies. – London, 1996. – 56 p.
301. Sikora A. Metafory rozwoju. Mit bohatera a teoria indywiduacji C. G. Junga // Hermeneutyka a psychologia. Pod red. Anny Gołdowej. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagellońskiego, 1997. – S. 177-187.
302. Sikora K. Metodologiczne metafory rozwoju // Hermeneutyka a psychologia. Pod red. Anny Gołdowej. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagellońskiego, 1997. – S. 165-176.
303. Siwiec M. Los. Zło. Tajemnica. – Bydgoszcz, 2005. – 304 s.
304. Skarga B. Pytać o zło // Znak. – 1993. – № 3 (454). – S. 4-12.
305. Skwarczyńska S. Psychoanaliza literacka i jej rozwojowe nurty. Kierunki w badaniach literackich. – Warszawa: PWN, 1984. – S. 186-196.
306. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. – T. I. – Warszawa: PAX, 1954. – 475 s.
307. Sławiński J. O problemach „sztuki interpretacji” // Sławiński J. Prace wybrane. – T. II. Dzieło, język, tradycja. – Kraków: Universitas, 1996. – S. 148-158.
308. Sławiński J. Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości // Przestrzeń i literatura. Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1987. – S. 9-22.
309. Sławiński J. Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej) // Problemy teorii literatury. – Seria 4. Prace z lat 1985-1994. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998. – S. 305-318.
310. Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena. – Kraków: Universitas, 2001. – 377 s.
311. Słownik stereotypów i symboli ludowych. – Lublin, 1996. – 439 s.
312. Słownik wiedzy biblijnej. – Warszawa: Vocatio, 1999. – 946 s.

313. Sołducha K. Niech stanie się „się” // Fa-Art. Kwartalnik Literacki. – 2002. – № 2 (48). – S. 51-55.
314. Spangler R. Donald. Simon // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. 211-215.
315. Staiger E. Sztuka interpretacji // Z problemów teorii literatury. Kierunki w badaniach literackich. – Wyboru dokonał S. Tomala. – Warszawa, 1993. – S. 208-230.
316. Stelmach J. Co to jest hermeneutyka? – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1989. – 67 s.
317. Strelau J. Psychologia. Podręcznik akademicki. Psychologia ogólna. – T. II. – Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne, 2000. – 896 s.
318. Swisher C. Readings on Lord of the Flies. - (1997).
319. Ślosarska J. Rozum, transcendencja i zło w literaturze. – Warszawa: PWN, 1992. – 256 s.
320. The Meaning of It All // Golding W. Lord of the Flies. – New York: A Perigee Book. – p. 197-201.
321. Tiger V. William Golding: The Unmoved Target. – New York, 2003. – 145 p.
322. Tischer J. Myślenie w odwrocie // Znak. – 1999. – № 6 (529). – S. 106-113.
323. Tischer J. Zło metafizyczne czyli wejrzenie w otchłań // Znak. – 1993. – № 3 (454). – S. 13-28.
324. Tokarska-Bakir J. Dziecko jako obcy // Tygodnik Powszechny. – 5.06.2006. – № 23. – S. 1, 4.
325. Wain J. "Lord of the Agonies" // Aspekt. - № 3 (April, 1963). – P 56-57.
326. Weretiuk O. Filozofia porażki: „Beresteczko” Liny Kostenko // Przegląd Humanistyczny. – 2006. – № 1. – S. 123-136.
327. Whitley J. W. Golding: Lord of the Flies. – Toronto, 1970. – 46 p.
328. Wolicka E. Zło wyobrażone – zło rzeczywiste // Znak. – 1998. – № 5 (516). – S. 41-57.

329. Ziegler A. P. Jr. Foreword // Golding W. Lord of the Flies. New York: A Perigee Book, 1988. – p. ix-xii.
330. Żelazna J. Zagadnienie zła w systemie etycznym i metafizyce Platona // Z problematyki teorii zła. – 157s.
331. Żółkiewski S. Wstęp do problematyki interpretacji literatury // Interpretacja dzieła. Konferencja w Instytucie Sztuki PAN 5-7 listopada 1984 r. – Pod red. Marcina Czerwińskiego. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1987. – S. 11-28.
332. Czapliński P. Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych // Kultura polska // http://www.cultura.pl/pl/culture/artykuly/es_proza_lat_90#top
333. Franaszek A. Ziarno bez rdzy // Tygodnik Powszechny nr.4, 26 stycznia 2003.
334. Instytut Książki: Proza / <http://www.instytutksiazki.pl>
335. Książka „Złoty pelikan” (Chwin Stefan (pseud. Lars Maks) // <http://www.biblionetka.pl/ks.asp?id=2472>
336. Nowacki D. Stefan Chwin „Złoty pelikan” // http://culture.pl/pl_culture/artykuly/dz_chwin_stefan_zloty_pelikan
337. Rodzaj K. Przypowieść o poświęceniu // <http://esensja.pl/magazyn/2005/01>
338. Rodzaj K. Rysa na szkle // <http://ksiazki.wp.pl/katalog/recenzje>
339. Surma K. Dradina Jakuba // <http://www.sprawa.pl.spnumer51/sprawa.htm>
340. Stefan Chwin. „Złoty pelikan”. Wydawnictwo Fa-Art // <http://www.fa-art.pl>
341. Steinke-Sosnowska D. „Złoty pelikan”. Historia Jakuba // Po-prostu//<http://www.po-prostu.info>
342. Tkaj D. Przypowieść o duszy zagubionej // <http://ksiazki.wp.pl/katalog/recenzje/recenzja.htm>
343. Urbański K. „Złoty pelikan” S. Chwina. Recenzja // <http://www.ilk.pl/recenzje.php/72>

344. Zawada A. Biezdorność – oferta dla każdego // Przegląd Polski online/<http://www.dziennik.com/www.dziennik/kult/archiwum/07-12-03/pp.-08-22-04.html>
345. „Złoty pelikan” S. Chwina/Powiatowa i miejska biblioteka publiczna im. Henryka Sienkiewicza w Pruszkowie/<http://www.biblioteka.pruszkow.pl>