

Оксана ТИХОВСЬКА,
доцент Ужгородського
національного університету

АРХЕТИПНИЙ ЗМІСТ УКРАЇНСЬКИХ ЧАРІВНИХ КАЗОК

УДК 801.81:7.046.1

У статті осмислюється архетипний зміст чарівних казок, сюжети розглядаються крізь призму психоаналізу К.-Г.Юнга. Акцентується на психологічній ініціації особистості та її символічному вияві у чарівних казках.

Ключові слова: архетип, Анімус, ініціація, індивідуація, мотив, Самість, фемінність, чарівна казка.

Жанр чарівної казки є цікавим і малодослідженим українською фольклористикою. Водночас саме казки піднімають завісу над таємницею людської психіки, нашого несвідомого, яке виринає у сновидіннях, розщеплене на окремі образи. Не випадково, як пишуть західноєвропейські та американські фольклористи, чарівні казки легко запам'ятовуються: один раз їх почувши, легко відтворюємо сюжет. Десь на рівні підсвідомого подібні історії близькі нам, тому, слухаючи казку, ми ніби переживаємо своєрідне пригадування колись знаного, вловлюємо закодований у символи досвід.

Сюжети чарівних казок, пройшовши крізь певні фільтри нашої психіки, повинні підготувати нас до різних життєвих ситуацій і на рівні символів змоделювати найбільш прийнятний розвиток подій. Як відомо з праць Д.Фрезера, М.Еліаде, А. ван Геннепа, В.Проппа, М.-Л. фон Франц, К.-Г.Юнга та інших учених, кожна людина у процесі дорослішання проходить своєрідну психологічну ініціацію (посвячення в доросле життя). І якщо ініціація юнака чи дівчини успішна, він/вона має змогу укласти щасливий шлюб і стати гармонійною частиною суспільства. Якщо ж ініціація невдала, віковий перехід не здійснено, людина залишається на інфантильному рівні розвитку, їй не вдається одружитися або ж укладений шлюб виявляється невдалим, соціум видається їй чужим і незрозумілим. Нерідко люди, минувши тридцятирічний рубіж, у душі почуваються дітьми. Західноєвропейські психоаналітики переконані, що такий душевний стан зумовлений відсутністю вдалої психологічної ініціації й звертаються до сновидінь пацієнта й аналізу тих казкових сюжетів, які були близькими йому в дитинстві. На думку А.Малаховської, обряд ініціації – один із найважливіших соціальних інститутів, яких сягають казкові мотиви, він «символічно переводить неофіта через стан тимчасової смерті до отримання нових (магічних) здібностей. Це надзвичайно важкий шлях, на який стають, відчайдушно сподіваючись здійснити те, що без допомоги цих нових здібностей нездійсненне» [10; 80].

На ранніх етапах розвитку суспільства вікова ініціація практикувалися всіма народами як ритуал переходу, рівнозначний за своєю важливістю весіллю, похорону, обрядам, пов'язаним

з народженням дитини. Долаючи межу між дитинством і дорослим життям, юнаки й дівчата мали здобути необхідний досвід, який повинен був підготувати їх до нової соціальної та психологічної ролі. Тільки успішне проходження ініціації давало право на одруження, тобто на початок нового етапу життя.

С.Біркхойзер-Оері, Х.Дікманн, В.Пропп, М.-Л. фон Франц, К.-П.Естес, К.-Г.Юнг і багато інших вчених інтерпретують чарівну казку як розгорнутий метафоричний сценарій психологічної ініціації юнаків і дівчат. У світлі цього міркування цілком закономірно, що кожна чарівна казка закінчується щасливо (що символізує успішне посвячення в доросле життя) й герой/героїня одружуються зі своєю коханою/своїм коханим.

Сюжети чарівних казок різні й водночас подібні – у різних народів зустрічаються оповіді про Попелюшку, Білосніжку, змагання героя з демонами та зміями. Фольклористи неоміфологічної школи пояснюють це тим, що зміст колективного несвідомого всіх людей на нашій планеті є однаковим, а чарівні казки є продуктом діяльності цього колективного несвідомого, оскільки вони сягають своїм корінням сновидінь і марень, збережених у формі усних оповідей нашими предками.

Психоаналітичний аспект дослідження чарівних казок є явищем новим для української фольклористики. Однак у Європі, США, Канаді, Росії на основі відкриттів З.Фройда та К.-Г.Юнга сформувалися школи, представники яких вдаються до архетипного аналізу міфів і казок. В Україні про доцільність вивчення усної народної творчості у світлі психології свого часу писав ще Ф.Колесса, відзначаючи: «Представники антропологічної школи, як Спенсер, Ланг і ін., устоюють на сьому, що на різних місцях у різних часах, у різних народів можуть зовсім самотійно і незалежно від себе складатися дуже подібні або й однакові пісні, казки і перекази, як вплив однакового устрою *людської природи й однакової психіки* (курсив мій. – О.Т.) на однакових ступенях умового розвитку й серед однакових обставин життєвих. Тут *дослід входить уже в область психології* (курсив мій. – О.Т.). Показується, що твори усної словесності є у своєму складі не раз дуже заплутані та що не до всіх можна прикладати однаково методу.

В усякім разі досліди на сьому полі мають дуже велике значення для історико-літературних студій» [7; 31].

Психологічне тлумачення казки, на думку послідовників К.-Г.Юнга (М.-Л. фон Франц, К.-П.Естес; Біркхойзер-Оері, Х.Дікманна, Д.Калшеда, Дж.Кемпбелла, М.Вудман та ін.), може відштовхуватись від того, що всі казкові персонажі, дії, тварини, місця і символи є втіленнями внутрішніх душевних поривань, імпульсів, переживань і прагнень. На думку К.-Г.Юнга, казка – це певною мірою сон. А її відмінність «від нашого звичайного нічного сну полягає головним чином у тому, що казка містить тільки колективні елементи і не має стосунку до наших особистих повсякденних бажань, турбот і потреб. Таким чином, ми знаходимо в ній тільки типове, всезагальні форми душевних переживань» [3; 23]. У передмові до «Казок з Бачки» (1910) В.Гнатюка Ю.Тамаш також наголошував на існуванні зв'язку між чарівними казками та сновидіннями: «Усні казки будь-якого народу чи етнічної одиниці як жодна літературна пам'ятка виражають ясно, прозоро і переконливо колективний сон найширшої верстви людей певного етносу, який не зазнав привілеїв так званих вищих верств чи привілейованих класів цього народу» [15; 2].

Основи психоаналітичної інтерпретації чарівних казок започаткував К.-Г.Юнг. Він стверджував, що герої чарівних казок є проєкціями різних архетипів, визначаючи архетип як прообраз, ідею, вроджені психічні структури, первинні схеми образів фантазії, що містяться в колективному несвідомому, апріорно формують активність уяви й лежать в основі загальнолюдської символіки. В аналітичній психології К.-Г.Юнга архетипи – це компоненти «колективного несвідомого», які сформувалися у найдавніші часи і визначають структуру моральної, естетичної і пізнавальної діяльності людини. Основу духовного життя складає досвід, який передається від покоління до покоління і являє собою сукупність архетипів. Архетипи, проєціюючись на зовнішній світ, визначають своєрідність культури суспільства. Серед найважливіших архетипів колективного несвідомого К.-Г.Юнг називав такі: «Тінь, Старий, Дитина (включно з юним героєм), Мати (“прамати” і “земна мати”) як верховна особистість (“демонічна” і тому верховна, така, що стоїть згори) і її протилежність – дівчина, потім Аніма у чоловіка й Анімус у жінки» [19; 115]. Тінь – це друге «я» героя (alter ego), його недиференційована несвідома частина, один з виявів архетипу Духа. Тінь може бути позитивною (у казках – помічник героя) або негативною (антагоніст героя), її різновидом є образ трикстера. На думку К.-Г.Юнга, всі архетипи мають і позитивний, і негативний, і хтонічний аспекти: «з яким аспектом архетипу Духа зіштовхнеться герой, залежить від нього самого. Він може спочатку відчувати на собі негативний, а потім позитивний аспект. У казці завжди існує вибір між правильною

і неправильною поведінкою. Якщо герой поводиться правильно, то антигерой – навпаки, неправильно, тому те, що він отримує в нагороду за свою поведінку, протилежне нагороді героя» [19; 157]. Архетип Духа (його різновиди: Самість, Тінь, Аніма/Анімус) може об'єктивуватися в казці в образі тварини, що свідчить про його «демонічно-надлюдську та тваринно-недолюдську» [19; 163] семантику.

Архетип Аніма – це персоніфікована «фемінність» у несвідомому чоловіків, яка об'єктивується тільки в «чоловічих» казках, оскільки вони є метафоричними сценаріями індивідуалізації чоловіка, а отже, передбачають розвиток його Аніми або ж осягнення її у процесі складних випробувань. Аніма може проєціюватися на молодих героїнь і залежно від їх ставлення до героя матиме або позитивну, або негативну семантику (позитивна Аніма, справжня фемінність / негативна, демонічна). Як зазначає В.Шинкаренко, «аніма часто потрапляє під негативний вплив духа. І тому для того, щоб нею оволодіти, героєві потрібен підйом свідомості, що відбувається тільки в результаті різноманітних випробувань; внаслідок кожного з яких здійснюється проникнення несвідомого у свідомість» [18; 158]. Згідно з концепцією К.-Г.Юнга, образ старої жінки в «чоловічих» казках є персоніфікацією материнської Аніми (доброї або демонічної матері).

У «жіночих» казках постає архетипний образ Анімуса – уособлення «маскулінного» у психіці жінки. Він проєціюється на чоловічі персонажі. Об'єкт кохання героїні є уособленням конструктивного Анімуса (справжньої маскулінності), а її переслідувач або викрадач – проєкції негативного (демонічного) Анімуса, на батьківський персонаж проєціюється інфантильний прояв цього архетипу.

Архетип мудрого Старого (в «чоловічих» казках) та Старої (в «жіночих») є регулюючим центром несвідомого, котрий К.-Г.Юнг назвав Самістю. На думку вченого, в Самості криється весь психічний зміст особистості, «вона є регулюючим центром колективного несвідомого. Будь-який індивід і будь-яка нація мають свої власні способи усвідомлення і взаємодії з цією психічною реальністю» [19; 10]. На головного героя/героїню казки проєціюється Его («я») або імпульс Его, але у фіналі він/вона має досягти рівня Самості.

На думку К.-Г.Юнга, саме казка дає змогу найкраще вивчити «порівняльну анатомію» людської психіки, адже, на відміну від легенд і міфів, у яких архетипний зміст людської психіки криється під пластом багатовікових культурних нашарувань, казки відображають основу психіки більш зрозуміло й чітко, тому що містять набагато менше специфічного культурного матеріалу [19].

Послідовниця К.-Г.Юнга, М.-Л. фон Франц, дійшла висновку, що всі чарівні казки намагаються описати такий психічний феномен як прагнення людини до осягнення власної Самості, до усвідомлення

сенсу життя. Пізнання Самості, що у різноманітних своїх проявах дуже складна для нашого розуміння, можливе лише в далекому майбутньому. «Саме тому, – пише дослідниця, – нам необхідні сотні казок і тисячі їх повторів з різними композиційними варіаціями. Але навіть тоді, коли цей феномен буде усвідомлено, тема не буде до кінця вичерпана» [16; 10].

За слухним спостереженням фольклориста юнганської школи Х.Дікмманна, «казку можна використовувати для тлумачення чоловічої і жіночої психології, а також для вирішення проблем, пов'язаних із різними життєвими етапами» [3; 23]. Тому вважаємо вдалою класифікацію О.Никифорова, який виокремив три групи чарівних казок: «чоловічі», «жіночі» й «нейтральні» [11]. Саме такий поділ дає змогу системно проаналізувати казкові мотиви та образи.

У цій статті ми зупинимося на «жіночих» чарівних казках, у яких ініціацію повинна пройти дівчина. Слід зазначити, що ритуал ініціації дівчат вивчений гірше, ніж вікові ініціації юнаків. У «жіночих» казках переосмислення обряду ініціації відбувається інакше, ніж у «чоловічих». У них майже нема описів битв, а ініціація казкової героїні полягає передусім у випробуванні його духовних і моральних якостей. Жіноча ініціація передбачає переважно психологічні чинники. У «жіночих» казках героїня активна, а герой виконує допоміжну функцію, репрезентуючи внутрішню маскуліність героїні – її Анімус. Таким чином, казка відображає процес індивідуалізації особистості, розщепленої на архетипи, а коли в центрі твору знаходиться жіночий персонаж, то герої-чоловіки сприяють чи заважають її психологічній ініціації.

За спостереженням В.Проппа, казкова царівна – це «дівчина-богатыр, цар-дівича, войовнича діва, повновладна володарка свого царства» [12; 285], але таких сюжетів досить мало. На жаль, дослідник не акцентує уваги на сценарії жіночої ініціації, для нього царівна – трофей, що його отримує герой внаслідок свого вдалого посвячення в доросле життя. А.Малаховська докладно проаналізувала аспекти жіночих ініціацій, влучно відзначивши, що казка підкреслює такі риси казкової героїні, як мужність, сміливість, цілеспрямованість, терпіння й витривалість» [10; 100]. Дослідниця наголосила на важливості принципу надії в «жіночих» казках – найважливіший стимул, який змушує рухатися всередині жорстоких процедур вказаного ритуалу.

К.-П.Естес розглянула психологічну ініціацію як процес, у результаті якого дівчині необхідно відмовитися від звички жити несвідомо й навчитися «прагнути свідомого зв'язку з потаємним розумом, з Дикою Самістю, навіть якщо на цьому шляху чекають страждання, боротьба, труднощі» [21; 398]. У світлі психоаналізу «героїня казки – це модель людини, котра демонструє сходження до цілісності через позитивне проходження ініціації» [5; 101]. Ми цілком погоджуємося з цим міркуванням.

Своєрідну інтерпретацію психологічної ініціації жінки бачимо у казці «Про німу графиню і її трьох синів», що записана І.Хлантою в с. Лубня Великоберезнянського р-ну Закарпатської області. Казка розпочинається з необхідності перейти межу між життям і смертю: за наказом мачухи батько відвозить свою доньку Марію в ліс, щоб убити. Але не наважується позбавити дівчину життя, а жінці ж приносить серце вівці і мізинець дочки, яка заприсяглася, що дванадцять років буде мертвою для всіх, кого досі знала. За влучним спостереженням С.Біркхойзер-Оері, материнство казкової мачухи «споживацьке, вона буквально хоче з'їсти тих, про кого повинна піклуватися <...> Зла королева втілює характерну тенденцію витратити свої емоції тільки на себе, завдаючи таким чином шкоди об'єкту своєї любові» [1; 54].

Батько, частково дотримуючись вказівок мачухи, мимоволі штовхає героїню на шлях психологічної ініціації. Відтак три роки Марія проводить у лісі на самоті, в тісному контакті з природою, поза межами соціуму, що є її першою ініціацією. Голу й німу героїню в лісі знаходить граф (персоніфікований Анімус героїні), якого до дівчини привів його пес (символічне уособлення інстинктів графа). Собака відносив частину своєї їжі до лісу. Це зацікавило графа, він пішов слідом і знайшов німу красуню. Отже, першим у контакт із Марією вступає інстинктивний аспект маскуліності героїні – собака, і лише згодом антропоморфний – пан, який повинен сприяти завершенню її першої вікової ініціації. Те, що героїня гола, свідчить про її незахищеність, вразливість і водночас близькість до інстинктивної сфери.

Граф одружується з Марією, незважаючи на те, що вона весь час мовчить. Сюжет ускладнюється через графову матір, котра прагне позбутися невістки. Стара графиня сприймається як персоніфікований образ негативної материнської Аніми, під впливом якої перебуває герой. Саме тому молодша графова дружина символічно німа – чоловік її не чує, бо її голос, що озивається в його душі, заглушує мати.

За відсутності графа його дружина народила трьох синів (зі срібним, золотим і діамантовим волоссям), але стара графиня викинула їх у воду, підклавши замість них собаку, вовка й ведмедя. Зрозуміло, граф на віру сприймає пояснення матері й ув'язнює дружину у великій скляній шкатулці [6; 173], де вона знову опинилася за межами реального життя. Відтак за словами М.-Л. фон Франц, «образи щільно закритої коробки і кам'яної скрині мають на меті передати стан відірваності від життя, котрий переживає одержима Анімусом жінка» [17; 178]. Такий сюжетний хід казки є другою ініціацією героїні, яка й після народження дітей не позбулася одержимості Анімусом.

Жорстокість чоловіка стосовно героїні має тут символічне значення, адже, за твердженням Х.Дікмманна, «жорстокість є не тільки формою пока-

рання за зло чи за необережність і наївність, жорстокість притаманна й самому героєві, що страждає. Коли казку розглядати як драму, що відбувається в душі, то всі персонажі, вчинки, тварини, місця і символи, які зустрічаються в казці, знаменують собою внутрішні душевні рухи, імпульси, переживання і прагнення» [3; 140].

Марію визволили зі скляної тюрми сини, розбивши шкатулку смичками від скрипок – кожен тричі вдаряє по ній. Відтак до героїні повернувся і дар мови, адже період її ініціації, котрий тривав дванадцять років, залишився позаду. Марія повернулася до повноцінного життя з новознайденим чоловіком і синами. Так місце руйнівного батьківського Анімуса в душі героїні посів конструктивний (графський син і три Маріїні сини), постає маскулінний архетип «четвіркості», що символізує закінчення процесу індивідуації і вказує на те, що відтепер Самість проєціюється на героїню.

Казка «Як стала королевою чередарева донька» є складнішим варіантом казки «Про красуню і злу бабу» (варіант П.Куліша). Спочатку з'ясовується причина появи надзвичайних здібностей у героїні, котра була сьомою донькою в сім'ї чередаря. Ще до народження дитини батько не хоче її появи на світ: «Якщо народиться дівчинка, треба її кинути у ріку» [14; 92]. Таке негативне ставлення до ще ненародженої доньки значною мірою зумовлює подальші складні випробування, що їх зазнає героїня.

Однак дівчину оберігають персоніфіковані образи долі. Коли баба-повитуха несе немовля до річки, щоб утопити, вона зустрічає Діда-всевіда і двох його синів, які відмовляють жінку від убивства, пророкуючи дитині та її батькам щасливе життя. Під маскою цих трьох персоніфікованих божеств ми бачимо архетип Самості. Вони обдаровують дівчинку трьома здібностями: вода, у котрій вона купається, перетворюється на срібло; кожна сльозинка перетворюється на срібну двадцятку; за кожним її кроком залишається золотий дукат. Завдяки сьомій доньці чередар стає багатою людиною. Про його багатство і красу сьомої доньки зі слів людей дізнається принц і приїжджає сватати дівчину.

Функцію злої баби у цій казці виконує Інджі-баба, сусідка принца, котра вмовляє його взяти її за сваху. Коли ж молоді повертаються в палац, Інджі-баба «сіла у кочію разом із принцесою. По дорозі баба своїм відьомським способом напустила на молоду сон і, коли та спала, відрізала їй обидві ноги й обидві руки, вибрала їй очі (очевидно, щоб позбавити її чарівних властивостей. – *О.Т.*), а потому зняла з неї плаття... Покалічену молоду принцесу баба скинула з кочії на дорогу, а замість неї взяла свою доньку» [14; 94]. Отже, героїня втрачає не лише зір, а й руки та ноги. Можна сказати, що батькове бажання позбутися доньки фактично здійснилося через багато років, хоча її смерть метафорична – дівчина втрачає здатність бачити, ходити і виконувати будь-яку ро-

боту, уподібнюючись мерцеві, але все-таки вона живе завдяки прихильності до неї Діда-всевіда та його синів. Чередареву доньку знаходить у лісі ловець, що уособлює світлий батьківський архетип (позитивного, але ще інфантильного Анімуса), він доглядає каліку і багатіє завдяки її здатності перетворювати воду на срібло під час купання (це єдина властивість, якої не змогла позбавити героїню Інджі-баба). Дівчина без рук, ніг та очей якимось дивом робить із цього срібла кужіль, веретено та мотовило і просить ловця виміняти ці речі на її ноги, руки й очі. Чоловік іде до королівського палацу й вимінює в доньки Інджі-баби срібні речі на частини тіла героїні й дає їй можливість удруге «народитися» для повноцінного життя. Таким чином внаслідок проєктивної інверсії (термін А.Дандеса) образ батька проєціюється на ловця. Дівчина позбувається каліцтва, ловець вибудовує їй хату, через якийсь час у неї народжується син. Минає сім років, і героїню випадково знаходить молодий король, повертаючись із полювання. Він дізнається правду, знаходить у підставній дружини срібний кужіль, веретено і мотовило, що переконує його у правдивості слів справжньої дружини, яку король повертає, наказуючи вбити Інджі-бабу і її доньку.

Отже, ініціація героїні полягає у стражданні, символічно спричиненому втратою частин тіла. Через каліцтво, котре символізує тимчасову смерть, героїня приходиться до нових цінностей (срібних кужеля, веретена і мотовила, що натякають на її причетність до магії ткацтва), долає вікову кризу дорослішання, метафоричним наслідком якої є народження дитини. Відтак, за зауваженням М.Еліаде, випробування дівчат пов'язане з так званою ініціаційною смертю – «це завжди смерть для чогось, що треба перерости, а не смерть у сучасному й десакралізованому значенні. Вмирають, щоб переродитися й отримати доступ до вищого рівня буття. У випадку юних дівчат умирають для нечіткого й аморфного дитинства, щоб народитися вдруге для особистості й родючості» [4; 292].

Втративши руки, ноги й очі героїня не помирає буквально, вона лише позбувається життєздатності, оскільки її каліцтво – це тимчасова ініціаційна смерть. Тому після повернення на місце втрачених частин тіла змінюється соціальна роль дівчини, котра перетворюється на жінку – стає матір'ю, а витримавши випробування стражданням і самотністю, нарешті зустрічається зі своїм чоловіком, тобто встановлює контакт з маскулінною частиною своєї психіки й звільняється від демонічного впливу архетипу матері.

Тема жіночих ініціацій продовжується і в казці «Німа царівна», яка розповідає про те, що у багатодітній сім'ї народжується ще одна дівчинка. Батько не може знайти хрещених батьків у своєму селі, тому вирушає в сусіднє. По дорозі зустрічає бабу, яка погоджується стати його кумою, «кедь дівочку через дванадцять років приведеш на се місце» [2; 43].

Чоловік пристає на цю умову й у зазначений час приводить Маріку на те «місце, котре баба позначила копачиком» [2; 43]. Там його вже чекала кума, котра «повела Маріку у великі хаші» [2; 43], пообіцявши, що батько ніколи більше не побачить доньки.

Перебування за межами рідного дому, далеко від людей, свідчить про початок ініціального періоду в житті героїні, адже 12-річний вік є часом початку статевого дозрівання дівчат, на який припадали обряди їх індивідуальної ініціації. Стара баба повинна підготувати героїню до початку дорослого життя, зокрема одруження, прилучивши її до таємниць і сакральних знань. Вона є своєрідним варіантом Баби-Яги, що, за класифікацією В.Проппа, належить до розряду дарувальників, котрі є страшними, грізними й водночас справедливими. Баба привела дівчину в будинок, у якому було дванадцять кімнат, дала їй дванадцять ключів, але заборонила відкривати дванадцятку кімнату, застерігши: «бо злого смертю помреш» [2; 43]. За спостереженням М.-Л. фон Франц, у забороненій кімнаті переважно «зберігається щось незвичайне і страшне, що символізує, у свою чергу, комплекс, котрий повністю витіснений та ізольований, тобто щось абсолютно несумісне зі свідомою установкою. Саме з цієї причини ми неохоче наближаємося до забороненої кімнати, хоча водночас відчуваємо, що вона вабить нас і викликає бажання увійти» [17; 127.]. Законірно, що героїня казки не змогла перебороти свою цікавість, тому й відкрила заборонені двері. Оглядання такої кімнати, очевидно, має сприйматися як відкриття чогось нового в людській душі, адже ключ до потаємної кімнати «символізує дозвіл пізнати найтемніші таємниці душі» [17; 58].

Фольклорист-юнгіанець Д.Калшед, аналізуючи німецьку казку «Птиця Фіца», відзначив: «Те, що чарівник дає ключі до своєї власної трансформації і до трансформації третьої жінки, підтверджує припущення, що він є символом того, що Юнг назвав “архаїчною амбівалентною Самістю”, яка ще не олюднена належним чином» [8; 299]. Однак у казці «Птиця Фіца» чарівник, котрий дає ключ від забороненої кімнати своїй дружині, є чоловіком, якого, на наш погляд, варто інтерпретувати як уособлення негативного Анімуса героїні. У казці «Німа царівна» роль чарівника відіграє баба-відьма, котра сприяє процесу ініціації й індивідуальності героїні, тому, з позиції психоаналізу, може трактуватися як метафоричне уособлення Самості героїні.

Маріка порушила табу, і цей вчинок визначив подальший розвиток подій. Відчинивши двері забороненої кімнати, вона побачила мертву бабу, котра «в чорному лежить у деревищі» [2; 44]. На думку К.-П.Естес, покійник або покійники в потаємній кімнаті є символами омертвіння сил душі, які, однак, здатні відродитися. Проектуючи таку казкову історію на процес індивідуальності жінки, дослідниця відзначає: «Коли жінка відкриває у своїй душі ту кімнату, котра показує наскільки вона мертва, наскільки знищена,

вона бачить, що різні частини її жіночої природи та інстинктивної душі вбиті й покійно померли за багатим фасадом. Тепер, коли вона це бачить, коли розуміє, що потрапила в полон і що все її духовне життя поставлено на карту, вона може утвердити себе надійніше» [21; 65]. Побачене в потаємній кімнаті дійсно робить героїню стійкішою, впевненішою в собі, здатною перебороти біль і страждання. Баба є метафоричним образом Самості і сприяє духовному зростанню героїні. Д.Калшед розглядає Самість «як внутрішній фактор, що організує процес індивідуальності разом з Ego, що виступає у ролі молодшого компаньйона» [8; 299].

Повернувшись, баба вже знала, що дівчина відкривала заборонену кімнату. Те, як вона дізналася про порушення табу, казка замовчує – тут на ключі не з'являється кров (як у казці «Синя Борода»), і він не змінює свій колір на інший. Баба почала розпитувати дівчину про те, що вона бачила у дванадцятій кімнаті, але Маріка не наважилася розповісти про побачене. За непослух відьма залишила дівчину саму в лісі й зробила її німою.

Маріку знайшов цар і одружився з нею. Коли в них народився син, цар був далеко, замість нього з'являється баба, котра знову розпитує про те, що героїня бачила в дванадцятій кімнаті, однак відповіді знову не отримує. Розлючена відьма розриває дитину й зникає, а слуги вирішують, що немовля з'їла цариця, про що згодом розповідають царю. Так повторюється ще два рази, і після зникнення третього сина царицю засудили до смерті – «завісити серед міста й спалити» [2; 45]. Перед виконанням вироку з'явилася баба в кареті з трьома хлопчиками, віддала їх батькам, повернула Маріці здатність говорити й похвалила за вміння зберігати таємницю.

Отже, героїня не виказує таємного знання, отриманого завчасно. Казка не розкриває мотивів її поведінки, ми розуміємо лише, що це заборонене знання має стосунок до смерті, до ритуалів переходу й є запорукою отримання жінкою іншого соціального статусу. Випробовування героїні мовчанням постає як своєрідна ініціація (подібний мотив бачимо і в казці «Про німу графиню і її трьох синів»), а мертва жінка в забороненій кімнаті сприймається як Богиня, про яку писала Х.Гьотнер-Абендрот: «У підземному і підводному світі живе богиня-баба, богиня смерті – Стара жінка, котра знищує все життя в глибині і водночас воскрешає його, виносячи з глибини нагору; вона – таємне божество вічної смерті і вічного воскресіння; вона визначає астрономічні цикли (зникнення й появу зірок) і в такий спосіб і цикли рослинного й людського життя; таким чином, вона є володаркою космічного порядку і втіленням вічної мудрості» [цит. за: 10; 68]. Х.Гьотнер-Абендрот окреслює й стосунок богині до смерті, відзначаючи, що смерть у казковій картині світу є не чимось остаточним, лише іншим станом, котрий відповідно до космічних законів з'являється і зникає. Це міркування у метафоричній формі присутнє й в останній з аналізованих

нами казці. Тому, побачивши в потаємній кімнаті бабу мертвою, а потім знову живою, коли та нібито нізвідки з'явилася, Маріка, очевидно, відкрила для себе безкінечність існування людської душі, можливість відродження після смерті.

Казка свідчить, що не досить отримати сакральне знання, треба навчитися вірити в його силу й користуватися ним. Власне, саме тому героїня й не виказує побаченого в забороненій кімнаті. Пройшовши перший етап обряду ініціації – отримавши сакральні знання, вона повинна пройти й другий, пов'язаний з народженням дітей. Героїня дозволяє бабі вбити її синів, оскільки знає, що їх смерть тимчасова – вони все одно повернуться до життя. Так, пройшовши випробовування знанням про по тойбіччя і мужньо витримавши смерть немовлят, героїня отримує можливість жити повноцінно: до неї повернулися діти, вона знову почала говорити і стала справжньою царицею.

У казці «Про сімох братів-гайворонів і їхню сестру» метафоричний процес ініціації героїні полягає в тому, що вона, прагнучи звільнити братів від прокляття матері, проходить через тимчасову смерть і відроджується до життя в новій якості.

Казка розповідає про те, що мати прокляла сімох своїх синів, і вони перетворилися на гайворонів. Хлопці-птахи полетіли до лісу, де знову стали людьми, але жили відособленим життям. У світлі психоаналізу це означає витіснення фемінністю маскулінного начала у сферу несвідомого (ліс), а їх трансформація свідчить про наближення чи отождолення маскулінності з тіньовою інстинктивною сферою. Однак фемінність, котра постає в образі сестри, що народилася після зникнення братів, прагне їх повернення, об'єктивації. У цій казці руйнівний аспект архетипу матері постає в трьох іпостасях: рідної матері, Баби Яги і мачухи царевича, на протипагу яким казка вимальовує три позитивні материнські фігури: матері Місяця, Сонця і Вітру.

Відтак дівчина, яку діти дражили «гайвороненням», вирушила на пошуки братів, і потрапила до домітки Місяця, Сонця і Вітру. Останній і приніс її на своїх крилах до хижки братів. Однак героїня не відразу показалася братам, три дні вона ховалася від них, потайки куштуючи їхню їжу, й у такий спосіб висловлюючи бажання бути знайденою. На третій день брати знайшли сестру, і вона залишилася жити з ними.

Через три роки їх спільного життя «сталося в тім лісі нещастя. Раз убили брати дику козу, а то не коза була – то була дочка Баби Яги. От Баба Яга і поклялася відомстити їм» [6; 141]. М.-Л. фон Франц, аналізуючи подібний мотив у французькій казці «Про дев'ятьох братів-баранчиків і їхню сестру», відзначила, що «переслідування лані могло б означати, що брати хочуть здійснити якесь своє бажання чи фантазію» [1; 177]. В аналізованій казці вбивство братами кізки є проекцією бажання смерті се-

стрі, що обертається для юнаків фатально – вони гинуть з жалю.

Помста Баби Яги, яка сприймається як трансформований образ матері, що прокляла своїх синів, власне, зводиться до вбивства дівчини. Адже спочатку відьма продала героїні коралі, які задушили її, але брати прийшли вчасно і врятували сестру від смерті. Мовою символів «повітря означає духовну сферу» [1; 56]. Не даючи дівчині дихати, Баба Яга метафорично «позбавляє її доступу до духовності» [1; 56]. Зазнавши невдачі, відьма прийшла вдруге і пригостила героїню отруйним яблуком, і брати вже не допомогли їй. «У міфології яблуко зазвичай вважається символом любові. Воно асоціюється з богинею любові Венерою. Однак у біблійній історії куштування яблука Адамом і Євою привело їх до усвідомлення моралі. Тому яблуко асоціюється не тільки з любов'ю, а й з усвідомленням» [1; 57]. Дівчина скуштувала яблуко, і справжні емоції, символом яких є сама героїня, омертвіли під впливом несправжнього, оманливого ероса. Брати, як уособлення інфантильного Анімуса героїні, не можуть побачити причини її омертвіння. Вони зробили «з кришталю труну зі срібними ланцюжками, поклали туди мертву сестру, але не ховали труну в землю, а повісили у лісі, неначе колиску між двома деревами на тих ланцюжках, а самі з жалю та туги за сестрою померли» [6; 141].

На думку Фр.Ленц, казкова героїня в кришталевій труні – «це справжній образ того, якими є стосунки між світом і людською душею» [9; 43], це символ смерті справжньої емоційності, яку, за С.Біркхойзер-Оері, можна інтерпретувати як холодну, невидиму пелену, що відгороджує героїню від життя. На думку дослідниці, труна також є «символом страшної матері, тобто смертоносного материнського начала. Стара королева (у французькій казці «Білосніжка». – О.Т.) прагнула знищити емоції. І вона добилася того, що вони виявилися закритими і законсервованими» [1; 59, 60].

Отже, в казці «Про сімох братів-гайворонів і їх сестру» героїня не змогла врятувати й повернути додому своїх братів, а мимоволі прискорила їхню смерть. Відтак прокляття, яке наклала на них матір, виявляється сильнішим, ніж любов сестри. Сестра (дівчинка) помирає, щоб могла народитися наречена (дівчина), а брати, як уособлення несформованого, інфантильного Анімуса героїні, трансформуються в образ царевича, що є персоніфікованим образом позитивного Анімуса, який приходить, щоб врятувати дівчину.

Далі казка розповідає про звільнення героїні від смертельного сну. Дівчину в кришталевій труні знаходить царський син. Коли слуга відв'язував труну від дерева, ланцюжок відірвався, і труна вдарилася об землю. У той момент «шматок яблука відразу вискочив» [6; 142], і дівчина прокинулася. Отже, засобом спасіння тут є «певне потрясіння, котре може перевернути всі людські почуття» [1; 60]. Героїня поховала тіла своїх братів і погодилася вийти заміж за

царського сина. Однак її ініціація на цьому не завершується. Знову виринає образ Страшної матері – тепер в образі мачухи царевича, яка прагне знищити героїню і вимагає в старого царя, щоб той наказав сину вбити молоду невістку. Царевич не вбиває дружину, а приносить мачусі серце й очі собаки та відрізані руки героїні, тим самим рятуючи її життя.

У цій казці випробовування повинна пройти не лише героїня, але й царевич, образ якого «може означати логос, духовну установку, що має пріоритет стосовно еросу дівчини» [1; 61]. Царевич спочатку постає як несамостійний у своїх діях персонаж, залежний від темної сторони фемінності, руйнівного материнського архетипу. Він повинен пройти очищення стражданнями і тугою через розлуку з дружиною.

Залишившись на самоті, героїня повертає собі руки – змочує обручки у воді й позбувається каліцтва. Далі дівчина потрапляє до лісової хатинки, де жили її брати, й народжує там двох синів.

Смерть мачухи й батька звільняє царевича від їхнього впливу, і він вирушає на пошуки дружини. Знайшовши її в хатинці братів-гайворонів, спершу не впізнає, лише зі слів слуги дізнається, що господиня назвала його батьком хлопчиків. Другої ночі цар почув розмову між матір'ю та синами і зрозумів, що це його дружина й сини. Героїня стає царицею. Отже, смерть мачухи й батька відкрили царевичеві шлях до трансформації і поєднання з істинною фемінністю. Тобто разом із трансформацією героїні відбувається переродження її Анімуса (царевича), вони обоє проходять шлях очищення стражданнями і жертвністю, і в момент, коли біль героїв сягає

апогею, відбувається визволення від руйнівного впливу материнського архетипу.

Таким чином можна сказати, що героїня закарпатської казки «Про сімох братів-гайворонів і їх сестру», як і «Білосніжка», – це «образ богині або безсмертної душі, божественної частини людської психіки. Навіть помираючи, вона дивовижним чином повертається до життя, оскільки втілює в собі вічне людське переживання – здатність любити, що приходить з роками» [1; 62].

Отже, героїню чарівних «жіночих» казок (переважно пасербицю) найчастіше показано у процесі подолання різних перешкод, які чинить мачуха або інша жінка, котра має семантику Страшної Матері. Така ініціація є необхідною умовою дорослішання героїні, зміни її соціального статусу. Метафоричне протистояння пасербиці й мачухи, або дівчини і злої баби, або принцеси і відьми є передумовою й поштовхом до індивідуалізації. Символізм казкової ініціації полягає в усвідомленні незалежності від материнського архетипу, асиміляції руйнівних тенденцій, персоналіфікації в образі негативної Тіні. Асимілювавши власну Тінь (мачуху, злу бабу, відьму, зведену сестру тощо) і встановивши тісний зв'язок із власною маскулінністю, Анімусом (принцом, царевичем, графським сином), героїня наближається до досягнення власної Самості, утвердження себе як особистості. Тому такі «жіночі» чарівні казки є метафоричним сценарієм становлення жінки як особистості, а глибока символіка казкових образів дає змогу читачеві пережити психологічну ініціацію на рівні архетипів.

Література

1. Биркхойзер-Оэри С. Мать: архетипический образ в волшебной сказке / С.Биркхойзер-Оэри. – Москва: Когито-Центр, 2006.
2. Дідо-всевідо: закарпатські народні казки. – Ужгород: Карпати, 1969.
3. Дикманн Х. Сказание и иносказание: юнгианский анализ волшебных сказок / Х.Дикманн. – Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000.
4. Еліаде М. Священне і мирське: Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М.Еліаде. – К.: Основи, 2001.
5. Ефимкина Р. Пробуждение Спящей Красавицы. Психологическая инициация женщины в волшебных сказках / Р.Ефимкина. – Санкт-Петербург: Речь, 2006.
6. Казки Карпат: українські народні казки. – Ужгород: Карпати, 1989.
7. Колесса Ф. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю / Ф.Колесса // Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К.: Наукова думка, 1970.
8. Калшед Д. Птица Фица и темная сторона Самости / Д.Калшед // Калшед Д. Внутренний мир травмы. – Москва: Академический проект, 2007.
9. Ленц Фр. Образный язык народных сказок / Фр.Ленц. – Москва: Evidentis, 2000.
10. Малаховская А. Наследие Бабы-Яги: религиозные представления, отраженные в волшебной сказке, и их следы в русской литературе XIX–XX вв. / А.Малаховская. – Санкт-Петербург: Алетей, 2007.
11. Никифоров А. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки / А.Никифоров // Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского. – Ленинград, 1928.
12. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В.Пропп. – Москва: Лабиринт, 2005.
13. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л.Бараг, И.Березовский, К.Кабанников, Н.Новиков. – Ленинград: Наука, 1979.
14. Таємниця скляної гори. Закарпатські народні казки, зібрані М.Фінцицьким. – Ужгород: Карпати, 1975.
15. Тамаш Ю. Передмова / Ю.Тамаш // Гнатюк В. Казки з Бачки. – Нови Сад: Руске слово, 1986.
16. Франц М.-Л. фон. Психология сказки; Толкование волшебных сказок; Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке / М.-Л. фон Франц. – Санкт-Петербург: Б.С.К., 1998.
17. Франц М.-Л. фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках / М.-Л. фон Франц. – Москва: Независимая фирма Класс, 2007.
18. Шинкаренко В. Смысловая структура социокультурного пространства: миф и сказка / В.Шинкаренко. – Москва: КомКнига, 2005.
19. Юнг К.-Г. Структура психики и архетипы / К.-Г.Юнг. – Москва: «Академический Проект», 2007.
20. Эстес К. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / К.Эстес. – Москва: ИД «София», 2006.