

МОТИВ ІНЦЕСТУ З БАТЬКОМ ЯК ПРОЕКЦІЯ КРОВОЗМІСНИХ БАЖАНЬ ГЕРОЇНИ У ЧАРІВНИХ КАЗКАХ ЗАКАРПАТТЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Випуск 19.

УДК 801.81:7.046.1;

Тиховська О. М. Мотив інцесту з батьком як проекція кровозмісних бажань героїни у чарівних казках Закарпаття. 14 стор. Кількість бібліографічних джерел – 15; мова українська.

Анотація. У статті розглянуто переосмислення інцестуальних мотивів у чарівних казках Закарпаття крізь призму психоаналізу. Увага акцентується на проекційній інверсії та буквализації метафори в зображенні взаємостосунків між казковими героями. Простежується метафоричний процес індивідуації казкових героїнь, що полягає у звільненні від одержимості негативним Анімусом.

Ключові слова: архетип, Анімус, індивідуація, психологічна ініціація, інцест, проективна інверсія, чарівна казка.

Resume. The article describes motives of incest in Transcarpathian fairy tales through the prism of psychoanalysis. The accent is stressed on the perspective inversion and literal sense of metaphor of describing relationship between fairy heroes.

Key words: archetype, Animus, individualization, psychological initiation, incest, perspective inversion, fairy tales.

З точки зору психоаналізу, чарівні казки є продуктом колективної уяви багатьох людей, вони акумулюють компенсаторні сни всього людства і містять у собі ключ до вирішення різноманітних загальнолюдських проблем. «Казки дають можливість осмислити типові душевні драми, а казкові образи присутні в психіці будь-якої людини» [1,12], – зазначає С. Біркхойзер-Оері. Цікавим предметом для аналізу є «жіночі» казки (головна роль у них належить жінці), в яких звучить мотив інцестного зв'язку героїни з її батьком (СУС 510В). На жаль, казок такого типу є досить мало. Р.Єфімікіна пояснює це тим, що такі сюжети «мало кому відомі і не користуються популярністю, їх друкують не в збірках для дітей, а тільки в наукових виданнях, призначених для дорослих. Вони відрізняються від звичайних казок тим, що мають або «непристойний» зміст, або «поганий» кінець, до чого читач не звик» [5,129].

Інцестуальні мотиви в міфі і літературі досліджували фольклористи психоаналітичної школи – Фрейд, Юнг, Адлер, Ранк, Рохайм, Левин, Фромм, Стефенс – на матеріалі сюжету про Едіпа, у зв'язку з так званим едіповим комплексом, тобто подавленим інфантильним підсвідомим еротичним потягом сина до матері (рідше – брата до рідної сестри) або доньки до батька, що супроводжувався ревностями – ненавистю до батька (рідше до брата чи матері) і почуттям провини перед останнім. На противагу згаданім вченим С.Мелетинський переконаний, що в казках і баладах інцест має тільки негативне забарвлення і є мимовільним [9,59]. Вчений порівнює казкові сюжети АТ 400 і АТ 510В, окреслюючи різницю між ними: «Сюжет 510В змальовує дуже грубу форму порушення сімейно-шлюбних табу, тобто самої екзогамної основи шлюбу. Тому інцестуальні наміри батька можна порівняти зі слабкими формами порушення сімейно-шлюбних норм у казках про чудесних чоловіка чи жінку (порушення стосується зовнішніх форм взаємостосунків чоловіка і жінки). В обох випадках за порушенням табу йде втеча героїни від

«порушника», але в АТ400 – у сім'ю до свого батька, а в 510В – з сім'ї, від свого батька. Покинувши дім, героїня одягає шкіру тварини (АТ400) або звірину маску (АТ510В)» [8].

С.Мелетинський зазначає, що перехід від АТ400 до АТ510В містить дуже важливий аспект – перенесення «міфологічного» коду в «ритуальний», а тому увесь сюжет «свинного козушка» («ослиної шкіри») має характер ритуального маскараду [8]. На нашу думку, доцільніше трактувати казкові сюжети 400 та 510В у світлі психоаналізу. Зокрема, переконалим видається спостереження американського вченого Алана Дандеса, котрий, відштовхуючись від досліджень Отто Ранка, говорить про існування проективної інверсії в «жіночих» казках, де героїня набуває едіпальних рис. «Якщо ми розглянемо типову «електральну» казку, наприклад, казковий тип №706 («Безручка»), ми виявимо проективну інверсію, – пише дослідник. – Типове для дівчинки бажання знищити свою матір і вийти заміж за батька виражається в проективній формі. Мати помирає (без будь-якої провини з боку доньки), і батько хоче одружитися на комусь подібному до померлої матері. Після певних пошуків він вирішує одружитися на власній доньці» [2,94]. Вихідним пунктом в казках цього типу є надто тісний зв'язок дочки з батьком, а також проблема звільнення від нього в процесі розвитку.

За влучним спостереженням С. Лангер, «казка – це форма «бажаного», і фрейдівський психоаналіз казки чітко з'ясовує, чому казка незмінно приваблює, однак в неї ніколи не вірять дорослі, навіть коли самі її розповідають» [7,158]. Форма бажаного у «жіночих» казках з мотивом інцесту втілюється в сюжетну ситуацію переслідування батьком доньки, що є проекцією сексуального потягу доньки до батька. Варто погодитися з думкою С. Лангер, що в казці фіксується особисте задоволення, «вираження бажань і їх уявне втілення, компенсація за швидкоплинність реального життя, втеча від справжнього розчарування і конфлікту» [6,158]. Так, приховане, неусвідомлене бажання

дівчини втілюється в сценарії казки, яка є своєрідним компенсаційним засобом, коли на символічному рівні проживаються події, на які в реальному житті накладається табу. Як слушно зазначає С. Біркхойзер-Оері, «інцест символічно вказує на те, що ерос спрямований не на якийсь зовнішній об'єкт, а на утворення цілісності... Часто у формі інцесту символічно виражається ставлення чоловіка до своєї Аніми і жінки до свого Анімуса. Зокрема, у книзі «Психологія переносу» Юнг наголошує: «Інцест символізує поєднання зі своєю власною сутністю, він означає індивідуацію і становлення Самості». Вищою є та форма ероса, котра спрямована на досягнення цілісності і котра з'єднує індивідуальну долю людини з долею всього людства» [1,89].

Якщо ми підійдемо до казки перш за все з точки зору жіночої психології, то основним її мотивом буде звільнення дочки від сильного й інтенсивного зв'язку з батьком, що є персоніфікованим образом негативного Анімуса героїні. К.-П. Естес слушно спостерегла, що «Анімус найдоцільніше розуміти як силу, котра допомагає жінці діяти у зовнішньому світі собі на користь. Анімус допомагає їй конкретно виражати її особливі, жіночі, внутрішні думки і почуття конкретним чином: емоційно, сексуально, матеріально, творчо і т.д. – а не у вигляді моделі, котра рівняється на обумовлений суспільством стандарт чоловічого розвитку...» [15,305-306]. У «жіночих» казках з мотивом інцесту принц є уособленням позитивного Анімуса героїні, на протизагу негативному аспекту цього архетипу, що персоніфікується в образі її батька. Ми розглянемо казкові сюжети типу 510В і простежимо, як індивідуація героїнь залежить від трансформації Анімуса, зокрема, від подолання його інфантильного аспекту, що постає в образі батька.

У казці «Царівна-вошливка» [12,156-163], СУС 510В, звучить мотив прагнення батька одружитися зі своєю донькою після смерті дружини, оскільки та заповідала йому взяти собі за жінку тільки ту дівчину, якій підійдуть її черевики «Не буду я вибирати жінку, а візьму собі ту, котрій будуть до міри сі топанки» [12,156]. Ні одній дівчині з усієї країни взуття цариці не підійшло, тільки царівна зуміла їх одягти. І цар вирішує одружитися з донькою попри те, що це суперечить нормам моралі. Тут ми зіштовхуємося з явищем казкової проєкції. Як відзначив К.-Г. Юнг, «проєкція – це несвідомий, автоматичний процес, завдяки якому несвідомий зміст суб'єкта переноситься на об'єкт, тому здається ніби він належать об'єкту» [14, 30]. Так, в аналізованій казці сексуальний потяг героїні до батька маскується прагненням останнього одружитися з донькою.

Царівна не хоче виходити заміж за батька й вигадує три важкі завдання, сподіваючись, що він їх не зможе виконати, і вдасться уникнути весілля. Однак старий цар здійснює побажання доньки: майстрам вдалося пошити для неї три плаття – з місячного, сонячного та зоряного полотна. Мотив трьох незвичайних суконь добре інтерпретувала

Фр.Ленц, розглядаючи німецьку казку «Дівчина-дикунка», записану братами Грімм. Зокрема, вона відзначила: «Три оболонки душі, зіткані з космічних сил, повинна створити для героїні батьківська Самість. В потрібний час вона сама дістане їх зі шкаралупи, і вони знову будуть розправлені» [7,192]. Очевидно, прекрасні сукні дійсно символізують певний вияв духовності.

Героїня отримує дивовижні сукні і покидає палац: «коли готувалося весілля, дівчина замкнулася у своїй кімнаті, спакувала все дороге плаття – місяцеве, сонцеве і зоряне, одягла на себе вошиву спідничку, вошиву сорочку і шмигнула вон» [12,157]. Принцеса, сховавшись під тваринною мантією, втекла, а «цар зненавидів доньку й поклявся її вбити, як тільки знайде» [12,158].

Героїня, уникаючи кровозмішання, покидає дім батька, одягнувшись у «вошиву» сорочку (таку, що має стосунок до тваринного начала, символічно означає тяжіння до табуйованого інстинкту й водночас викликає огиду). Римма Єфімкіна, аналізуючи подібний сюжет російської казки «Батько й дочка», прийшла до висновку, що в героїні «просто нема вибору: вигнання або інцест – і те й інше є смертельно небезпечним, але в останньому випадку додається ще й ганьба» [5,131]. Добровільна втеча казкової героїні з дому, на думку дослідниці, є «правильною» поведінкою.

Царівна в пошуках щастя потрапила в «сьому державу», метафорично – в інший світ, відмежований від світу дитинства та інфантильних поглядів. Героїня найнялася на службу помічницею до куховарки. І тут у неї теж з'являється можливість вийти заміж, але вже не за власного батька, а за молодого королевича, який саме шукає собі наречену. Він влаштує бали, на які потрапляє царівна, одягнувши першого вечора – місячне плаття, двох наступних – сонячне й зоряне. Але щоразу дівчина втікає від королевича й не виказує, хто вона насправді. Наступного дня, після балу, героїня в образі вошливки приходить до королевича, але він не впізнає її в негарному, брудному вбранні. (Царівна приносить йому то миску, то рушник, а він її тою мискою, а потім рушником б'є, виганяючи геть – не впізнаючи в замураній вошивій служниці прекрасної царівни). Якщо інтерпретувати образ героїні як втілення істинної фемінності, то її прагнення бути впізнаною королевичем навіть у «вошливому» платті стає цілком зрозумілим. Казка наголошує на необхідності бачити внутрішній, справжній зміст під мінливою оболонкою, що насправді є тільки маскою. Дівчина намагається звернути увагу принца не тільки на її зовнішність, однак він здатен бачити тільки те, що ззовні. На третьому балу, коли принц запитав красуню, звідки вона, дівчина спробувала в алегоричній формі підказати йому розгадку таємниці: «Я з того міста, де дівчат мисками б'ють... Я з того міста, де дівчат рушником молотять!» [12,160]. Але він знову не може зрозуміти підтексту, для нього це тільки набір слів, тобто королевич і царівна поки що говорять на різних мовах. І потрібен поштовх, щоб між ними зникла стіна непорозуміння. З точки

зору психоаналізу, ця сюжетна ситуація моделює перехідний, невизначений етап взаємостосунків фемінного й маскулітного начал, котрий є закономірним під час процесу індивідуації.

Поштовхом до зближення героїні і персоніфікованого образу її позитивного Анімуса стає хвороба останнього. Коли царівна втретє втекла з балу, принц з горя захворів, і одужав аж тоді, коли знайшов у принесеній йому страві перстень, який він подарував прекрасній незнайомці на балу. Перстень в юнгіанській психології є символом Самості. І коли перстень дарується особі протилежної статі – це символізує бажання «вічного поєднання через Самість, а не тільки через его» [13, 85], прагнення «укласти шлюб заради стимулювання процесу індивідуації» [13, 85]. Повернувши королевичу перстень, принцеса-вошливка намагається встановити зв'язок зі своїм позитивним Анімусом назавжди через посередництво Самості. Королевич прибігає до кухні, і замість Вошливки перед ним постає красуня в зоряному платті й погоджується вийти за нього заміж. Дівчина не випадково вдягає саме зоряне плаття, щоб відкрити свою справжню сутність принцу. Як слушно зазначає Фр.Ленц, «зоряне плаття стає невід'ємною власністю душі; у такий спосіб душа звільняється від інстинктивних якостей своєї природи: тваринна мантія спадає з неї. Справжня сутність розкривається» [7, 202]. Скинувши «вошливе» плаття, героїня символічно відмовляється від односторонньої інстинктивної установки. Її сприйняття маскулітного начала тепер відбувається через посередництво Самості, а зоряне плаття метафорично виражає бажання героїні поєднатися з принцом на надперсональному рівні. Дівчина розповіла своєму ображеному, «що вона царська дочка, але ім'я батька не назвала» [12, 161], вони одружилися. На цьому закінчується перша вікова ініціація героїні.

Отже, замість батька в житті героїні з'являється молодий королевич, замість небажаного одруження – бажане й законне з точки зору моралі. У цьому контексті варто згадати міркування О. Ранка та Г. Закса про існування механізму подвоєння міфічних фігур, який простежується через усю історію міфів і казок. Дослідники рекомендують осмислювати матеріал міфів та казок крізь призму психоаналізу, щоб «виявити тенденцію цього механізму як засобу здійснення бажань і задоволення інстинктів» [10, 217]. За їх слушним спостереженням, «прикладні подвоєння чоловічого персонажа можна знайти в численних казках і сагах, в яких король, повністю усвідомлюючи гріховність свого бажання, хоче одружитися на власній дочці, дочка втікає від нього і після довгих пригод виходить заміж за іншого короля, в якому легко впізнати двійника батька...» [10, 217]. Як приклад О. Ранка та Г. Закса наводять сагу про Лоенгріна. Так, і в аналізованій нами казці молодий король є двійником короля-батька. Казка за допомогою прийому подвоєння й символічного маскування завуальовує кровозмісний мотив, витісняючи його на догоду традиції.

Принцеса проходить другий етап своєї ініціації, будучи заміжньою жінкою, і наступний хід казки розповідає про пригоди героїні після одруження. Існує паралель між реальним обрядом ініціації і його метафоричним переосмисленням казкою. У багатьох племен ініціація дівчини закінчувалася після народження першої дитини, коли вона досягала творчої стадії свого життя. «У казці друга ініціація, на відміну від першої, закінчується царюванням героїні, – пише Р.Єфімкіна. – Можливо, такого високого статусу в реальних обрядах посвячення досягали тільки ті жінки, які проходили не віковий обряд (він був доступний усім), а спеціалізований (котрий був доступним лише обраним)» [5, 140-141].

На весіллі королевич запрошує вельможних гостей, і серед них – батько принцеси, який впізнав дочку й вирішив помститися їй. Старий цар вмовив нареченого, щоб той дозволив йому якийсь час пожити в його державі: «Мені любиться порядок у твоїй державі. Я би хотів і собі завести такий лад. Дозволь мені побути тут хоч рік – обдивитися» [13, 161]. Цар залишився з молодятами, але царівна не зізналася чоловікові, що в них гостює її батько.

Те, що героїня живе в одному палаці з чоловіком і з батьком метафорично означає залежність дівчини від батьківського Анімуса. Мовою психоаналізу, вона ще цілком не позбулася інфантильних бажань – тобто бачення в батькові сексуального об'єкта, і саме це провокує наступний конфлікт між героїнею та старим королем. «Молода принцеса одразу здогадалася: це він щось недобре готує проти неї. Але нікому не сказала. Коли бачилася з батьком, розмовляла з ним, як з чужим» [12, 162].

Через деякий час в принцесі народився син, чоловік у той час був на полюванні, а старий цар вкрав дитину, віддав циганам, а всім сказав, що цариця з'їла свою дитину. Так ще двічі принцеса народжувала синів, а її батько їх викрадав, за третім разом він ще й намазав їй губи кров'ю.

Батько втручається в життя доньки тоді, коли поруч нема її чоловіка. Метафорично Анімус героїні набуває демонічних рис. У момент народження нащадка поруч з молодою матір'ю не батько дитини, а дідусь, який ненавидить новонародженого і породило. Він – архетип страхітливого батька, руйнівника, подібний до грецьких титанів – Крона й Урана, які проковтували власних нащадків, щоб уникнути втрати могутності й смерті. І прагнення створити ситуацію «поїдання» молодою царицею власних дітей (губи намазані кров'ю) ще раз підтверджує доцільність такого порівняння. З точки зору психоаналізу З. Фрейда і його послідовників, прагнення старого короля одружитися з власною донькою є не чим іншим, як проекцією кровозмісного бажання доньки, її статевого потягу до батька. Казка під впливом моральних норм переосмислює бажання казкової героїні, і воно здійснюється, але образ батька схований під маскою молодого короля. Страхітливий батько прагне вбити непокірну доньку: суд, вражений «вбивством» дітей присудив її до

страсти, а молодий король не став заступатися. При суд взявся виконати старий цар – вирішив скинути доньку в провалля, але вона змогла побороти його – сама штовхнула зловмисника зі скелі, попередньо дізнавшись, де її діти.

Молодий король з'являється відразу після того, як загинув старий. Героїня розповідає чоловікові правду, вони знаходять своїх дітей і живуть щасливо. Смерть старого короля означає витіснення кровозмісного бажання зі свідомості героїні, а повернення дітей легітимізує її право бути дружиною молодого короля й матір'ю його дітей.

Якщо відштовхуватись від психоаналізу К.-Г. Юнга і його школи, то старий і молодий король – це два метафоричні образи Анімуса героїні або ж дві стадії його розвитку. У взаємостосунках з ними відбувається процес індивідуалізації казкової принцеси, її психологічна ініціація, яка завершується поверненням до неї трьох дітей, а, отже, правом реалізувати себе у ролі матері.

До типу 510В належить також казка **«Безручка»** [3, 39-43]. Тут теж звучить мотив інцестного зв'язку. Помирає цариця, і заповідає чоловіку одружитися з тією дівчиною, котрій підійде її взуття. Відмінність від попереднього тексту в тому, що цариця спочатку наказує пошити їй черевки, а коли вони готові, несподівано помирає. «Цариця розказала зшити топанки, і доки зшили – похворілася й померла» [3, 39]. Цар приміряє взуття на всіх дівчат у державі, але вони в пору тільки царівні. Батько хоче одружитися з донькою і та, щоб уникнути протиприродного шлюбу, за порадою баби-ворожки, теж просить дістати їй сонцеве, місяцеве й зоряне плаття, потім шубку з блох та бунду з вошей. Але після цього дівчина все одно відмовляється виходити заміж за батька, тоді «сердитий цар сокирою відрубав доньці руки й прогнав з дому» [3, 40].

На відміну від попередньо розглянутої нами казки батько сам проганяє доньку, відрубавши їй руки, й вже не шукає її, зникає назавжди з її життя.

Тимчасове уподібнення героїнь казок «Царівна-вошливка» і «Безручка» до тварин має певний стосунок до обряду ініціації. Кларісса Пінкола Естес, аналізуючи літературну казку «Безрука дівчина», спостерегла, що «починаючи бути схожою на звіра, героїня набирається сили таємничої дикої природи, і це теж стає її захистом» [15, 392].

Отже, у цій казці героїня також уникає одруження з батьком, але не через втечу і не через огидний вигляд у «вошливому» одязі. Ціною звільнення стає відрубування рук. Батько-цар у цій казці уподібнюється своєю поведінкою до демона, хижака. К.-П. Естес згадує про існування в багатьох країнах світу надзвичайно жорстокого способу вираження паталогічного людиноненавистства: «Невинну людину викрадають і відрубують їй руки – відрубують її здатність відчувати, розуміти, зцілювати. Вбивця не відчуває, а тому хоче, щоб його жертва теж не відчувала. Це надзвичайно точно повторює намір диявола, бо нерозкаяний аспект душі теж не відчуває, і божевільна зазд-

рість до тих, кому це притаманно, розпалює в ньому пронизливу ненависть» [15, 396].

Алан Дандес проаналізував казковий тип №706 за класифікацією Анті Аарне («Безручка»), котрий відрізняється від закарпатського варіанту тим, що дівчина сама собі відрубує руки. Вчений у дусі психоаналізу З. Фрейда відзначив: «У казці героїня відрізає собі руки, щоб не виходити заміж за свого батька. Чому вона приймає таке радикальне рішення? Якщо стверджувати, що інцестне прагнення батька одружитися на своїй доньці є буквально відображенням реальності, необхідно дати деяке пояснення й тому, що дочка відрізає собі руки. Частково це могла б бути зловісна буквализація метафори, оскільки, сватаючись, батько «просить руки» своєї доньки. Але у зв'язку з таким «буквальним» підходом виникає одне ускладнення: чому донька має бути покарана за злочин батька? З іншого боку, якщо ми припустимо, що маємо справу з проективною інверсією, тоді потяг батька до доньки насправді є несвідомим потягом дочки до батька. Цим пояснюється, чому покараною виявляється донька, а не батько. Руки звичайно використовуються для збудження мастурбаційних фантазій і, очевидно, можуть виступати в якості підходящих для покарання «грішних» об'єктів...» [2, 94]. У цьому контексті «Король Лір» Шекспіра, на думку Алана Дандеса, є «дівочою чарівною казкою, розказаною з точки зору батька» [2, 95]. Таке судження вченого щодо мотиву відрубування рук героїні видається нам надто радикальним і «приземленим». Натомість слушною вважаємо інтерпретацію К.-П. Естес. Дослідниця дуже цікаво з'ясовує семантику згаданого мотиву в західно-європейських казках, наголошуючи, що відрубування рук можна розуміти приблизно так само, як розуміли цей символ древні люди. «В Азії небесну сокиру використовували для того, щоб відмежувати людину від її просвітленої Самості. Мотив відрубування як дії, що супроводжує посвячення, є центральним для нашої казки. Якщо в сучасному суспільстві для того, щоб повернути собі дике начало, необхідно відрубати руки его – значить, треба з ним розстатися, щоб позбавитися від усіх беззмістовних спокус, які нас приваблюють, чим би вони не були. Адже якщо ми будемо постійно за них хпатися, це не дасть змоги нам рости. Якщо нам судилося на певний час втратити руки, значить, так і повинно бути. Доведеться з ними розпрощатися» [15, 394]. Дослідниця доводить, що відрубування рук – це елемент обряду ініціації, і водночас наголошує на психологічному значенні цього мотиву: втрата рук – це втрата ілюзій та бажань, породжених его. Коли «голос» его стає майже нечутним, героїня здатна почути голос «Дикої жінки» (термін К.-П. Естес), своєї Самості.

Римма Єфімкіна до варіантів казки «Свинний чехол», де героїня одягає на себе шкіру звіра, відносить й «Царину-жабу», в котрій дівчина постає перед нареченим у шкірі жаби, а не в людській подобі [5, 130]. Аналізуючи цю казку, дослідниця стверджує, що й тут мав місце мотив інцесту, оскільки

«Кошей прокляв доньку, одягнувши на неї шкіру жаби у час розквіту її краси й молодості, щоб вона не стала дружиною іншого чоловіка» [5, 130].

Героїня казки «Безручка» позбувається свого каліцтва, покинувши межі рідної країни. «Раз вночі натрапила на великий сад. За високими мурами росла шовкова трава до колін, а з яблунь висіли дуже лакомні яблука» [3, 40]. Тільки-но дівчина подумала, що було б добре з'їсти одне яблуко, мур розступився, і дівчина дотяглася до яблука, що висіло низенько й з'їла його. Варто погодитися зі спостереженням Х. Дікмана про те, що королівський сад, в який потрапляє безручка дівчина, є уособленням несвідомого. А фруктове дерево в казках варто трактувати як «дерево життя, або ж дерево пізнання, джерело їжі й води» [15, 401]. Яблуко допомагає героїні вгамувати спрагу, але воно водночас є символом подарунка несвідомого. Аналізуючи подібну казку, К.-П. Естес відзначає, що дивовижний фрукт дає казковій героїні «смак Самості, дихання і тіло її дикого бога, дикого причастя» [15, 402]. Причастившись яблуком, героїня отримує можливість пізнати інший аспект Анімуса, який згодом об'єктивується в образі молодого царя, власника фруктового саду. Однак зустріч Безручки зі справжньою маскуліністю відкладається, оскільки її трансформація ще не завершена – руки не відрости. Вранці принц помітив, що хтось побував у його володінні, але не зміг зустрітися з героїнею.

На другу ніч Безручка знову їла яблука в царському саду і знову зникла непоміченою. Незвичайна їжа (яблука) не зміцнює героїню фізично (руки не відростають), але підштовхує її до вирішення проблеми. Варто погодитися з міркуванням К.-П. Естес, що «оскільки плід – головний образ циклів цвітіння, росту, дозрівання і спаду, то, коли плід час посвячення людини його з'їдає, в її душі починає йти годинник, котрий знає ритм Життя-Смерті-Життя і надалі голосно сповіщає, коли час помирати одному й народжуватися іншому» [15, 401]. Яблуко – плід несвідомого – відкриває героїні ірраціональне знання й спрямовує до води, яка

дає їй можливість оновити фізичне тіло. Духовне зміцнення сприяє зміцненню фізичному: «Як вийшла з саду, захотіла води напитися. Недалеко була криниця... Замочила лікоть у воду, і виросла рука! Замочила й другу, і друга з'явилася!» [3, 41]. Повернувши собі повноцінне тіло, героїня, як і в попередній казці, зустрічається з царевичем.

Таким чином зло і жорстокість (відрубання рук) дають героїні можливість стати щасливою, розірвавши надто тісний зв'язок з батьком. Як слушно зазначає Х. Дікманн, «жорстокі казкові події у символічній формі прозора виражають давно відому мудрість, що на шляху до незалежності і самореалізації часто необхідно принести болючу жертву, котра диктується крайньою необхідністю» [4, 145]. Через жертву (втрата рук), причастя (яблука), ритуальне омивання дивовижною водою героїня отримує можливість пізнати справжню маскуліність і поєднатися з нею через Самість (подарований перстень).

Отже, закарпатські чарівні казки «Царівна-вошливка» та «Безручка», побудовані за метафоричним сценарієм психологічної ініціації дівчини, яка, щоб стати дорослою, повинна позбутися залежності від негативного Анімуса, сформованого під впливом батька. Ціною такого звільнення є страждання – героїня виконує не властиву їй соціальну роль, зазнає приниження і глумління («Царівна-вошливка») або ж метафорично приносить у жертву часточку своєї особистості – позбувається рук («Безручка»).

У розглянутих текстах має місце проективна інверсія, яка маскує сексуальний потяг доньки до батька під мотивом переслідування батьком дочки. Бажаний дівчиною сценарій поведінки батька втілюється в казці, у такий спосіб героїня усвідомлює безглуздість свого прихованого, табуованого бажання й звільняється від одержимості негативним Анімусом. Опираючись демонічній любові батька, а в казці «Царівна-вошливка» ще й убиваючи його, героїня проходить через процес індивідуалізації. Символічна смерть батька є необхідною умовою психологічного переродження дівчини.

Література

1. Биркхойзер-Оэри С. Мать: Архетипический образ в волшебной сказке. – М.: Когито-Центр, 2006. – 255 с.
2. Дандес А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ: Сб. ст. – М.: Вост. лит., 2003. – 279 с.
3. Дідо-всевідо: закарпатські народні казки / Запис текстів та впорядкування П. В.Лінтура. – Ужгород: «Карпати», 1969. – 239с.
4. Дікманн Х. Сказание и иносказание. Юнгианский анализ волшебных сказок. – СПб.: Гуманитарное агентство "Академический проект", 2000. – 254 с.
5. Ефимкина Р. Пробуждение Спящей Красавицы. Психологическая инициация женщины в волшебных сказках. – СПб.: Речь, 2006. – 263 с.
6. Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства. – М.: Республика, 2000. – 287 с.
7. Ленц Фр. Образный язык народных сказок. – 2.изд. – М.: Evidentis, 2000. – 328 с.
8. Мелетинский Е. М. Женитьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре) // <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky13.htm>
9. Мелетинский Е. М. Об архетипе инцеста в фольклорной традиции (особенно в героическом мифе) // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л.: Наука, 1984. – С. 57–62.

10. Ранк О., Загс Г. Психоаналитическое исследование мифов и сказок // Между Едипом и Озирисом: Становление психоаналитической концепции мифа: Сборник. – Львов: Инициатива; М: Совершенство, 1998. – С. 207-246.
11. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Бараг, И. Березовский, К. Кабашников, Н. Новиков. – Л.: Наука, 1979. (У тексті користуємося відповідною аббревіатурою СУС).
12. Три золоті слова: закарпатські казки Василя Короловича / Запис текстів та впорядкування П. Лінтура. – Ужгород: Карпати, 1968. – 239с.
13. Фон Франц М.-Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. – СПб: Б. С.К., 1998. – 360с.
14. Юнг К. Г. Об архетипе, в особенности о понятии «Анима» // Юнг К. Г. Структура психики и архетипы. – М.: Академический Проект, 2007. – С. 24-43.
15. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях.– М.: ИД "София", 2006. – 496 с.

Тиховська Оксана Михайлівна – старший викладач кафедри української літератури УжНУ.