

Irena Betko

Архетипальний аналіз повісті Оксани Забужко "Я, Мілена"

Acta Polono-Ruthenica 14, 15-24

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Iryna Betko
Olsztyn – Kijów

Архетипальний аналіз повісті Оксани Забужко Я, Мілена

На слушну думку Вадима Скуратівського, Оксана Забужко належить до першого в Україні покоління, „нарешті, не втраченого, а здобутого історією”, що з повним правом може бути окреслене як „справді свободне” й цивілізоване, котре свою свободу вибору великою мірою реалізувало як орієнтацію на здобутки євро-американської гуманітарної культури¹. Зокрема, той факт, що прозова творчість Забужко є одним із найоригінальніших явищ української літератури нової хвилі, не в останню чергу обумовлений усебічною відкритістю письменниці як на класичну, так і на модерну й постмодерну європейську філософію, естетику, а також психологію тощо.

На формування творчої особистості Забужко істотний вплив справило її професійне зацікавлення філософією та суміжними дисциплінами. Вона здобула фахову філософську освіту: 1982 р. закінчила філософський факультет Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка (саме так у той період називався цей вищий навчальний заклад). В одному з ексклюзивних інтерв'ю письменниці не без гордості наголошує, що за її вибором власне цього факультету стояло бажання „здобути серйозну освіту”. Адже в роки т.зв. застою, коли універсальні та національні культурні вартості в університетських навчальних планах підлягали тотальній редукції в межах домінації імперсько-русифікаторської ідеології,

¹ Дослідник підкреслює: „у режимі якогось національного сюрпризу тут [в Україні – І. Б.] нарешті з'явилася генерація, котра звідала-таки сяку-таку, але все ж інституціолізовану свободу. З повними ознаками цивілізаційної її норми. [...] До світу євро-американського університету включно [...]. Отож, біографічно мала місце блискавична, але добра абсорбація тамтешньої гуманітарної культури. Цього неодмінного, ретельно розпрацьованого супроводу європейської свободи. [...] Західні і абеткадла, і всі тамтешні, може, навіть надміру ускладнені побудови були засвоєні відразу. Швидкісним методом”, – див.: В. Скуратівський, *Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії*, [в:] О. Забужко, *Сестро, сестро: Повісті та оповідання*, вид. 2, Київ 2004, с. 7–9.

„філософський факультет, – за свідченням Забужко, – як це не дивно, був у якомусь особливому становищі. [...] у нас був спецкурс по Канту. В ті роки ми мали навіть спецкурс по Фройдю, ми справді читали ці тексти”².

1987 р. Забужко захистила кандидатську дисертацію на тему: *Естетична природа лірики як роду мистецтва*, в якій, можна сказати, вдалася до сміливої гендерної інтерпретації аристотелівської трихотомії літературних родів, доходючи висновку, що розподіл, запропонований першим систематизатором античної теорії літератури, у певному умоглядному сенсі відповідає родовому-таки поділу людини на жіноче (ліричне) і чоловіче (епічне) начала³. Самі про себе свідчать титули наступних наукових досліджень Забужко – *Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період* (праця витримала два видання – 1992 і 1993 рр.); *Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу* (1996); *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій* (друге виправлене видання цієї обширної праці побачило світ у 2007 р.).

Творчий доробок Забужко включає також есеїстику, кілька збірок лірики, поетичні переклади, а передусім – прозу. Окрім романа-бестселера *Польові дослідження з українського сексу*, Забужко є авторкою також чотирьох повістей (*Інопланетянка; Я, Мілена*⁴; *Дівчатка; Казка про калинову сопілку*) та двох оповідань (*Сестро, сестро; Інструктор із тенісу*). Проза письменниці має виразне феміністичне забарвлення. Для неї, серед інших аспектів, характерне критичне художнє переосмислення ніцшеанських ідей надлюдини і „вбогодухості”, ряду постулатів фройдизму тощо. Особливу увагу письменниця концентрує на глибинних підвалинах колективної несвідомості, а також на темних закамарках індивідуальної

² Див.: *Інший формат: Оксана Забужко*, упоряд. Т. Прохасько, Івано-Франківськ 2003, с. 16.

³ Див.: В. Скуратівський, *Нельотна погода...*, с. 13.

⁴ Історія створення цієї невеличкої повісті (або великого оповідання, чи то новели-памфлету – за визначенням Скуратівського), яка має кілька редакцій, а також уперше була опублікована в англomовному перекладі, досить нетипова, – див.: *Примітки*, [в:] О. Забужко, *Сестро, сестро...*, с. 237. Забужко згадує: „Пам’ятаю, як Соломія Павличко, відбираючи оповідання до своєї антології [*Two Lands: New Vision. Stories from Canada and Ukraine*, ed. by J. Kulyk Keefer & S. Pavlychko, Coteau Books 1998 – І. Б.], просто поставила мені завдання написати щось спеціально для неї. Я тому оповіданню, щоправда, голову скрутила по дорозі, бо Соломія сказала – двадцять п’ять сторінок – і все. А у мене виходило десь на сорок. [...] Коли я їй відрапортувала, що вже написала, вона дуже задоволеним голосом сказала: звичайно, я завжди казала, є замовлення – є література, нема замовлення – нема літератури”, – див.: *Інший формат: Оксана Забужко...*, с. 32–33; див. також: О. Забужко, *Ефект присутності*, [в:] *Спогади про Соломію Павличко*, упоряд. В. Кирилова, Київ 2006, с. 119.

психіки. Саме тому вельми продуктивним видається застосування до аналізу прози Забужко теорії архетипів Карла Густава Юнга.

На думку вченого, багатоступеневому процесу індивідуації⁵, котрий передбачає самоідентифікацію індивіда з багатим потенціалом його несвідомості та наступну інтеграцію всіх сфер психіки в нерозривну цілість, передує етап розототожнення людини з її персоною⁶. На архетипальний зміст персони, за Юнгом, складаються ті зовнішні соціальні ролі та маски, що їх неминуче прибирає людина в процесі традиційного виховання з необхідності адекватного функціонування в суспільстві. Разом з тим вони в штучний спосіб утворюють важкий до поконання бар'єр між свідомістю й несвідомими сферами психіки індивіда.

Аналізуючи архетипальні мотиви персони у прозі Забужко, варто звернути увагу на їх автобіографічне підґрунтя. Зокрема, виховання, яке письменниця дістала від своїх батьків-інтелігентів, у багатьох моментах спиралось на засади перфекціонізму й, серед іншого, передбачало формування сильної, соціально розбудованої персони. Щодо переваг та обмежень, які ця остання накладає на її життя та творчість, письменниця визнає:

недавно я подивидась у свою заліковку: половини предметів я просто не пам'ятаю, а проти них стоїть *отлічно*. *Дівочка-отлічніца* – мій синдром по житті. Цей синдром мені дуже заважає жити. Коли у кожную фігню ти вкладаєш усі фізичні сили. Цього мене навчили батьки – ніякої халтури, ніде і ні в чому. І це правильно, бо навчитися халтури потім легше, ніж навчитися працювати на совість. Але мені дуже важко, коли кожна дурниця примушує закусувати рукави, сідати і серйозно це робити. На що тратиться життя?!!⁷

Розототожнення з масками персони та соціальними ролями, часом досить численними, усвідомлення їх суто зовнішнього, а нерідко навіть ілюзорного характеру тощо є лише першим кроком на шляху пізнання й осягнення власної індивідуальності. Наступний етап передбачає конфронтацію

⁵ Див.: D. Sharp, *Indywiduacja*, [в:] idem, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, tłum. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, с. 71–73.

⁶ Про архетип персони див.: К.Г. Юнг, *Персона как фрагмент коллективной психики*, [в:] idem, *Собрание сочинений. Психология бессознательного*, пер. В.М. Бакушев, А.В. Кричевский, науч. ред. М.С. Ковалева, Москва 1996, с. 215–223; idem, *Персона*, [в:] idem, *Алхимия снов*, Санкт-Петербург 1997, с. 308–313; D. Sharp, *Persona*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 124–126.

⁷ Див.: *Інший формат: Оксана Забужко...*, с. 16–17.

індивідуальності з тінню⁸ – черговим архетипом зі сфери колективної несвідомості. За Юнгом, символічний зміст архетипу тіні охоплює всю ту болісну правду про людську природу конкретного індивіда, від натуральних інстинктів починаючи, що їй персона не визнає права на існування. Цю правду людина приховує за зовнішніми масками особистості чи соціальними ролями не тільки від свого оточення, але й від самої себе, не допускаючи відповідних дражливих мотивів до власної свідомості на різні способи – витісняючи їх до недсвідомої сфери⁹, вдаючись до т.зв. психологічної проекції¹⁰, і т.д.

Якщо складний процес конфронтації особистості з тінню вдається опанувати (тобто, налагодити адекватні діалогічні реляції між свідомими і несвідомими сферами психіки), особистість виходить з нього духовно оновленою, збагаченою життєдайним знанням про себе і навколишній світ, готовою зробити черговий крок на шляху осягнення усієї повноти своєї ідентичності та самореалізації. Юнг підкреслював: „Як у своїй колективній, міфологічній формі, так і у формі індивідуальній Тінь містить у собі зерна *енантиодромії* – перетворення на свою протилежність”¹¹. Відтак відповідним чином має бути наголошена духовна перемога героїні бестселеру Забужко, яка dokonує свої *польові дослідження* на автентичному життєвому матеріалі, чим не тільки рятує саму себе від фізичної і психічної автодеструкції, але й піддає ретельному художньо-філософському аналізу багато аспектів „українського аду” – зрештою, не тільки українського. Вельми вагомим видається також осягнення Дарки, протагоністки повісті *Дівчатка*, яка вже у зрілому віці, свідомо вдаючись до ретельного психологічного самоаналізу, нарешті позбувається комплексу дитячої жорстокості, здобуваючи вміння відчувати біль інших.

Конфронтація з тінню, однак, може закінчитись поразкою. Так, у повістях Забужко *Я, Мілена* та *Казка про калинову сопілку* відтворено психологічно деструктивний процес безповоротного занурення особистості в тінь, що означає втрату ідентичності. У цих творах письменниця розгортає, умовно кажучи, той „негативний” сценарій, коли особистість

⁸ Про архетип тіні див.: К.Г. Юнг, *Тень*, [в:] idem, *Aion. Исследование феноменологии самости*, пер. М.А. Собуцкий, отв. ред. С.Л. Удовик, Москва – Киев 1997, с. 18–21; idem, *Тень*, [в:] idem, *Алхимия снов...*, с. 313–317; D. Sharp, *Cień*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 43–46; M. Pińóg, *Psyche i symbol. Teoria symbolu Carla Gustawa Junga na tle ujęć porównawczych rzeczywistości symbolicznej*, Kraków 1999, с. 69–71.

⁹ Див.: D. Sharp, *Stłumienie*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 154–166.

¹⁰ Див.: D. Sharp, *Projekcja*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 132–135.

¹¹ Див.: К.Г. Юнг, *О психологии образа трикстера*, [в:] idem, *Алхимия снов...*, с. 268.

фактично „поглинається” тінню, „розчиняючись” у ній чи то „ототожнюючись” з нею тощо.

Психологічний візерунок протагоністки повісті *Я, Мілена* на початку твору характеризується наявністю розбудованої персони. Мілена є молодою перспективною тележурналісткою, яка розпочинала свою професійну діяльність у службі новин. Вельми позитивний вплив на розвиток її кар’єри мало те, що від природи вона була обдарована надзвичайно багатим тембром голосу: „Таким голосом, як у Мілени, можна було звечора скидати уряди й парламенти, а вранці ласкаво повертати їх на робочі місця” (с. 126)¹². Читаючи „не-нею-заготовлений текст”, Мілена його „зрідка підправляла, коли не словами, то вже голосом – безперемінно”: нараторка повісті наголошує, що в цьому протагоністка „була неперевершена, а якщо зовсім чесно, то геніальна” (с. 125).

Але широкі виражально-сугестивні можливості, що відкривалися перед посідачкою такого щедрого Божого дару, повною мірою не могли бути реалізовані в межах окреслених потреб, що передбачали єдине віртуозну презентацію в ефірі текстів офіційних повідомлень. Відтак несвідомий внутрішній протест проти цих обмежень провокував уявлення певних „тіньових” імпульсів обдарованої особистості, що спочатку виглядало досить негрізно, прибираючи форму інфантильного капризу, і, здавалось, перебувало під повним контролем свідомості:

солодко-болюче багатство її голосу вперто тислося назверх, випромінюючи їй на личку ледве вловні, примхливо-потайні мімічні гримаски, котрі, звісно, робили її особливо принадною, однак не завше годилися з читаним текстом, так що комусь, наприклад, могло спросоння привидітися, буцім вона заміряється нишком форкнути смішком у геть-то невідповідному місці, чого вона аж ніяк не замірялася робити насправді, або ще щось такого, дурного зовсім (с. 126).

Наростання елементів „тіньової” поведінки в поставі Мілени безпосередньо пов’язане з рядом прихованих руйнівних процесів, що точилися в тому екзистенційному просторі, де протагоністка реалізувала себе як особа публічна і приватна. Цей простір обмежувався, на перший погляд, двома площинами: робота – дім. Але фактично це була одна площина, адже, виконавши свої тележурналістські обов’язки в студії, вдома Мілена

¹² Текст повісті *Я, Мілена* цит. за: О. Забужко, *Сестро, сестро...*, с. 125–154. Тут і далі сторінка вказується в тексті у дужках.

поверталась у той самий „заекраний простір”, де пасивному глядачеві в процесі споживання телепродукції „нічого вже вирішувати не треба – тільки споглядати” (с. 142). У сім’ї, яку вона творила разом з чоловіком-фотокореспондентом, телевізор Панасонік фактично посідав статус повноправного третього члена родини. Він не тільки практично ніколи не вимикався, але й безцеремонно інгерував у життя подружжя, „бомбардуючи” та „інфекуючи” психіку своїх жертв далеко не невинними, бо насправді сугестивними маскультивськими „картинками”, котрі, як виявляється при глибшому аналізі, паразитують на енергетиці смислів архетипальних образів-символів колективного несвідомого. Так, контроль над душами Мілени і її чоловіка здійснювався способом легалізації у межах моральної свідомості витіснених аспектів їх психіки, що обом імпонувало: Панасонік

вицілював на них характерний примружений погляд радянського чекіста [...]. В більшості своїх завваг телевізор виявляв себе помітно цинічнішим за них обох – він преспокійно, як про щось samozрозуміле, пасталакав уголос про речі, до яких кожне зосібна призналося б перед другим хіба в нападі самоїдства, й це було вельми оздоровчо, вважали обоє, бо, зачувши таке з екрана, не потребуєш більше нітитися й прикидатися (с. 134).

Особливо ж грізним симптомом видається те, що, узурпуючи в родині ту сакральну сферу, яку з повним правом повинно було б заповнити народження дитини („трійко в хаті – то, як-не-як, повний комплект”, – с. 137), телевізор став промовистим символом безплідності та ілюзорності подружнього зв’язку жінки і чоловіка в сучасну епоху.

Передусім тотальному узалеженню від телебачення улягла психіка Мілениного чоловіка. Її „тіньові” обриси репрезентують поставу персонажа, що його квазі-буття в родині зводиться до постійного перебування в ліжку перед *мертвотно-синцюватим* екраном телевізора та механічного перебирання кнопок „пульту управління, від каналу до каналу” (с. 127). Це був чи не єдиний збудник, на який чоловік реагував уже навіть на інстинктивному рівні („перед екраном у нього чомусь починалась ерекція”, – с. 125). Зрештою, він настільки глибоко занурився в тінь, безнадійно втративши адекватний контакт з реальністю, що навіть власну жінку сприймав як постать з телесвіту, а не як живу людину поряд себе: оглядання телепрограм стало найважливішим і ледве не єдиним *спільним знаменником* їхнього співжиття.

Що ж до Мілени, то в її екзистенційній ситуації неконтрольоване й небезпечне розростання тіні супроводжувалося дальшим успішним поступом персони. Наступний етап Мілениної кар’єри був пов’язаний з її авторською програмою, яка на старті декларувала вельми шляхетну мету: „допомогти-українській-жінці-знайти-себе-в-нашому-складному-часі” (с. 141–142). Ця програма

скоро зробилася надзвичайно рейтинговою. [...] Мілена розмовляла з покинутими жінками. Серед них були старі й молоді, гарні й погані, розумні й не дуже [...]. Була горда з того, що допомагає всім тим жінкам перекраяти й перешити (ну, принаймні перефастригувати...) власне горе на такий фасон, коли його вже можна носити, деколи навіть і чепурненько (с. 128).

Програма, задумана авторкою як високогуманний і разом з тим глибоко інтимний ідеал жіночого посестринства¹³, у ході своєї реалізації, однак, знижувалася до продукування образів „переможної” персони – і то за будь-яку ціну. Хоча кожна з учасниць програми „таки по-справжньому страждала, широко й не підробно”, на екрані їх *бабська недоля* поставала „підгримована, вичепурена й кокетерійна [...]”. Міленина влада була – подавати тих жінок такими, якими їх бачила вона сама (кращими, звичайно ж, кращими!)” (с. 132).

Але під притульною маскою „опанованого” страждання крився потужний арсенал неприборканих тіней. Так, одна з учасниць „назавтра по ефірі” намагалася поповнити самогубство. Сама ж Мілена не була в стані навіть допустити до свідомості думки про те, що певного дня вона теж може опинитися в гроні своїх героїнь. В її визнанні, „що своїм героїням вона – і подружка, і психіатр, і гінеколог [...] була щира правда [...] проте, неясно відчувала Мілена, не ціла правда” (с. 133). Адже, не усвідомлюючи того, що сучасна людина є духовним і психологічним закладником масової культури, її маріонеткою тощо, протагоністка по суті виконувала роль досконалого знаряддя маніпуляції в стосунку до глядачів і особливо до своїх

¹³ Це мали бути „щирі бабські посиденьки [...] на раз ухопленій і вже не впущеній, кришталево-співучій ноті углибаючої душевної єдності: сестро, сестро, біль ушухає, ти не одна на світі, діти сплять за стіною, і життя триває, будемо терплячі, безцінні хвилини, як музика, як любов, бо ти таки до завмирання, до отерпу любиш її в ті хвилини, трошки паморочачись головою од пекучо-нестерпної висоти її страждання, – тут і ніжність, і біль, і гордість за мужню й мовчазну стожильність нашу жіноцьку, і якась до сліз невимовна краса, яка потім ще довго з обох бесідниць світиться [...] от чого Мілена, немало на віку таких вечорів зазнавши, прагнула домогтися від своїх героїнь і від себе” (с. 141).

героїнь, не будучи в стані збагнути, чому „людське горе” несе в собі таку „невситиму хіть публічності” (с. 128).

Тим часом безпосередня участь у програмі в глибинах жіночого ества так чи інакше породжувала певну вельми небезпечну ілюзію. Жінкам починало здаватися,

нібито перехід у той заекранний простір мав повернути їм душу, яку забирав од них мужчина, і повернути не такою, як була, а цілком оновленою, неосяжно-багатою, омытою сяєвом слави й недосяжно вознесеною в височині над їхнім дотеперішнім життям, зливою назавше з фантастичним барвним мерехтінням усіх телевізорних картинок, так що і Санта-Барбара, і Даллас, і денверська династія, і білосніжні вілли на берегах тропічних морів, – усе це зробиться їхнім власним, таким, що відбувалося з ними, скоро вони теж були там, потойбіч екрана, і щоденне їхнє існування сповниться особливого, вже мовби аж божественного значення (с. 133).

Саме на таку – без перебільшення чудодійну – компенсацію, вдаючись під впливом парадигм магічного мислення до суб’єктно-об’єктного самоототожнення¹⁴ з псевдореальністю заекранних *картинок*, несвідомо-наївно сподівалися скривджені долею жінки, виставляючи на публічний огляд свої страждання. Але Мілена на цьому не зупинялась. Підпорядковуючись з метою збільшення рейтингу програми цинічним ринковим засадам (вигідно продати й купити можна все, якщо підходиш до цього практично та професійно), вона провокувала своїх героїнь до уявлення подробиць інтимного життя, що цілому проекту надавало підтексту проституції¹⁵. За це протагоністка заплатила вельми високу ціну – цілком несподівано для неї самої її індивідуальність похлинула потворна тінь, що досить швидко зруйнувала не лише професійне, а й приватне життя популярної телеведучої. Правдиву суть своєї тіньової натури Мілена болісно збагнула,

¹⁴ Див.: D. Sharp, *Participation mystique*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 122.

¹⁵ У праці Мілени „не обходилося, часами, й без скрадливого, воркотливого улещання спокусниці – коли кобїтка нагло замикалась, і далі ні руш, жодних тобі секретів, і розколою її як сама знаєш, – ба навіть, траплялося, проскакував у Мілени такий ото заласний, утробний смішок заохоти, непристойний сливе, наче у любовній грі, коротенький і драгливий, мовляв, атож, дорогенька, атож, і я там була, ну-ну, а далі що ж? – так зазвичай видобувалися з героїнь найапетитніші постільні кавалки, після яких повїнь листів і дзвінків піднімалася до життєво небезпечного рівня, і хоч за такі штуки [...] Мілена не дуже-то була собі приємна, але нечистий осад з верхом компенсувався всіма, водночас засвіченими лампами професійного триумфу: от як у мене вийшло! – де і щасливий піт між лопаток, і захоплено-зздрї погляди колег [...] і оте прибутне відчуття власної сили, в якому й був головний кайф” (с. 130).

споглядаючи себе на екрані, – гойдливий, мов стегами вихлючний голос, збуджений хрипкуватий смішок, лоскітлива порочність, та що ж це зробилося з її голосом, звідки ця впоєна в нього, затамована, як несвіжий подих, вульгарність? „Бандерша”, – зненацька різко, мов долонею ляснула, сказала в кімнаті перед-екранна Мілена, вмент протверезівши, мов водою облита (с. 139).

Усвідомлення трагічної правди про негативні аспекти власної творчої діяльності виявилось настільки травматичним, що протагоністка не знайшла в собі внутрішніх сил до поконання глибокої депресії в процесі вникливої конфронтації з тінню, що могло б увінчатися відзисканням оновленої індивідуальності. Розпачлива спроба знищити нею самою несвідомо створену постать поганської жриці, котра доконує ритуальних жертвоприношень, закономірно обернулася актом автодеструкції, після чого Мілена безповоротно зникла з екранного, а відтак і життєвого простору. Так само, не підживлювана творчою енергією авторки, зійшла на манівці і її програма: „самоповтор за самоповтором, товчення води в ступі, звірення всякої внутрішньої переконливості” (с. 152). Пікантні подробиці, які спочатку розпалювали нездоровий інтерес публіки, надаючи програмі специфічного шарму розгнужданої оргії („що то було за несамовите видовище, римські сатурналії, вавилонські роковини Астарті!” – с. 153), незабаром гучно відізвилися праведним обуренням феміністично орієнтованої критики.

Важко не погодитись з твердженням Скуратівського, який проблему трагічної алієнації сучасної людини вважає центральною в усій творчості Забужко – при тому, що в ряді текстів, зокрема, у повісті *Я, Мілена*, вона „доволі стрімко переходить у зовсім інший реєстр”, а саме:

Глумливий сюрреалізм у притчі про Міленине відчуження робом телекартинки. І взагалі урбанне безглуздя. Трагедія, потрапивши на асфальт, завжди ризикує там стати фарсом. І вона таки ним, тією „Міленою”, стає¹⁶.

У свою чергу, архетипальний аналіз, з одної сторони, дозволяє увиразнити глибиннопсихологічні аспекти трагіфарсу людської екзистенції, у тому числі безмежної самотності індивіда, чия свідомість стала об’єктом макабричних маніпуляцій бездуховної цивілізації, – що так переконливо показує Забужко в розглядуваній повісті. Але разом з тим, з іншої сторони,

¹⁶ В. Скуратівський, *Нельотна погода...*, с. 18.

виводячи *на світло денне* ті приховані сили, що нуртують у закомарках дезінтегрованої людської душі, юнгіанський метод у світоглядному плані розкриває цілком оптимістичну перспективу духовної інтеграції (індивідуації) особистості на шляхах пошуку власної ідентичності та само-реалізації.

Streszczenie

Analiza archetypowa opowieści Oksany Zabuzko „Ja, Milena”

Autorka podjęła próbę archetypowej analizy opowieści współczesnej ukraińskiej pisarki Oksany Zabuzko *Ja, Milena*. Treści tego utworu odczytywane są w kontekście postulatów Jungowskiej psychologii głębi, ze szczególnym uwzględnieniem motywów persony i cienia, które odgrywają zasadniczą rolę w procesie destrukcji osobowości protagonistki.

Summary

Archetypical analysis of the story „I, Milena” by Oksana Zabuzhko

The article is devoted to the archetypical analysis of the story *I, Milena* by modern Ukrainian writer Oksana Zabuzhko. Important motives of this text are interpreted in the context of analytical psychology by Carl Gustav Jung. There are archetypes of Person and Shadow, which are examined in more details. They play the great role in the process of the protagonist's self-destruction.