

*Наталія Підгасєвська (Тернопіль)*

## **ПСИХОАНАЛІТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ІНТРОСПЕКТИВНОГО СВІТУ ІНТЕЛІГЕНТА В ОПОВІДАННЯХ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА**

Малій прозі Володимира Дрозда притаманний психологізм, який виявляється в тому, що розкриття складних стосунків людини із світом є домінантною рисою його творчої манери. Художня література завжди орієнтувалася на концепцію людини, декларовану естетичною свідомістю певної історичної доби, а способи відтворення колізій внутрішнього світу зумовлювались історично визначеним поглядом на суть та механізми людської природи.

В українській малій прозі психологізм яскраво проявився саме в новелі, що позначилося як на сюжеті, фабулі, так і на манері оповіді. Сюжет стає внутрішнім і передає динаміку людських переживань, діалектику почуттів та душевних станів. Фабула вкорочується, а манера оповіді втрачає свою епічну подійність, хронологічність та набуває ліризму й драматизму. Змінюється навіть роль читача: «новела відкривається «зсередини». Читач нагадує тут запізнілого глядача в театрі, який, проте, може легко домислити, уявити, що було раніше» [1; 155]. Велику роль відіграє підтекст, активізується співпраця читача. Способи викладової форми і психологічного аналізу не лише набувають іншого неповторного значення, а також сприяють появі нових. Письменники переходять із діалогічного на монологічний виклад, зосереджуючись на показі плинності свідомості головного героя. В результаті з'являється внутрішній монолог, який нагадує «потік свідомості». Портрети та пейзажі набувають глибокого ліризму та психологізму, стають відображенням душі героя, а характери персонажів проходять певний розвиток.

Всі ці зміни в українській новелі можна спроектувати й на оповідання, на яке також відчутно вплинула нова доба. Хоча оповідання й не має такої внутрішньої напруги та драматизму, гострої конфліктності, як новела, проте спостерігається тенденція максимального його наближення до новели.

Наша стаття присвячена аналізу авторської концепції інтроспективного світу інтелігента в оповіданнях Дрозда, яким притаманний глибокий психологізм. Письменник досліджує внутрішній світ простої людини, зокрема селянина, дитини.

Мала проза Дрозда межує між новелою та оповіданням, оскільки багато творів письменника просякнуті глибоким драматизмом та конфліктністю, однак за формою викладу більшість із них, беручи за основу класифікацію І. Денисюка, відносяться до фрагментів чи ескізів. Приміром, цікавою ескізно-нарисовою манерою послуговується Дрозд в оповіданні «Що ми знаємо про любов?», де постає полеміка із уявним письменником щодо техніки художнього викладу. Передусім відзначимо літературний жанр згаданого твору. Оповідання можна віднести до відкритих форм літератури, оскільки автор тут опрацьовує не лише тему кохання конторного працівника, а й досліджує проблему художнього стилю літературного твору. Оця тематична комплексність та поліфонічність оповідання і є головною ознакою того, що воно є відкритим. З іншого боку, із сюжетного погляду, цей твір є беззаперечно фрагментарним, оскільки зображує один факт із життя героя – несподіване кохання.

Загалом оповідання створює враження ескізу чи чернетки майбутнього художньо завершеного літературного твору. Дрозд ніби нотує основні зарисовки майбутньої картини – розповіді про кохання, – уникаючи зайвого забарвлення чи прикрас: «Розповім вам про свій випадок, ви уже лірики додайте, думок, щоб для інших повчально було, і надрукуйте. ... Викладу вам коротко, лише факти, а ви уже самі знаєте, що додати» [4; 54–55]. Складається враження, що автор веде діалог із уявним письменником, а епіграф «Євгену Гуцалу» наводить на думку, що саме до нього щоразу звертається оповідач.

Для того, щоб зрозуміти суть внутрішньої боротьби героя із «викликами» несподіваного кохання, розглянемо оповідання за законами класичного психоаналізу Зігмунда Фрейда, який, на нашу думку, допоможе збагнути особливості світобачення Дрозда. Психічна структура

особистості, запропонована видатним психологом, складається із Воно (несвідоме), Я (передсвідоме), і Над-Я (усвідомлене) [6; 30–33].

Людину психоаналітики розглядають як живу енергетичну систему, сповнену різноспрямованих динамічних поривів і бажань, за якими ховаються інстинкти. «Цілком зрозуміло, – зазначав Фройд, – що Воно не визнає ніяких вартостей, не знає добра і зла, не має моралі... На нашу думку, всі інстинктивні наслідження, що вимагають розряду, певного відпливу енергії, перебувають у Воно» [7; 542].

У системі людської психіки, крім Воно, класичний психоаналіз виокремлює дві сили, що розвиваються з енергетичного джерела, тобто з Воно. Перша – під впливом зовнішнього світу, означена Я. Друга – під впливом культурного виховання, означена Над-Я.

Воно, Я і Над-Я, – «три округи, царини, провінції, на які Фройд розкладав психічний апарат людини для дослідження відношень, що існують між ними. Всі три інстанції є учасниками психічного конфлікту, в якому кожен виконує свою роль: Я, уособлюючи розум і розважливість – роль контролю і синтезу, Над-Я – роль заборон, Воно – роль різних потягів» [7; 541].

Отже, можна стверджувати, що весь час герой оповідання «Що ми знаємо про любов?» керувався лише своїми підсвідомими емоціями та потягами до насолоди, які довго переважали над свідомим Я, затьмарювали розум та спонукали до нерозважливих вчинків. Він закохується в свою начальницю, як зізнається, з першого погляду, водночас не заперечує того факту, що її службове становище – директорство – «суттєво доповнило мої винятково позитивні емоції про предмет кохання» [4; 56]. Персонаж неабияк страждає, а коли ж наважується зізнатись у своїх почуттях – дізнається, що її звільнили. Такий несподіваний поворот «пригальмовує» почуття: оповідач розчаровується у своїй амурній обраниці долі, перестає бачити її, здавалось би, неабияку красу та винятковість. Ми не можемо достеменно визначити, що це було – кохання чи розрачунок. Та й автор прагне донести до читача не голу людську раціональність, а, навпаки, показати всю сутність людської психіки «зсередини», такою як вона є – незрозумілою, нелогічною, навіть інколи абсурдною.

Дещо в іншому сенсі обіграє Володимир Дрозд тему кохання в оповіданні «Пігмаліон». Судячи із багатосторонності та багатоплановості твору, зараховуємо його до відкритих оповідань, оскільки окрім теми кохання помічаємо тут і проблему доцільності технократизації й роботизації світу та місце людини-науковця у такому світі. Ми бачимо самотню, одну, навіть відчужену особистість, яка на тлі своєї величчя творця не може нічого вдіяти зі старістю; яка є богом для машин і роботів і водночас ніким для людей і природи.

Образ втраченої коханої служить для головного героя засобом втечі від самотності. Здавалося б, Пігмаліон живе у раю, хоча й штучному, власними руками створеному, але все ж йому бракує простого людського земного щастя – людини, якій би він міг довіритись, поспілкуватись з нею. Тому науковець наодинці із собою та бездушними роботами все частіше поринає у спогади про втрачене кохання, дівчину, образ якої назавжди закарбувався в пам'яті героя. Він, як у міфі, спробував відтворити її у роботі Галатеї, надавши їй зовнішніх рис коханої та запрограмував їй людські почуття любові та вдячності.

На схилі літ у його душі бере верх підсвідоме – Воно. Науковець програмує почуття у роботі Галатеї, хоче домогтись від неї взаємності, будь-яким способом намагається перешкодити їй та Зайді. Це неконтрольовані вчинки, викликані інстинктивними поривами. Ми бачимо у героєві злість, невимовне незадоволення, коли Галатея робить вибір не на його користь. Пігмаліон переживає глибокий душевний конфлікт, де спочатку головує Воно, але поступово сили набирає свідоме та розважливе Я: «Майстер ішов навмання, куди очі бачили, і ритм його тихої розважливої ходи поволі брав гору над його нічним відчаєм і думки Пігмаліона потроху світлішали, випокоджувалися, і давно вже душу його не сповнювала така задумлива, добра тиша. Того досвітку він зрозумів глибоку мудрість природи, яка після бурхливих пристрастей молодості дарувала людині роки спокійної замисленої ходи...» [2; 127].

У психоаналізі можна помітити два протилежні аспекти: «пересічний» (отримання насолоди) та «елітарний» (уникання страждань) [6; 36]. Реаліст Фройд наголошував на другому аспекті, коли виховане Я стає «розважливим, вже не дослухається до самого принципу насолоди, а йде за принципом реальності, що, власне, теж спрямований на насолоду, але насолоду відсунути і зменшену, гарантовану зважаннями на реальність» [7; 361]. Тому перехід

від принципу насолоди до принципу реальності Фройд вважав одним з найважливіших кроків у розвитку Я та людськості взагалі. Саме цей перехід пройшла свідомість Пігмаліона, як і проходять більшість людей, що досягають цієї грані розважливості та мудрості.

Багатосторонню тему внутрішнього світу інтелігента Дрозд продовжує розкривати і в оповіданні «Витачівська дорога», що є одним із вершин творчої майстерності і довершеності автора, а за жанром – це есе, тобто виразно ліро-епічний твір із документальною основою. Оповідання за жанровими особливостями насправді поліфонічне, а за викладовою формою, яка позначається на внутрішній організації твору, близьке до оповідань потоку свідомості, за універсалізмом і глибиною осмислення явищ і характером проблематики (людина і природа, людина і Бог) – філософічне.

Оскільки оповідання є автобіографічним, автор акцентує увагу найбільше на сутності митця. У ньому письменник продовжує дослідження теми роздвоєння душі інтелігента, але основою для цього обирає свій внутрішній світ та власні духовні пошуки.

Кожен інтелігент, чи то науковець, чи письменник, прагне створити дещо незвичайне та неповторне, чим фактично прагне прирівнятися до самого Бога, Творця. Пігмаліон творить штучний світ та людей-роботів «аби довести творчу спроможність власного невизнаного генія». Не дарма він називає Пігмаліона так іронічно – Майстер, оскільки таке ім'я має Бог у багатьох його оповіданнях, зокрема і у «Витачівській дорозі». Пігмаліон своїм творінням дорівнюється до Бога, проте не знаходить у цьому внутрішньої гармонії та цілісності. Хоча і геній, він, перш за все, є людиною, яка, за Дарвіном, проявляє себе у спілкуванні із собі подібними. Психічна система, за Фройдом, має виразний характер розщеплення – протистояння між «некультурним» несвідомим і «культурним» свідомим. Людина перебуває у гармонії із власним «Я», коли ці дві сторони знаходяться на рівних правах між собою, коли ж переважає одна чи інша, настає душевна криза. Саме це й сталося із Пігмаліоном, який, захопившись власним «культурним» самоствердженням у науково-суспільному просторі, зовсім забув про радість та тепло людських взаємин, що й призвело до духовних втрат та внутрішнього конфлікту героя.

Схожу душевну боротьбу переживає автор «Витачівської дороги», який упродовж життя намагається зрозуміти сутність буття та землі, як Божого творіння, та відобразити їх словами так само красно та довершено. Отут то й відбувається розкол душі автора-інтелігента на дві частини – фройдівське «некультурне» підсвідоме, або Воно, яке своїм характером ототожнюється із первісним, докультурним світобаченням, де керують почуття, інстинкти, прагнення до насолоди, та «культурне» свідоме, або Над-Я, яким розпоряджається суспільно-цивілізоване світобачення. Сам письменник називає це розщепленням на душу та розум: «Легкість світовідчуття: душа купається у весняному феєрверкові з кольорів, запахів, звуків, якась розм'якла і розніжена. А розум поспішає виправдати напівсон душі: та хто ти такий, щоб із словесного піску вибудувати те, що давно вибудував Майстер, хто ти такий, щоб з ним змагатись?» [3; 78].

В.Дрозд наголошує, що людина знаходиться в полоні чи «коконі» соціальних умовностей та людської суєти, а зняти з себе цей «кокон» допоможе витачівська дорога: «І лише витачівська дорога робить тебе вільним од них. Бо на витачівській дорозі починає працювати твоя душа» [3; 84]. Душа в лоні природи віднаходить себе, свою первісну і земну сутність.

Оскільки душа є насправді підсвідомістю людини, тому виступає, за Фройдом, енергетичним джерелом творчого натхнення. Звідси і постійні польоти автора у височинь, далеко від людського світу, туди, де панують краса і гармонія. Скільки б автор не намагався слухати розповіді та плітки сусідки з метою накопичення інформації для сюжету майбутніх оповідань, душа забирала його у підсвідому прогулянку. Фройд передбачав небезпеку творчої активності митця, тому що в такі моменти він стає повністю підвладний підсвідомому Воно, як принципу насолоди. Тому в оповіданні автор так часто повторює слова – «із підсвідомості витіка...».

Витачівська дорога, відтак, є шляхом від людського, цивілізованого, буденного «культурного» свідомого до «некультурного» підсвідомого – польотів душі автора у «вирій» природної довершеності та краси. Вона служить символом духовних пошуків інтелігента: «Витачівська дорога – це шлях до самого себе, справжнього» [3; 86].

Ще однією студією внутрішнього світу інтелігента є діалогія «Фашизм», в якій В.Дрозд заторкує багато важливих питань, а тому зараховуємо її до відкритих форм літератури. Щоб уникнути подальших дискусій щодо жанрової характеристики твору, письменник сам називає його історичними фресками, що означає певну відмінність, на нашу думку, від замальовок, ескізів чи нарисів, але і водночас не відкидає деякі спільні ознаки з ними, як, наприклад, фрагментарність та ескізність. Судячи з того, що фреска є довговічним живописом на стіні, то дозволимо собі припустити, що автор цією назвою ще раз підкреслює винятковість манери викладу даного оповідання. Воно нагадує нам дві фрески або малюнки, що зображують найважливіші, можливо, вирішальні, моменти із життя, здавалось, зовсім різних людей, проте із однаковим іменем. Цей факт видається нам не випадковим, оскільки Юліус Мільх і в першому, і в другому випадках є уособленням людини взагалі, інтелігента в певний конкретний історичний момент, звідси і це означення перед «фресками» – історичні.

Багатоплановість оповідання об'єднується єдиною сумарною темою роздвоєння внутрішнього «Я» інтелігента. Розглянемо ближче це питання на прикладі першої частини – «Жертва диявола». Тут автор досліджує роздвоєння душі церковнослужителя на її світлу та темну сторони. Юліус Мільх – вчений радник Святої служби інквізиції, який обрав собі таке заняття не для «святої справи», а для розваг. На богослужіннях він швидше робить вигляд, що молиться, ніж справді це робить; полюбляє проводити вільний час у недолугих богословських розмовах із Роберто Граціано, в яких він хизується своїми «витієватими» та «оригінальними» думками щодо релігійних питань. Проте найгостріше питання ставить сам автор: питання віри в Бога. Монахи проводять дні у молитві до Бога і водночас спляють людей на вогнищах без крихти жалю чи співчуття. Роберто Граціано знаходить в собі сили й мужність повстати проти цього. Він пише листа настоятелю монастиря отцю Франціско, в якому викладає власну думку щодо справжньої віри: «Я написав йому, що віра без добрих справ – мертва і що добрі справи – це любов до ближнього та справедливість, а не подорож по святих місцях, сухий бездушний формалізм обрядів» [5; 118]. Хоча ці слова є найщирішою правдою, вони компрометують Юліуса як друга і постійного співрозмовника Роберто. З метою якнайточнішого зображення стану думок та почуттів головного героя В.Дрозд подає цю розмову у формі діалогу «паралельно» із діалогом прокурора Святої служби та пріором монастиря. Кожна нова репліка Роберто про його рішення доповнюється суміжною реплікою із діалогу, що лунає із сусідньої доріжки парку та має за тему страшні катування еретика перед стратою. Таким паралелізмом автор не лише нагнітає пристрасні емоції, які вирують в голові Юліуса, а й примушує самого читача не тільки побачити зображуване, але й відчувати його. Саме в цей момент відбувається розкол внутрішнього «Я» монаха. Його інстинкти самозбереження, страх перед стратою, втратою всіх благ, якими він володіє, беруть верх над розумінням правильності суджень свого співрозмовника. Щоб вижити, наш герой намагається переконати Роберто у хибності його думок, однак, використавши весь арсенал аргументів та усвідомивши свою безпорадність, вирішує перестрахуватися і звинувачує брата Роберто у «змові з дияволом», чим прямо відправляє його на автодафе.

Почуття провини не дає спокою головному герою, його мучать докори сумління, на противагу яким виступає друге «Я» Юліуса Мільха. Вчений-радник боїться цього іншого Юліуса Мільха: «Юліусові спадає на думку, що в нього самого вселився кмітливий диявол» [5; 139]. Хоча ще на початку оповідання Дрозд немовби непомітно розкриває портрет головного героя через психологічну деталь: «Шкода, монастирський сад сьогодні знову смердітиме згаріщем і паленим м'ясом. ... Яке блаженство походжати вогкуватими доріжками між покраплених росю виноградних лоз...» [5; 113]. Ця деталь дає нам змогу зрозуміти, що темна сторона у Юліуса була завжди, тільки він тримав її глибоко у підсвідомому і випускав лише у такі «хвилини слабкості», коли замість того, щоб співчувати загубленому людському життю, переймався зіпсованою прогулянкою в саду.

За фройдівським психоаналізом інше «Я» Юліуса Мільха, так символічно назване дияволом, являє собою не що інше, як Воно – інстинкти, бажання, в даному випадку інстинкти самозбереження та прагнення задоволення особистісних потреб. На відміну від інших оповідань, в даному творі Воно бере верх над головним героєм, починає керувати його вчинками. Про перемогу темної сторони героя свідчить закінчення «Жертви диявола», де Мільх

повністю піддається силі підсвідомого Воно: «Великий страх породжує велику заздрість, велика заздрість велику ненависть» [5; 142]. Юліус заздрить Роберто Граціано, його мужності та відданості вірі, а тому і ненавидить його за те, що сам слабкодушкий і нездатний на такий вчинок. Ненависть затьмарює очі героєві, він вимагає повільної смерті для Роберто, що і є беззаперечним свідченням повної і безповоротної перемоги інстинктивного підсвідомого. Тут також відлунує юнгівською теорією про діалектичність людської душі, тобто присутність в ній доброго та злого, чи хтонічного, начал, які перебувають у постійній боротьбі.

На противагу першій частині «Жертва диявола», у якій письменник приділяє увагу ролі підсвідомого в людській психіці, у другій частині діалогії «Полювання» автор досліджує проблему Над-Я та його впливу на людину, її вчинки. Головним героєм другої частини є також Юліус Мільх. Здавалось, зовсім інша людина, німецький вчитель літератури, який змушений воювати в нацистській армії, нічого спільного із монахом Юліусом Мільхом. Проте такий збіг видається досить символічним, оскільки Юліус Мільх і в «Жертві диявола», і в «Полюванні» є тим же інтелігентом із роздвоєнням власного «Я». Лише в другому випадку розглядається вплив на свідомість не підсвідомого Воно, а усвідомленого Над-Я.

На початку оповідання Франц Штраус, колишній учень і теперішній командир Юліуса Мільха в нацистській армії, стверджує, що має намір провести певні психологічні експерименти над нашим героєм. Його психологічний експеримент полягає в тому, щоб виховати солдата-машину, а для цього йому спершу потрібно вбити у Юліусові інтелігента, що він й успішно робить військовою муштрою. Звідси і символічна назва – «Полювання» – полювання за свідомістю Юліуса Мільха, свідомістю інтелігента. В даному випадку Франц Штраус виступає в ролі Над-Я – зовнішньої сили, що впливає на свідоме Я. Зокрема, військові догми та муштра – це ті зовнішні обставини, які виховують, змінюють свідомість Мільха, породжують страх за себе, за свою родину.

Завершальним етапом психологічного експерименту стає той момент, коли Юліус вбиває хлопчика із ворожого табору. Це перевірка результатів досліді. Франц Штраус знає, де хлопчик і водночас знає, що Юліусу Мільху це теж відомо. Мільх змушений піти на вбивство, оскільки за непокірність може постраждати його родина. Цей вчинок став доказом успішного завершення експерименту – цілковита влада над свідомістю солдата.

Пізніше, у повоєнні часи, ці двоє людей зустрічаються вже за інших обставин: за чашкою кави у кав'ярні. Мільх запрошує Франца до себе на вечерю, попри всі знуцання та переживання минулих років. І найцікавішою буде причина цього запрошення – на наступний рік син Мільха йде в армію. Такий вчинок свідчить про успішність проведеної роботи над свідомістю героя.

Не останню роль у зображенні психологічних портретів своїх героїв, як і їх внутрішнього світу, приділяє Володимир Дрозд сновидінням. У сновидіннях знову ж таки бачимо авторську спорідненість із теорією Зігмунда Фрейда. Він твердить, що сновидіння – «це тільки замітники чогось іншого, невідомого самому сновидцеві і подібного до прихованих тенденцій хибних дій, замітники чогось, про що сновидець знає, але те знання йому не приступне» [7; 107]. Відповідно до тлумачення сновидіння воно полягає в тому, щоб «за допомогою вільних асоціацій дати виринути в свідомості іншим заміникам, по яких уже можна було б здогадатись про приховані» [7; 107]. Сновидіння виступає перекрученим заміником прихованого або «неусвідомленого».

Фрейд розрізняє два види сновидінь – явне, де замітник, як і саме неусвідомлене є очевидним, та латентне, де зміст сновидіння прихований. Найчастіше цей зміст схований у символі. Відповідно існує чотири види відносин між елементами сновидіння: заміна частиною цілого, натяк, конкретне втілення і символічний зв'язок [7; 145].

Звернемося до сну героя оповідання «Що ми знаємо про любов?». Тут міліцейська форма служить заміником нереальності забороненого кохання. Герой десь в глибині душі завжди знав, що це почуття не має майбутнього. Водночас міліцейська форма, Раїса Іванівна та телефон, як елементи сновидіння, сприймаються як натяк на заборонене та недоступне.

В оповіданні «Жертва диявола» головний герой Юліус Мільх бачить явний сон – він горить у вогні інквізиції. З іншого боку цьому персонажеві часто бачаться видіння чи візії, що мають латентний характер. Приміром, коли Юліус молиться і просить прощення за «зухвалі

богохульства й нерозумні ересі», йому ввижається ніби «боги здивовано підводять тінисті брови та глибокодушшно хмурають воскові чола...» [5; 123]. За цією візією криється натяк щодо відсутності богохульства і ересі у звичайних роздумах над релігійними догмами.

Ще одне видіння Юліуса Мільха має, на нашу думку, подвійне символічне значення: «У розп'ятого Христа – поганська голова диявола. Диявол панібратськи підморгує братові Мільху, лиже багряним, кольору полум'я, язиком зміїсті губи і змовницьки трясє цапиною бородою...» [5; 125]. З одного боку, в цьому творі диявол символізує темну підсвідому сторону особистості монаха, яка бере вверх над світлою, а з іншого – диявол уособлює церкву та інквізицію, які під ім'ям Божим творять диявольські катування та вбивства.

Інтроспективному світові інтелігента в оповіданнях В. Дрозда характерне роздвоєння душі, яке проходить на межі відносин «підсвідоме (Воно) – свідоме (Я) – усвідомлене (Над-Я)», в рамках яких і відбувається діалектичний розлом внутрішнього світу героїв. Це духовне розщеплення здійснюється на фоні кохання, різних видів підсвідомих страхів, осмислення, визначення та самооцінки власного творчого генія. Зображуючи духовні колізії своїх героїв, автор не забуває про засоби психологічного зображення, чим додає творам драматичності та глибини.

#### Література:

1. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX-поч.XXст. / Іван Овксентійович Денисюк. – Л. : Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. – 280 с.
2. Дрозд В. Г. Вибране : у 2 т. / Володимир Григорович Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – 462 с.
3. Дрозд В. Г. Витачівська дорога / В. Г. Дрозд // Вітчизна. – 1986. – № 12. – С. 75–106.
4. Дрозд В. Г. Подих чудесного : [оповідання, романи] / Володимир Григорович Дрозд. – К., 1988. – 296 с.
5. Дрозд В. Г. Фашизм / В. Г. Дрозд // Парость : [зб. оповідань]. – К. : Молодь, 1966. – С. 112–164.
6. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
7. Фрейд З. Вступ до психоаналізу : [Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками] / Зігмунд Фрейд. – К. : Основи, 1998. – 709 с.

#### Psychoanalytical Reception of the Intellectual's Inner World in Volodymyr Drozd's Short Stories

This article deals with the psychoanalytical study of Volodymyr Drozd's heroes' inner world where the author investigates internal conflicts and personality dissociation of the main characters and its sources on the basis of Sigmund Freud's theory of Classical Psychoanalysis.

*Наталія Мініч (Одеса)*

### ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «КРОСВОРД»: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ПАРАМЕТРИ

Ім'я Валерія Шевчука вже давно стало для української літератури своєрідним знаком якості. Кожен твір надзвичайно вимогливого до власної творчості письменника – це продукт поєднання потужного інтелекту, життєвої мудрості та неперевершеного володіння мовою як запоруки досконалої художньої форми. Саме ці компоненти у тісній сполуці з цікавим сюжетом та яскравими характерами створюють унікальний феномен інтелектуального роману Валерія Шевчука.

Однією з провідних характеристик жанру інтелектуального роману, поряд з такими його ознаками, як існування особливого типу героя (переважно, герой-креатор, мислячий персонаж), філософічність, універсальність та відносна декларативність ідейного змісту, зміщення уваги