

20. *Czarnecki W.* Osadnictwo terytorium chełmskiego od końca X do połowy XIV wieku w świetle badań archeologicznych i toponomastycznych / W. Czarnecki // *Rocznik Chełmski*. – Chełm, 2003. – T. 9. – S. 7–38.
21. *Dąbrowski D.* Genealogia Mściławowiczów. Pierwsze pokolenia (do początku XIV wieku). / D. Dąbrowski. – Kraków : Avalon, 2008. – 816, [14] s.
22. *Dąbrowski D.* Rodowód Romanowiczów książąt halicko-wolynskich / D. Dąbrowski. – Poznań ; Wrocław : Wydawnictwo Historyczne, 2002. – 348 s.
23. *Samsonowicz H.* Życie miasta średniowiecznego / H. Samsonowicz. – Warszawa : PWN, 1970. – 170 s.
24. *Włodarski B.* Polska i Rus 1194–1340 / B. Włodarski. – Warszawa : PWN, 1966. – 26 s.

Olexandr Baran

THE PRINCE VOLODYMYR VASYLKOVIČ TOWN-PLANNING POLICY IN THE HALYTSKO-VOLYNSKI CHRONICLE

The article concerns main directs of foundational and architectural politics of prince Volodymyr Vasylykovič. The efforts of prince's power are noted in a ea of foundering of new and rebuilding existing towns

Key words: prince Volodymyr Vasylykovič, town planning policy, architecture.

Батюк І.

(м. Львів, Україна)

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ РОМАНУ ЮКІО МІШІМИ «СПОВІДЬ МАСКИ»

У статті здійснено аналіз психологічного портрету головного героя роману Юкіо Мішіми «Сповідь маски», а саме, аналіз взаємин між свідомістю і витісненими у підсвідомість потягами, та їхнього впливу на становлення особистості героя.

Ключові слова: свідомість, підсвідомість, світ фантазій, реальний світ, потяг, гомеротизм, сповідь, плоть, душа, шизофренія, нарцисизм.

Про Юкіо Мішіму завжди говорять як про естета, що пише високоіндивідуалістську прозу, універсальні теми якої існують ніби поза часом і простором. Він прославився як письменник, драматург, режисер театру і кіно. Мішіма є автором сорока романів, п'ятнадцяти з яких були екранізовані ще за його життя, а також багатьох п'єс, оповідань, літературних есе.

«Сповідь маски» – це роман, опублікований у видавництва «Кавадешьбо». Завдяки цьому твору зросла популярність Мішіми серед авторів повоєнної літератури. Першими його роботами були оповідання «Комаха», «Цигарка» і «Грабіжник», але цей дебют не приніс належного

успіху у літературних колах. Роман «Сповідь маски», написаний у жанрі егобелетристики, визначив подальший творчий шлях Мішіми.

Твір Мішіма писав з листопада 23-го року Шьова і до квітня наступного року. За цих 150 днів на щодень припадало приблизно по 2–3 сторінки. Вважається, що Мішіма вклав у цей твір усі свої сили. Для того, щоб присвятити себе літературній праці, він полишив роботу у Міністерстві фінансів. Це був ризикований крок, оскільки на той час письменник не був таким відомим, щоб забезпечити себе літературною працею. Мішіма з усім завзяттям взявся до роботи. Тоді йому було 23 роки. Коли він очікував на публікацію свого першого оповідання «Грабіжник», то розпочав роботу над «Сповіддю маски». В основу роману ляглаповідь авторського «Я», що й засвідчило автобіографічність твору. Оповідь, яка ведеться від першої особи, побудована на описі становлення особистості письменника до певного періоду.

У «Сповіді маски» йдеться не лише про дорослішання нарцистичної людини, а й про патологічно замкнутого нарциса, який виростає у суспільстві, що прославляє смерть і війну. Оповідач залишається байдужим і до передвоєнної пропаганди, і до повоєнної катастрофи. «Сповідь маски» можна віднести до найбільш «перекрученого» боку культури касаторі. Видрукована у 1949 році і написана від першої особиповідь повертається до дитинства і юності через призму сприйняття самого себе. Зрозумілим є те, що Мішіма і оповідач є однією і тією самою особою і що книга є автобіографічною. У творі змальовано авторський самоаналіз, еротичні фантазії про гомосексуальну еротичну смерть, незграбні спроби гетеросексуальних стосунків і його життя в Токіо в останній період війни. Навідміну від таких післявоєнних письменників, як Ое Кендзабуро в Японії чи Гайнріх Бьолль в Німеччині, Мішіма не пробував побачити хоч якийсь сенс у хаосі чи знайти якийсь антипод моральному болоту, в яке занурилося післявоєнне покоління. Альтер-его Мішіми, його герой, занурюється в примарні сумніви власної фантазії. Можна стверджувати, що «фантазія – це в першу чергу ментальна верхівка, психічне представництво інстинкту. Не існує імпульсу, інстинктивного стимулу чи реакції, які б не переживалися як несвідомі фантазії» [5]. Цей твір можна також розглядати як маніфест декадента. Ідея смерті не була катастрофою для юнака ні до, ні після війни. Для нього це були церемонія і п'янке блаженство.

Таке зосередження на собі у час національної кризи, смерті, голоду і безладу можна пояснити реакцією вразливої особистості, що намагається вижити в час, позначений втратою упевненості і традиційних цінностей. Сучасник Мішіми, промовець невдоволення, Дадзай Осаму відгукувався на кризу, висуваючи аргументи на користь декадентського еротизму серед руїн. Мішіма намагається робити те саме, але його декадентський нарцисизм, еротична любов до смерті насправді сформувалися задовго до поразки Японії. Тому не можна стверджувати, що це було реакцією на таку подію.

Двоє відомих критиків 70-х років, Моріясу Масафуні і Ногучі Такехіко, стверджували, що автор є досить провокативним у цьому творі і носить одну зі своїх масок повоєнного декадента.

Можна порівняти Мішіму з Ое, якого в юнацькі роки вразила капітуляція Японії, олюднення імператора, атомні бомбардування. Приймаючи Нобелівську премію, Ое зазначив, що сором і сум перед обличчям II Світової війни наповнили його роботою бажанням знайти «зцілення і примирення для людства». Література для Ое стала його «шляхом вигнання демонів». Напротивагу йому Мішіма навпаки давав волю своїм демонам. Біографи Мішіми, Натан і Скот Стокс, говорять про три речі, які примусили автора поринути у себе: перше – це смерть сестри від тифу, друге – невдача у його гетеросексуальних стосунках з дівчиною, яку у творі називає Соноко, третє – руйнація його мрій про розкішну та еротичну смерть у юності. Війна об'єднала ці всі три події. Міцую померла від епідемії, яка почалася на останньому етапі війни і тривала під час американської окупації. Можливість померти у будь-який час тісніше пов'язувала гетеросексуальні пари, і до цього так само прагнув герой, але безуспішно. Війна спонукала його до занурення у себе, відсторонення від світу. Це описано автором у творі. Але існує думка, що усе це з Мішімою відбувалося ще задовго до раптового початку війни та смерті сестри. Смерть Міцую і неможливість самому померти, підсилили його соліпсизм. Як казав Скот Стокс, Мішіма занурився у себе, не помічаючи хаосу довкола. Він не зважав на важливі політичні зміни у своїй країні. Хоча він і вивчав юриспуденцію, але його не цікавили ні «п'ять реформ», ні основні програми Макартура для реформування промислового, земельного, виборчого та освітнього законодавств, щоби закласти підвалини демократії в Японії. Мішіму не хвилювала руїна довкола. ріст чорного ринку, самогубства від безвиході. Він поринає у свій власний світ – який він іноді називав «чорною печерою» [9, 81].

У «Сповіді маски» змальовується внутрішня психологічна драма героя. Більшість західних критиків трактували роман як щире відкриття внутрішнього «я». На обкладинці першого видання цього роману англійською мовою написано про цей твір: «болісна оповідь про дитинство і юність [...] внутрішнє життя хлопця, захопленого садомазохістською фантазією [...] розказана без докорів сумління, але зі справжнім мистецьким хистом і відчайдушним гумором» [9, 81]. Так може подумати і читач, поки не зрозуміє, що у героєві переплуталися любов, смерть, еротика та біль. І все це відбувається без будь-якого морального росту героя. Він так захоплений собою, що йому не до снаги перейнятися болем інших.

Один з найбільш впливових теоретиків нарцисизму, Кернберг, змальовує нарцисизм, який виникає скоріше від себененавистництва, ніж від провини, в чому й був відхід від традиційного Фрейдівського трактування. Нарцису важко відчувати провину, оскільки він не може зрозуміти почуття і біль інших. Прототипний нарцисист Кенберга прослідковується на сторінках роману.

Ним є головний герой, який репрезентує надзвичайне занурення у себе, великі амбіції, грандіозні фантазії, необхідність саморозкриття, і постійна потреба у пошуку сили, краси. Кенберг також вказує на патологію внутрішнього світу нарциса: «Ця патологія є маніфестом нездатності любити; браку розуміння почуттів інших; хронічного відчуття нудьги, порожнечі, нечіткої самоідентифікації та експлуатації іншими» [3].

«Я», від якого іде мова – це і є та сама маска, що сповідається. Сповіді самого Мішіми і маски накладаються одна на одну. Проте достеменно невідомо, чи справді автор мав такий самий психологічний досвід, як і головний герой. «Я» з'являється у творі з першого речення, де герой стверджує, що пам'ятає мить свого народження: «Я довго намагався довести, що пам'ятаю мить свого народження» [6, 5].

Дія розпочинається у минулому часі, і дійсність, в якій перебуває герой потрібно сприймати через його спотворений кут зору. Коли з героєм сталася духовна трансформація, і він усвідомив себе як особистість, то припинив стверджувати, що пам'ятає мить свого народження. Важко повірити, що людина може пам'ятати мить свого народження, але в цьому і полягає свобода автора, котрий пише у жанрі егобелетристики. Він використовує її прийом, розкриваючи початковий конфлікт зіткнення героя з дійсністю. Пізніше ця прихована проблема знаходить свій подальший розвиток у тексті, аж поки «мить народження» не трансформується у 「不在」 *fuzai* 'небуття' у кінці роману. Таким чином, Мішіма розкриває перед читачем свою теорію «небуття», інструментом чого слугує сповідь його власного «Я» [10].

Сповідь «Я» починається з того, коли він згадує про миску, де його купали після народження: «Хай там як, я навіть бачу край відполірованої миски зі свіжого дерева, в якій уперше купали немовля; з купелі я помітив, як на ній лише в одному місці спалахнув легенький промінчик, зблиснув сліпучо і золотаво» [6, 6].

З цієї миті починається певний паралогізм, адже герой народився увечері, а не вдень, відповідно промінчик цей міг бути від електричної лампи. Це є натяк на те, що герой перебуває наче у двох вимірах – власної фантазії та реальності. І у першому вимірі для «Я» не існує правил, оскільки він відкрито занурюється у свої сексуальні фантазії і збочення. Навіть у першому реченні є легкий натяк на це. Герой сам розуміє, що ні об'єктивно, ні суб'єктивно він не має права стверджувати про правдивість тієї миті, але все-таки він говорить, що бачив. Це є його правда: «Щодразу, коли я згадував про це, дорослі сміялися, а згодом, гадаючи, що з них кепкують, похмуро й незадоволено вдивлялися у геть недитяче обличчя зблідлого хлопчика» [6, 5].

Отже, перед нами постає протистояння «дорослий» – «дитина». Головним героєм, як і Мішімою, в дитинстві опікувалася бабуся, хвора на істерію. Вона прагнула відмежувати його від зовнішнього світу. Тому дорослі «вриваються» у світ «Я» як непрохані гості, і це спричиняє його руйнування. Шок він отримує від того, що довгий час перебував у замкненому просторі

під наглядом бабусі і так зник до нього, що не уявляв іншого життя. Психолог Дж. К. Смуте так висловлювався з подібного приводу: «Будь-який чужорідний, чужий чи ворожий Особистості елемент, привнесений ззовні, створює внутрішню напругу, перешкоджає її роботі і може також призвести до повної дезорганізації і дезінтеграції. Особистість, подібно до організму, залежить від безперервного надходження із зовнішнього середовища інтелектуальної, соціальної і тому подібної їжі. Але доки цей чужорідний матеріал не буде належним чином включеним в обмінні процеси Особистості і асимільований нею, він може виявитися згубним і навіть фатальним для неї. [...] засвоєння Особистістю морального і соціального матеріалу стає центральним пунктом її розвитку і самореалізації» [7, 138].

Сам герой виходить за рамки дитячого світу, але не можна сказати, що він перейшов у світ дорослих. Символом дитячого емоційного світу героя можна назвати ілюзію купання немовляти. Але з дорослішанням він відходить від цього, рамки його світу розширюються: від дитячого початку – до дорослого, від емоційного – до раціонального, від фантастичного – до реального. Відтоді він перестає так вільно висловлюватися про мить свого народження. Скоріш за все, це й спричинило психологічний перехід героя у небуття в кінці роману. «У цей момент нищівна сила розколола надвое щось усередині мене. Так від перекоту грому розколюється навіпіл живе дерево. Я ніби й справді почув гуркіт: це завалилася будівля, яку я зводив у своїй душі довго та старанно, це все моє існування перетворилося на страхітливе «небуття» [6, 184].

Цей грім ознаменував трансформацію героя. Це вже друга після того, як він поцілував Соноко. Вона для нього символізувала життя. Завдяки їй він сподівався доторкнутися до дорослого, раціонального, справжнього світу. Він постав зовсім «голим» перед ним, відкрилася уся його розбещена сутність.

Такий стан можна охарактеризувати як прояв шизофренії. Кемпінський стверджував: «Постійне усвідомлення розщеплення між власною концепцією «Я» і своєї ролі з оточенням і фактичним станом речей, і т. д. реальною роллю, є один з проявів розщеплення. Самим собою, таке розщеплення ще не є симптомом шизофренії; воно буває у багатьох людей в залежності від їх конституції, а також від актуальної ситуації, в якій вони є. Патологія починається тоді, коли відбувається розщеплення між внутрішнім і зовнішнім світами. Провалля між ними стає настільки великим, що через нього неможливо перекинути міст. «Маска», в якій в нормальних умовах об'єднуються обидва цих світи, і внаслідок цього відбувається інтерналізація частини зовнішнього світу, відділяється від «Я», і людина замикається у внутрішніх переживаннях» [2].

А ще героя можна охарактеризувати як шизоїдного психопата, основними рисами якого є холоднокровність, замкнутість, віддаленість від свого чуттєвого життя. Симптомом цього, на думку Гугенбуль-Крейга є

«нездатність любити, відсутність еросу у найбільш широкому значенні цього слова [...] Психопати можуть прикидатися, що кохають чи закохалися, і виконують цю роль, щоб водити за ніс оточуючих» [1, 61].

Початок четвертого розділу знаменує перехідну фазу свідомості героя до небуття: «Як не дивно, нормальне життя, що так мене лякало, десь забарилося» [6, 158]. Розрив з Соноко як останній символічний провал спроби поринути у реальне життя, припадає на 23 рік Шьова, і його описано у частині «Останній день літа». Автор говорить про свій останній досвід. У чому ж тут таємниця? «Однак мій погляд зупинився на другому хлопцеві років двадцяти двох-двадцяти трьох, смаглявому, з грубими, але правильними рисами обличчя», – він захопив «Я», і в цей час звучать слова Соноко: «Лишилося п'ять хвилин» [6, 184], – звідси починається відлік для розставання.

Японія була найбільш терплячою до одностатевого кохання азійською країною до XIX ст., де воно було пов'язане, з одного боку, з загальною естетизацією чоловічого тіла, а з іншого – з самурайським культом мужності і вірності. Як і інші народи, вони вважали, що одностатеву любов – *男色 nanshoku* («чоловічий шлях», «юнацький шлях») – завезли до них ззовні (за легендою, її завіз із Китаю на початку IX ст. Буддійський монах Кукай). Але, на відміну від інших народів, японці ніколи не називали це запозичення соромним чи брудним, а вважали важливим елементом своєї культурної спадщини і ознакою розвинутої цивілізації [4]. Тому й не дивно, що Мішіма звернувся до такої теми усвоєму творі. Сам письменник дуже симпатизував ідеї самурайства, тема якого неодноразово поставала на сторінках його романів. Ходили також чутки, що попри те, що у Мішіми була сім'я і діти, він все ж міг бути гомосексуалом. Саме тому Кавабата, який був його першим критиком, зрозумів розтерзану душу письменника в час розквіту креативності, коли написав передмову до «Грабіжника».

Дитиною головний герой глибоко розуміє неспроможність приймати любов, а в подальшому житті і віддавати її. Для нього суб'єкти, як і об'єкти не мають змісту поза роллю, яку вони відіграють у його психологічних іграх. Він любив Омі, учня тієї ж школи, який йому здавався таким, що не має внутрішнього життя, внутрішньої індивідуальності: «Через нього я вподобав фізичну силу, сповнену здоров'я зовнішність, невігластво, нахабність, грубощі, плоть, не зіпсуту розумовими здібностями, та відлюдькувату стривоженість» [6, 49]. Проте герой все-таки відчував, що його любов до Омі не була взагалі любов'ю як такою. Це було лише бажання ним стати, заглянути у воду і побачити відображення обличчя Омі замість свого. І те, що Мішіма займався бодібілдингом з 1955 року, було якраз тією спробою. Герой думає про об'єктивний світ навколо – події та людей – як про відображення його власного світу: «Усі кажуть, що життя схоже на театр. Втім, не кожному – на відміну од мене – щастить усвідомити це в ранньому дитинстві» [6, 76]. Він картає себе за неможливість гетеросексуального зв'язку з Соноко. Але це

відбулося лише через те, що він сприймав дівчину не як справжню особистість, а як персонаж з книги.

Мішіма бореться з майже очевидною депресією, яку Старрс описує як «космічну параною», вказуючи на перший спогад хлопчика про те, як він зрозумів, що Жанна д'Арк – це жінка: «Я був знищений. Той, кого я вважав чоловіком, виявився жінкою. У це годі було повірити! (Подосі вигляд жінки, перевдягненої чоловіком, викликає в мене стійку підсвідому відразу)» [6, 13]. Тоді він побачив реальність такою, як вона є.

Самогубство Мішіми у 1972 році було останньою помстою митця, який хотів довести, що вигадана історія може бути правдивішою за життя, засвідчити перемогу мистецтва над реальністю. Як і більшість нарцисів, він відчуває свою вищість над іншими: «Ця перевага відгонила самовдоволенням, я спіянів від того, що йду на крок попереду, – спершу частково, а згодом усім своїм еством» [6, 78]. Одночасно він почував і відразу до власного ества. Надзвичайним є те, що він дуже добре розуміє себе і дозріває до здорового нарцисистичного балансу: «Самонавіювання – і більше нічого. Відтоді це самонавіювання – абсурдне, безглузде й фальшиве (я і сам розумів його сумнівність) – заволодило дев'ятьма десятинами мого життя» [6, 79]. Коли Мішіма писав цей роман, то зазначав: «Нарцисизм на межі, що відділяє юність від дорослості, врешті-решт отримає користь від усього. [...] У двадцять я мав змогу увияти себе як те, що я люблю: як генія, котрий передбачив свою ранню смерть, як останнього спадкоємця японської краси, як декадента поміж декадентами, останнього імператора віку декадансу, навіть, як камікадзе Краси!» [9, 82].

Яку ж роль відіграє смерть у творі? Вона з'являється в еротичних описах смерті юнака у театрі смертей-ілюзій героя. Якщо це розглядати у контексті післявоєнної окупації, то цей театр смертей можна вважати декадентським: «На той час я ще не чув про книжки де Сада, і сюжети моїх кровожерливих постановок живилися враженнями від сцен у Колізеї із «Quo vadis» [...] Смерть потопала в крові й була вписана в суворі церемонії» [6, 69–70].

Постать помираючого юнака проходить крізь увесь твір, і фантазії оповідача стосовно власної смерті є наче підсвідомим уподібненням до цього юнака. Герой не може по-справжньому розділити суб'єкта від об'єкта. З самого початку смерть фігурує у романі, і перший спогад про неї виникає у героя тоді, коли він у дитинстві відчуває запах поту загону солдатів, що идуть на фронт: «Звісно, він [запах поту] не мав стосунку до сексуального задоволення: у цьому запаку були трагічність солдатської долі та професії, смерть, пройдені далекі краї – саме те, чого я прагнув, що визрівало й пробуджувалося в моїй душі» [6, 14]. Свою першу пристрасть він пов'язує з картиною Гідо Рені «Святий Себастьян», де зображено страждання мученика Себастьяна. Краса юнака захопила його: «У напружених грудях і животі, трохи вигнутих стегнах – не страждання, а тужлива насолода, ніби від почутої музики» [6, 31].

Думки про військових були для нього безмежним джерелом садомазохістських фантазій, які зображали усю велич особистих можливостей, можливо, спричинених його фізичною слабкістю. З його інтелектом не можуть змагатися звичайні люди. Мішіма, ніби ненавмисне, показує нарцисизм героя як його самозахист.

Театр війни постачає Мішімі безліч сюжетів для фабрики еротичних фантазій; солдати і однокласники стають відповідною поживою для нього. Нарцис не може відділити об'єкт, на якому він концентрується, від самого себе. Тому так часто він занурюється у видіння власної героїчної смерті. Воєнний час був винятково щасливим періодом для героя: «Найбільше я боявся повітряних нальотів, хоч із солодкою надією очікував на смерть [...] Яке полегшення принесла б смерть!» [6, 93]. Та коли ж у результаті медичного огляду нашого героя виявили його непридатність до військової служби через «інфаліт легенів», той невимовно зрадив. Тут виявляється парадокс: герой, який мріє про смерть, водночас радіє, що не доведеться відчувати біль і помирати на полі бою. Чого ж насправді він боїться? У «Тибетській книзі мертвих» говориться: «Ніяка мисляча людина не боїться «ніщо». Це значить, що воно нудне і безрадісне, але водночас спокійне і безболісне, і байдуже до всіх труднощів виживання. Воно приємне, і кожен з нас шукає його. Чого ми боїмося, і боїмося свідомо, – це болу та страждання» [8, 46].

Згідно теорії психолога Федерна, Его є лібідною субстанцією з постійно змінними межами. Під цим слід розуміти, що ми ототожнюємо себе з усім, що здається нам знайомим чи належить нам. Тому при невроті нав'язливих ідей, наприклад, як ідея смерті у героя, функції Его стають дуже обмеженими: бажання смерті заперечується; воно не визнається приналежним до «Я». Варто говорити про прагнення юнаком смерті, захоплення примарою кривавої бійні, як про інстинкт смерті. Будь-яка потреба порушує рівновагу організму. Інстинкт вказує напрям, в якому ця рівновага порушена. Наприклад, Фрейд вважає, що причиною «інстинкту смерті» є лібідо, а Гете – руйнація, яку символізує Мефістофель. Задоволення інстинкту породжує душевний спокій, який триватиме до тих пір, поки новий інстинкт не висуне свої вимоги [7, 138, 187].

Отже, перед нами постала психологічна картина героя, який протягом усього твору хотів розібратися у собі і власних почуттях. І він зробив це, визнавши, що не може покохати дівчину не тільки через те, що йому подобаються чоловіки, а й взагалі через повну відсутність такого почуття у ньому самому. Мішіма розкрив процес дорослішання нарцистичної особистості, який хворіє на шизофренію. Герой живе у власних фантазіях, які задовільняють його бажання і потяги. Автору вдалося дуже тонко передати психологічний стан героя, оскільки він описав самого себе.

1. Гугенбюль-Крейг А. Ерос на костылях / Адольф Гугенбюль-Крейг. – М.,

2002.

2. *Кемпинский А.* Психология шизофрении : [Електронний ресурс] / А. Кемпинский. – Режим доступу : <http://www.koob.ru>.
3. *Кернберг О. Ф.* Отношения любви: норма и патология : [Електронний ресурс] / О. Ф. Кернберг. – Режим доступу : <http://www.koob.ru>.
4. *Кон И.* Любовь небесного цвета : [Електронний ресурс] / И. Кон. – Режим доступу : www.neuro.net.ru/sexology.
5. *Лэйнг Р. Д.* «Я» и «Другие» : [Електронний ресурс] / Р. Д. Лэйнг. – Режим доступу : <http://www.koob.ru>.
6. *Місіма Ю.* Жінка Маркіза де Сада : [роман, п'єса] / Ю. Місіма. – Харків, 2006.
7. *Перлз Ф.* Эго, голод и агрессия / Фредерик Перлз. – М., 2000.
8. *Турман Р.* Тибетская книга мертвых / Роберт Турман. – М., 2007.
9. *Watt G.* The Post-War in Mishima's Early Fiction / George Watt // NUCB journal of language culture and communication. – Vol. 7 (2). – Nagoya, 2005. – P. 79–94.
10. 小 埜, 裕 二. 仮 面 の 告 白. – 論 (一) : 作 家 の 誕 生 // 金 沢 大 学 文 学 部 論 集. 文 学 科 篇. – Vol. 10. – 金 沢, 1990. – P. 13–27.
11. 三 島 由 紀 夫. 仮 面 の 告 白. – 新 潮 文 庫. 1999.

Iryna Batjuk

THE PSYCHOLOGICAL PORTRAIT OF THE MAIN HERO OF NOVEL «CONFESSIONS OF A MASK» BY YUKIO MISHIMA

The article deals with the analysis of psychological portrait of the main hero of novel «Confessions of a Mask» by Yukio Mishima. It provides a research of relations between consciousness and repressed into unconsciousness desires, and their influence on personal growth of the hero.

Key words: consciousness, unconsciousness, world of fantasy, real world, desire, homoeroticism, confession, flesh, soul, schizophrenia, narcissism.

Бушаков В. А.

(м. Маріуполь, Україна)

УКР. ВАТРА І ХУТІР, УГОР. HATÁR – ТЮРК. OTAR, OTAQ, OTRU, OTURAQ

*Запропоновано тюркські етимології українського терміна **ватра** з його балканськими відповідниками, українського **хутір** і російського **хутор** та угорського **határ** – слів, походження яких досі нез'ясоване.*

Ключові слова: ватра, хутір, етимологія, тюркізми.

Слова **хутір** і **ватра** є знаковими в менталітеті українського етносу.