

Хмельницький національний університет
Факультет здоров'я, психології, фізичної культури та спорту
Кафедра психології та педагогіки

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
Другий (магістерський)
Освітній рівень

**«ПСИХОЛОГІЧНА СПРОМОЖНІСТЬ КАЗКОТЕРАПІЇ У ТВОРЧОМУ
РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ».**

Назва теми

Галузь знань 05 Соціальні та поведінкові науки

Шифр і назва галузі знань

Спеціальність 053 «Психологія»

Шифр і назва спеціальності

Освітня програма «Психологія»

Номер індивідуального навчального плану студента

Виконала: студентка II курсу, група ППмз-21 _____ О.М. Шевченко

Підпис

Ініціали, прізвище

Керівник Кандидат психологічних наук, доцент _____ Н.П. Берегова

Науковий ступінь, вчене звання

Підпис

Ініціали, прізвище

Нормоконтролер

До захисту допускаю:

Зав. кафедри психології та педагогіки

доктор психологічних наук, професор

_____ Підпис

Є. М. Потанчук

Ініціали, прізвище

_____ 2022 р.

Хмельницький 2022

АНОТАЦІЯ

Тема кваліфікаційної роботи «**ПСИХОЛОГІЧНА СПРОМОЖНІСТЬ КАЗКОТЕРАПІЇ У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**»

Здобувач Шевченко Оксана Михайлівна

Керівник Берегова Наталія Петрівна

Кваліфікаційна робота включає 110 сторінки, 2 таблиці, 10 рисунків, перелік джерел посилання складає 65 найменувань.

Ключові слова: казкотерапія, архетип, моральні цінності, молодший шкільний вік.

Об'єктом дослідження є психологічні особливості казкотерапії.

Предметом дослідження творчий розвиток дітей молодшого шкільного віку у процесі казкотерапії.

За результатами дослідження надано психолого-педагогічні рекомендації учителям початкових класів та батькам щодо оптимізації творчого розвитку дітей молодшого шкільного віку на основі казкотерапії.

Одержані результати виявляються в можливості застосування результатів емпіричного дослідження в психологічну практику розвитку особистості дітей молодшого шкільного віку.

Дипломник _____ Шевченко О.М.

Дата подання кваліфікаційної роботи до захисту _____ грудня 2022 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1 НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННІ КАЗОК.....	9
1.1. Психологічний аналіз казок, як встановлення зв'язку індивідуальної свідомості із колективним несвідомим	9
1.2. Психологічне значення універсального характеру мотивів казок.....	20
1.3.Значення казок для психічного розвитку дитини	33
Висновки до першого розділу.....	38
РОЗДІЛ 2 ЕМПІРИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ КАЗКОТЕРАПІЇ У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ.....	40
2.1 Психологічні особливості розвитку показників творчості дітей молодшого шкільного віку.	40
2.2. Методичні особливості використання казкотерапії у психологічній взаємодії	50
2.3.Динаміка творчих показників дітей молодшого шкільного особливостей у процесі казкотерапії.....	58
Висновки до другого розділу.....	72
ВИСНОВКИ	74
ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ.....	76
ДОДАТКИ.....	81
ДОДАТОК А Тест Гілфорда на вивчення креативності (модифікований)	81
ДОДАТОК Б Тест Кеттела (дитячий варіант)	93
ДОДАТОК В Зразки казкотерапії	107

ВСТУП

Наукове вивчення проблеми використання казкотерапії в освітньому процесі розвитку особистості, становлення загальнолюдських цінностей і на цій основі розкриття індивідуального творчого потенціалу особливо актуально у сучасному світі, оскільки процес розростання, комунікаційних та інформаційних мереж, які пронизують світовий простір і інтегрують цивілізацію в єдину цілісну систему відкривають нові можливості для кожної людини разом із високими вимогами до її здатності їм відповідати. Продуктивна життєдіяльність людини у мережевому суспільстві передбачає комплементарність нелінійним креативним і непередбачуваним процесам буття у всій варіативності його можливих змін і сценаріїв майбутнього розвитку на основі розвитку унікального індивідуального ресурсу творчості, – з яким пов'язують збереження, існування та прогрес цивілізації. Водночас, доцільно зазначити, що в умовах віртуалізації дозвілля дітей та зведення до мінімуму традицій родинної взаємодії, батьківської уваги, використання казкотерапії для впливу на емоційний стан дитини, мотивацію її творчого розвитку має як теоретичний, так і практичний інтерес.

У психологічній літературі представлені дослідження проблеми впливу казкотерапії на внутрішній світ та моральні цінності дітей (А. Запорожець, Т. Зінкевич - Євстігнеєва, Я. Коломінський, О. Кульчицька, та ін.). Чималий інтерес для нашого дослідження мають роботи, що розглядають проблему слова як інструменту лікувального впливу (Р. Кроулі, Дж. Мілк, А., В. Пропп, , К. Єган та ін.)

Особлива увага приділяється дослідниками вивченню казкотерапії як одного з двигунів особистісного розвитку дитини, оскільки будучи активним, хоч і не директивним навіюванням, казкотерапія у своїх символах та колізіях містить зашифровані найважливіші психологічні механізми, характеристики, моделі поведінки, моральні цінності, переконання та етапи становлення. (В. Беттельгейм, М. Є. Бурно, О. Лосєв, К.Г. Юнг та ін).

Добре відомі науці та способи корекції внутрішнього світу дитини через творчість. Вже сам перехід від репродуктивної діяльності до творчої, зміна споживчої позиції на творчу означає переверот у свідомості людини Є чимало досліджень, спрямованих на вивчення діагностичних та корекційно - розвивальних можливостей фольклору, літературних казок різних жанрів (Н. Веракса, В. Зінченко). Існує безліч підходів до казок: антропологічний, літературний, освітньо-виховний, терапевтичний і т. ін., та для психології найбільш важливим залишається пошук відповіді на питання про те, що може казка розповісти про людську психіку і як може допомогти її творчому розвитку, та удосконаленню.

Якщо розуміти казки, то можна отримати і нове розуміння самого себе. Глибоко в несвідомому людських істот захована скарбниця знання або місцезнаходження загальнолюдського духовного досвіду, здатного збагатити людей, якщо вони отримують до нього доступ Будь-яке відчуження власного «Я» від цього образного ресурсу призводить до втрати одного з найбільш важливих джерел власної життєвої енергії.

Казки є свідченням багатства душевного і духовного життя, яке у своєму цілісному вигляді людям безпосередньо недоступне. Психологічною мовою казка – це шлях до несвідомого, який повинен бути знову і знову знайдений і пройдений. Аналіз казок, як і снів, вважається спробою прокласти міст до несвідомого, до скарбниці внутрішньої образної системи, до творчого ресурсу особистості. В казках захований невичерпний запас емоційного знання: вічної мудрості, і розумінням казкових смислів відкриває для людини важливе і дуже цінне глибинне знання життя. Сучасна ситуація така, що людині доводиться дуже швидко змінюватися, постійно зростати і розвиватися, щоб відповідати творчій динаміці світових процесів. Актуалізований казкою творчий потенціал дозволяє людині вдосконалюватися і не боятися нового, швидко адаптуватися до умов і вимог, що змінюються. Вона створює сприятливі передумови у розвиток особистості вцілому, сприяє її саморозкриттю, самореалізації, самодостатності і толерантності.

Саме тому останнім часом серед прогресивних методів психологічної роботи набуває значення казкотерапія. У казковій формі свою проблему легше побачити і легше прийняти (не так образливо, не так боляче). Для казкового героя легше придумати вихід з положення - адже в казці все можна! До того ж усім відомо, що казки завжди добре закінчуються.

Виникнувши останніми роками, як самостійний напрямок практичної психології, казкотерапія відразу ж набула величезної популярності. Казкотерапія - це процес утворення зв'язку між казковими подіями та поведінкою у реальному житті. Це процес перенесення казкових смислів у реальність. Казка виступає моделлю життєвих (і навіть сенсожиттєвих) відносин, квінтесенцією тих чи інших цінностей.

Науково – практична розробка проблеми творчого розвитку розвитку дітей молодшого шкільного віку, не виходять із кола актуальних досліджень психологів і відзначається постійністю наукової уваги. Однак, сучасна трансформація освіти, потребує досліджень методів і практик, оптимальних для забезпечення творчого розвитку.

Актуальність окреслених питань визначили тему нашого наукового дослідження **«Психологічна спроможність казкотерапії у творчому розвитку молодших школярів».**

Об'єктом дослідження є психологічні особливості казкотерапії.

Предметом дослідження творчий розвиток дітей молодшого шкільного віку у процесі казкотерапії.

Мета дослідження: теоретичне обґрунтування та експериментальне дослідження спроможності казкотерапії у творчому розвитку дітей молодшого шкільного віку

Відповідно до мети дослідження були визначені наступні його **завдання:**

1. Здійснити теоретичний аналіз наукового дослідження казок та їх значення для розвитку особистості.

2. Проаналізувати психологічні особливості розвитку творчих показників дітей молодшого шкільного віку.

3. Виявити психологічні особливості казкотерапії як методу творчого розвитку особистості.

4. Дослідити динаміку показників творчого розвитку дітей молодшого шкільного віку у процесі казкотерапії.

5. Надати психолого-педагогічні рекомендації учителям початкових класів та батькам щодо оптимізації творчого розвитку дітей молодшого шкільного віку на основі казкотерапії.

Практичне значення дослідження виявляється в можливості застосування результатів емпіричного дослідження в психологічну практику розвитку особистості дітей молодшого шкільного віку.

Експериментальна база дослідження. Дослідно-експериментальна робота проводилась на базі НВК №34 м. Черкаси. У ній взяли участь 68 учні 1-4 класів віком 6-9 років.

Апробація результатів дослідження відбувалась шляхом публікації статті на тему: «Психологічне значення казок для творчого розвитку дитини» в збірнику матеріалів XI-ї Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Професійний розвиток та становлення особистості сучасного фахівця в умовах освітнього простору» (25 листопада 2022 року, м.Хмельницький). доповіді на тему: «Психологічне значення казок у творчому розвитку особистості» на засіданні круглого столу АПНУ,

Структура роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, переліку джерел посилання (65 найменувань) та 3 додатків. Загальний обсяг дипломної роботи – 110 сторінок тексту (основна частина – 73 сторінки).

РОЗДІЛ 1. РОЗДІЛ 1 НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННІ КАЗОК

1.1 Психологічний аналіз казок, як встановлення зв'язку індивідуальної свідомості із колективним несвідомим

Чарівні казки є безпосереднім відображенням психічних процесів колективного несвідомого, тому за своєю цінністю для наукового дослідження вони переважають будь-який інший матеріал. В казках архетипи виявляються в найбільш простій, чистій і короткій формі, завдяки чому образи дають нам ключ для осмислення процесів, які відбуваються в колективній психіці. В міфах, легендах чи іншому більш розгорнутому міфологічному матеріалі стають зрозумілими базисні структурні утворення (паттерни) людської психіки, які можна досягнути через культурні нашарування. Таких специфічних культурних нашарувань в чарівних казках значно менше, і тому вони з більшою ясністю відображають базисні паттерни психіки.

Згідно концепції К. Г. Юнга, будь-який архетип, по суті, є невідомим психічним феноменом, а отже, неможливо хоч як-небудь задовільно перекласти зміст архетипного образу на мову мислення. Найкраще з того, що можна зробити в даному разі, - це спробувати описати його або на основі власного психічного досвіду, або спираючись на дані порівняльних досліджень, в яких проясняється весь ланцюжок асоціацій, що оточують собою архетипні образи. Таким чином, чарівна казка і є сама своїм найкращим поясненням, а її значення міститься у всій тій сукупності мотивів, які об'єднані ходом розвитку казки. Висловлюючись метафорично, несвідоме знаходиться в такому ж стані, як і людина, яка побачила чи відчула щось незвичайне і хоче поділитися своїми враженнями з іншими людьми. Оскільки, те, з чим вона зіткнулася, ніколи ще не було сформульоване за допомогою понять, їй не вистачає засобів для вираження його. В подібній ситуації людина звичайно починає робити багаторазові спроби пояснити те, що сталося. Стараючись викликати у слухачів відповідну реакцію, вона інтуїтивно

використовує аналогії з уже відомими фактами, доповнює і розвиває свою точку зору до тих пір, поки не переконається в тому, що її зрозуміли правильно. На основі цього, можна припустити, що будь-яка чарівна казка є відносно закритою системою, що виражає якесь сутнісне психологічне значення, що міститься в мінливій низці символічних картин і подій, за допомогою яких воно й може бути розкрито. Всі чарівні казки намагаються описати один і той самий психічний феномен, який у всіх своїх різноманітних проявах настільки складний для нашого розуміння, що досягнути його буде можливо лише в далекому майбутньому. Саме тому необхідні сотні казок і тисячі їх повторів з різноманітними композиційними варіантами. Та навіть тоді, коли цей феномен буде усвідомлено, тема не буде до кінця вичерпана. К. Г. Юнг назвав його Самість (Self). На його думку, в Самості міститься весь психічний зміст особистості, а також, як це не парадоксально вона є регулюючим центром колективного несвідомого. Будь-який індивід і будь-яка нація мають свої власні способи усвідомлення і взаємодії з цією психічною реальністю.

Зазвичай, різні чарівні казки дають усереднену картину різноманітних етапів чи стадій такої взаємодії. Одні – більш детально затримуються на початкових стадіях, пов'язаних з проблемою тіні, а про те, що відбувається далі, дають лише загальне уявлення. Інші казки особливого значення надають розгляду аніми і анімуса, а також образів батька й матері, що стоять за ними, замовчуючи при цьому проблему тіні і всього того, що з нею пов'язано. Треті ж – акцентують увагу на мотиві недоступності і недосяжності скарбів і на пов'язаних з цим переживаннях. Незважаючи на відмінність усіх цих акцентів, за своїм значенням всі казки рівні, оскільки в світі архетипів нема градації цінностей: будь-який архетип за своєю сутністю є не тільки однією з форм колективного несвідомого, але і його відображенням в цілому.

Архетип – це відносно закрита енергетична система, яка пронизує своїм потоком всі аспекти колективного несвідомого. Але не можна розглядати архетипний образ як статичний, бо він разом з тим являє собою складний символічний процес, що включає в себе й інші образи. Іншими словами, можна сказати, що архетип – це специфічний психічний імпульс, який діє подібно до

окремого променя радіації і одночасно як єдине магнітне поле, розповсюджуючись по всіх напрямках. Таким чином, архетип як потік психічної енергії «системи» пронизує всі інші її архетипи. Отже, незважаючи на те, що необхідно усвідомлювати невизначеність архетипного образу, потрібно навчитися чітко виділяти його контури, об'єднуючи різні аспекти в єдине ціле. Потрібно як можна ближче підходити до розуміння специфічності, визначеності і так званого характеру кожного образу, а також намагатися виявити зовсім особливу психічну ситуацію, виражену в ньому.

В діалогах Платона можна прочитати про те, як в давні часи старі жінки розповідали своїм дітям символічні історії-міфи. Вже тоді чарівні казки були пов'язані з вихованням і навчанням дітей. В період пізньої античності Апулей – філософ і письменник II ст. н.е. – включив до свого знаменитого роману «Золотий осел» казку під назвою «Амур і Психея», яку відносять у фольклористиці до казкового сюжетного типу про красуню і чудовисько, яка розгортається, використовуючи той самий паттерн, як і подібні до неї казки, які до цих пір можна збирати в Норвегії, Швеції, Росії та багатьох інших країнах. З цього можна зробити висновок, що цей тип казки (про жінку, яка рятує свого коханого в подібі тварини), існує, щонайменше, дві тисячі років, причому практично не змінюючись. Але є і більш ранні відомості, тому що чарівні казки були виявлені на єгипетських папірусах і кам'яних стелах. Найбільш відома з них – казка про двох братів: Анупе (грец. Анубіс) і Бате. Дія в ній розгортається за тією ж схемою, що й у інших казках про двох братів, які можна знайти і зараз у всіх європейських країнах. Таким чином, існує письмова традиція трьохтисячолітньої давності, і – що вражає – основні мотиви з того часу майже не змінилися. Більш того, згідно теорії О.Шмідта [] про походження божества існує інформація про те, що деякі основні казкові теми дійшли до нас в практично незміненому вигляді з дуже давніх часів – більше 25 тисяч років до різдва Христового.

До 17-18 століть чарівні казки розповідались не лише дітям, а й дорослим. (Це збереглося і до наших днів в особливо віддалених первісних центрах цивілізації). В Європі ж для жителів сільської місцевості вони були основною

формою розваг в зимовий період. Розказування казок стало своєрідною духовною потребою. Іноді кажуть, що чарівні казки втілюють собою філософію прядки.

Науковий інтерес до чарівних казок вперше було виявлено аж у 18 столітті І. Вінкельманом, І. Гаманом і І.Г.Гердером. Деякі вчені, наприклад Морітц, надавали їм поетичної інтерпретації. Гердер вважав, що казки несуть в собі відображений в символах відбиток древніх, давно забутих вірувань. В цій думці існує той емоційний імпульс, який став причиною виникнення неоязичництва, широко розповсюдженого в Німеччині того часу і знову розквітлого в дуже непривабливій формі не так давно. Потім прийшов час розчарувань в християнському вченні і пошуку більш життєвої, земної й інстинктивної мудрості – це можна побачити у більш вираженій формі пізніше – серед представників романтизму в Німеччині.

Саме релігійні пошуки, спрямовані на те, чого, здавалось, не вистачало офіційно християнському вченню, вперше підштовхнули знаменитих братів Грімм – Якоба і Вільгельма – зайнятися збиранням фольклорних казок. До цього часу казки розділяли ту ж частину, що й несвідоме: їх сприймали як щось само собою зрозуміле - з ними жили, але визнавати їхнього існування не хотіли. Люди знаходили застосування казкам, використовуючи їх в магічних обрядах та виготовленні талісманів. Якщо, наприклад, наснився хороший сон, його можна використати в своїх цілях, але не сприймаючи сам сон серйозно. Для більшості людей казка чи сон не є тим, що потребує до себе уважного й точного розгляду: вони можуть бути перекручені, бо не є “науковим” матеріалом, тому можна ніби швидко “переглянути” їх і взяти те, що потрібно, а те, що залишилось просто відкинути.

Подібне несерйозне, ненаукове ставлення до чарівних казок переважало протягом довгого часу. Потрібно звертатися до першоджерела, тобто до «оригіналу» казки. Брати Грімм записували казки від людей із свого оточення в точності з їхніх слів. Але навіть вони іноді не могли встояти перед спокусою змішати декілька версій, хоча й робили це в належній формі. (Вони були добросовісні, вказуючи всі варіанти в примітках або в своїх листах до Ахіма фан

Арніма). Та все ж брати Грімм не володіли тим науковим підходом по відношенню до чарівних казок, у відповідності до якого працюють сучасні фольклористи та етнографи, які намагаються записувати казки дослівно, залишаючи в них пропуски і парадокси такими, як вони були розказані своїми оповідачами, тобто такими ж фантастичними і непоясненими.

Збірка казок, опублікованих братами Грімм, мала шалений успіх. Мабуть, в той час існував сильний несвідомий емоційний інтерес до чарівних казок, тому що подібні видання стали з'являтися всюди, наприклад, збірка Перро у Франції. Національні збірки казок стали видаватися в кожній країні. Всі були здивовані величезною кількістю тем, що повторювалися: одна й та ж сама тема в тисячах варіацій зустрічалася в російських, французьких, фінських, італійських зібраннях. У зв'язку з цим поновився інтерес до дослідження тих слідів «древньої мудрості» або «віри», які збереглися. Щодо них брати Грімм використовували таке порівняння, що це “розбитий кристал, шматочки якого ще можна знайти в траві.

Окрім напряму, створеного братами Грімм, виникла ще так звана символістська школа, найбільш яскравими представниками якої були Гейне, Ф.Кройцер і Гьоррес. Основна ідея напряму проявляється в тому, що міфи – це символічне відображення глибинної філософської думки, а також своєрідне містичне вчення про найпотаємніші істини, які торкаються Бога і світу. Хоча в рамках символістської школи і були висунуті деякі цікаві ідеї, сьогодні їх пояснення здаються занадто спекулятивними. Пізніше виник більш історичний і науковий інтерес до проблеми відносно того, чому в казках існує так багато повторюваних мотивів. Так як в той час гіпотеза про колективне несвідоме або про єдину психічну структуру ще не існувала (хоча деякі автори побічно вказували на це) виникло бажання встановити місце, звідки родом чарівні казки, і те, як вони мігрували. Так, наприклад, Теодор Бенорей спробував довести, що всі казкові мотиви виникли в Індії, звідки й прийшли в Європу. Інші автори, наприклад, Йенсен, Вінклер і Штукен утверджували точку зору, що вони вавілонського походження і розповсюдились по Європі через півострів Мала Азія. Подібні теорії намагалися створити й інші вчені. В результаті з метою

об'єднання проведених досліджень був створений фольклорний центр, так звана «фінську школу», першими представниками якої були Каарле Крон та Антті Аарне. Вони, в свою чергу, стверджували, що неможливо вказати яку-небудь одну країну, звідки б узяли свій початок всі чарівні казки, а швидше за все, можна припустити, що різні казки народилися в різних країнах. Вони зібрали дуже багато казок, поділяючи їх за типами. Ідея була в тому, що, наприклад, якщо із усіх казок про «красуню і чудовисько» або казок, де головному герою допомагає якась тварина вибрати найкращу і найсуттєвішу версію, найбільш поетичну і зрозумілу, то саме вона й буде первинною, а інші потрібно розглядати як похідні від неї. Дослідження цього напрямку ведуться до цього часу. Однак сама гіпотеза вже не може претендувати на існування, тому що очевидно, що казка, яка переходить із уст в уста зовсім не обов'язково стає гіршою. Так само вона може й ставати кращою. І хоча «фінська школа» залишила, безумовно, корисне зібрання казкових мотивів, їх висновки для сучасності є малоцінними. Основна робота Аарне «Verzeichins der Marchentypen» нині опублікована в Англії як «Типи фольклорних казок» приблизно тоді ж сформувався напрямок на чолі з Максом Мюллером, який намагався інтерпретувати міфи, як викривлені зображення таких природних явищ, як сонце і його різноманітні втілення (солярний міф у Фробеніуса), місяць (місячний міф у П.Еренрайха), зоря (Аврора у Штакена і в Губернатіса, життя рослин (у Манхардта), і гроза (у Адальберта Куна).

Але вже в 19 ст. деякі вчені просувались навпомацки в зовсім іншому напрямку. Необхідно згадати людину, чия заслуга тут досить велика. Це Людвіг Лейстнер, який написав книгу «Загадка сфінкса». Його гіпотеза полягає в тому, що основні казкові і фольклорні мотиви виникають із снів. Найбільшої уваги автор надавав нічним жахам. Лейстнер прагнув показати взаємозв'язок між повторюваними символічними снами і фольклорними мотивами, зібравши для доказу своєї точки зору дуже цікавий матеріал. В той же час етнолог Карл Фон дер Штейнен в заключній частині своєї книги «Подорож до Центральної Бразилії», прямо не пов'язаної з проблемами фольклору, намагався пояснити, чому більша частина магічних і надзвичайних уявлень первісних людей, які він

вивчав, походить із сновидінь. На думку автора, це пов'язано, мабуть, з тим, що сновидіння розглядається як реальний, існуючий в дійсності досвід, як переживання, яке має відношення до зовнішньої реальності. Наприклад, побачивши себе уві сні на небесах розмовляючи з орлом, первісна людина наступного ранку мала всі підстави основи розказати про це як про реальну подію, не посилаючись на те, що це було уві сні. Згідно до Фон дер Штейнена, саме так і виникають подібні історії. Інша цікава теорія належить Адольфу Бастіану [], який вважав, що головні міфологічні мотиви – це, «елементарні ідеї» людства. Його гіпотеза полягає в тому, що людство володіє запасом «елементарних думок», які не передаються від однієї людини іншій, а є вродженими для кожного індивіда. Отже, можна висловити припущення, що однакові елементарні ідеї виникають в різних варіаціях і в Індії, і у Вавілоні, і, навіть, в історіях Південних морів. Такі специфічні історії автор називає Volkergedanken (національні ідеї). Точка зору Бастіана дуже близька до того, що говорив про архетип і архетипний образ К.Г.Юнг, а саме що архетип є структурною основою для створення певної міфологеми, а архетипний образ, в свою чергу, є специфічною формою її відображення.

На думку Бастіана, елементарні ідеї – фактор не феноменологічний, а гіпотетичний, тобто, їх не можна побачити, але безліч національних ідей вказують на існування однієї ідеї, яка лежить в їх основі.

Одначе, не можна погодитися з автором, коли він говорить про ці мотиви як про «ідеї» (думки). Володіючи філософським складом мислення Бастіан намагався навіть інтерпретувати деякі елементарні ідеї, порівнюючи їх із поглядами Канта і Лейбніца. Для нас же, на противагу даній точці зору, архетип – не стільки «елементарна ідея», скільки «елементарна емоція», елементарний поетичний образ, фантазія, а можливо, навіть елементарний імпульс, спрямований на виконання деякої символічної дії. Таким чином, до архетипу додається ще одна підструктура, яка має у своєму складі почуття, емоції, фантазії і дії, які Бастіан у своїй теорії не враховував.

Гіпотеза Людвіга Лейстнера, а пізніше і Георга Якоба[], який написав книгу про казки і сні з тієї ж позиції, що й Лейстнер, не мала ні успіху, ні гаданої

підтримки Карла фон дер Штейнена. Ідеї Бастіана також було відкинуто в широкому науковому світі, де наслідували, в основному, традиції англійського і фінського фольклорних товариств. З часу появи вище зазначеної книги Антті Аарне було видано ще одну дуже значну і корисну роботу, здійснену Стітом Томпсоном і названу «Покажчик мотивів у фольклорі», що складається із шести томів.

Окрім напрямів, зайнятих збиранням і дослідженням паралельних версій казок, вишукали й інші школи, одна з яких - так звана літературознавча. В рамках даної школи розбіжності між різного роду оповіданнями (а саме: міфами, легендами, розважальними історіями, казками про тварин, оповіданнями-жартами і класичними чарівними казками) досліджувалися з літературної і формальної точки зору. Як приклад розглядається праця Макса Люті. Даний напрямок створив тип дослідження, гідний похвали. Використовуючи звичний для літературознавства метод, дослідники почали проводити, наприклад, порівняльний аналіз героя легенди з типом героя в класичних чарівних казках. Таким чином були отримані дуже цікаві результати.

Представниками другого сучасного напрямку є етнологи, археологи і спеціалісти з міфології і порівняльної історії релігії. Практично всі вони знайомі з роботами К. Г. Юнга і його психологією, але все одно в своїй інтерпретації міфологічних мотивів неправильно використовуються його ідеї, не говорячи ні про його гіпотезу, ні, звичайно, про його ім'я. Представники даного напрямку є авторами таких книг: «Велика Богиня», «Потрійне Божество», «Герой». Але людська індивідуальність і її психічна структура не розглядаються вищезазначеними авторами як відправна точка відліку для створення міфологічних символів. Вони «сидять» в центрі архетипу, надаючи йому можливості самому поетично і науково себе ампліфікувати.

Ще в двадцяті роки В. Пропп розробив основи структурного аналізу казки. Інтуїція Проппа на тридцять років випередила ідеї Леві-Строса щодо структурного аналізу міфу. Пропп не був психологом, але проппівський структурний аналіз закріплює і розширює юнгівську аналітичну позицію,

заглиблюючи тим самим розуміння людини психічної реальності, втіленої в казці.

У своїй книзі «Міфологія казки» Пропп продивляється казку як певну структуру із безліччю внутрішніх взаємозв'язків її частин, так само і взаємозв'язків цих частин із цілим. Обмежуючись у своїх роздумах чарівними казками, в яких завжди присутній надзвичайний, чудесний, нумінозний елемент, Пропп робить загальний висновок про те, що незважаючи на велику кількість різних казкових персонажів, рис характерів героїв, на складність фабульних інтриг, заговорів і всієї динаміки казкового дійства, у всіх казках незмінно виникають одні і ті ж повторювані функції. Функції у Проппа – це типи дій, які роблять казкові персонажі, значимі і доленосні дії, які визначаються з точки зору їх значущості в контексті цілісної динаміки оповіді. Використовуючи поняття функції як основу, Пропп сформулював загальні принципи структури чарівної казки:

1. Функції відіграють роль стійких постійних елементів чарівної казки поза залежністю від того, хто і як ці функції здійснює.
2. Кількість функцій в чарівних казках обмежена.
3. Послідовність функцій завжди одна і та ж.
4. Всі чарівні казки за своєю структурою належать до одного і того ж типу.

В чарівній казці, нумінозній за своїм характером (що, за юнгівськими поняттями, виходить із архетипного рівня несвідомого), функції діють як зразки або поведінкові паттерни, вибудовані в хронологічній послідовності і наділені значенням або спрямованістю. Останнє вкрай важливо в контексті юнгівської інтерпретації казкового матеріалу, що цілком блискуче продемонстровано в роботі фон Франц.

Перш за все Пропп відзначає так звану «початкову ситуацію», де читач знайомиться з персонажами, їх характеристиками і роллю, яку їм належить зіграти в даній казці. Початок завжди характеризується певним дефіцитом або недостатністю чого – небуть, або, навпаки, надмірністю. Але і у випадку надмірності домінує атмосфера певного напруження, в якій відчувається

провісництво якогось майбутнього нещастя; це нещастя, в свою чергу, є наслідком недостатності або втрати.

Функції вступної частини казки, по суті, такі: (1) Відлучення. В атмосфері відсутності чогось або нависаючої біди описуються обставини, за яких один із персонажів покидає домашнє вогнище. Звичайно цей персонаж є героєм казки, інші ж, наприклад батьки, залишаються вдома або вмирають. Слідом за відлученням іде функція заборони (2). Герой отримує наказ або просте прохання не робити тієї чи іншої певної дії. У відповідь на (2) виникає порушення заборони (3). Як наслідок такого порушення в казці з'являється злодій (4) або негативний персонаж. Спочатку злодій виступає в замаскованому вигляді (5), наприклад, переодягнений у жебрака. Далі, злодій намагається втягнути – спокусити або принадити – героя в ту чи іншу справу (6), яка необхідна для самого злодія. Герой (на цьому етапі він стає жертвою) виявляється обманутим (7) і стає підневільним помічником своєму ворогу. Цю останню функцію Пропп називає «співучасть». Співучасть може виражатися пасивним погодженням або засинанням в найбільш небезпечний або відповідальний момент. Нехай і пасивна, але все ж допомога «полегшує злодієві його брудну роботу». В будь-якому випадку порушення заборони призводить до нещастя (8), збитків або недостачі чогось, що, в свою чергу, потребує втручання (9) героя.

Дев'ята функція – важлива: біда або недостача наявна, з'являється герой. У чарівних казках діють два типи героїв: активний герой-шукач і герой-жертва. Наприклад, якщо у випадку викрадення принцеси Іван відправляється на її пошуки, то він герой-шукач. Але якщо принцеса викрадена, і казка прослідковує всі пережиті її нещастя, то вже сама принцеса стає героєм, але героєм-жертвою. Якщо ж герой-шукач, то наступає десята функція: герой вирішує активно протидіяти. У випадку героя-жертви йдеться – психологічною мовою – про повну одержимість або регресію.

Але в будь-якому образі – жертви чи шукача – герой покидає (11) дім. І тут для героя-шукача відлучення означає пошук, а для героя-жертви – початок страждань. Тут, як правило, в казці з'являється новий персонаж: помічник (або обдаровувач). Звичайно, він з'являється випадково, наприклад, на дорозі або в

лісі. Але перед тим, як надати допомогу або принести дар, помічник, як правило, піддає (12) героя найрізноманітнішим випробовуванням. Герой повинен розгадати важливість помічника і відреагувати на його прохання (13), виконавши те, чого від нього вимагають. Далі герой отримує (14) той чи інший магічний засіб, який допоможе йому протистояти злу і досягнути цілі.

І ось герой потрапив на те місце, де повинна відбутися головна дія (15), - чи то замок, в якому зачинена принцеса чи живе злий чарівник. Відбувається бій з ворогом (16), поранення ворога (17), - знак хоробрості. Поранення – символ героїчної дії і певної трансформації героя. Останнє психологічно дуже важливо.

Відзначившись – отримавши поранення у бою – герой повертається додому (20), але виявляється переслідуваним чи невпізнаним удаваним героєм (21). Тут домінуючою стає тема ревливих суперників або ворогуючих братів (сестер) (22). Герой повинен вчинити новий ряд поступків, щоб довести вірність самому собі і свою значимість (23).

Після виконання цього завдання злодій – удаваний герой або член сім'ї – переможений і покараний (24). Тільки тут казка дає героєві можливість отримати повне визнання і новий статус. Пропп дає цій функції назву “перетворювання”(25). Остання функція в казці – одруження і посідання трону (26), яка утверджує (ратифікує) процес трансформації героя. На цьому казка закінчується.

Усього Пропп виділяє тридцять одну казкову функцію. Звичайно, не всі функції присутні в кожній казці. Але взаємовідносини між функціями завжди ті ж, тобто, завжди присутня базова структура. Вона забезпечує характерологічну єдність оповідання, деяке цілісне начало, в якому притаманний казці динамічний процес зберігає свою завбачливість. Структура розгортається «покроково», поетапно, але цілеспрямовано, як визначений паттерн зі своїм значенням. Крім того, ця сукупність функцій завжди залишається постійною незалежно від того, охоплює вона всі сім типів персонажів, про які каже Пропп, чи ні. Ці сім типів – злодій, помічник, обдаровувач, шукач, гінець, герой і удаваний герой – названі так відповідно до своїх функцій. Так що якщо, наприклад, помічник або обдаровувач відсутні, то їх функції можуть бути передані самому героєві, який у

цьому випадку наділений профетичними властивостями. Тут важливе саме значення поступку того чи іншого персонажу, а не його авторство.

1.2. Психологічне значення універсального характеру мотивів чарівних казок

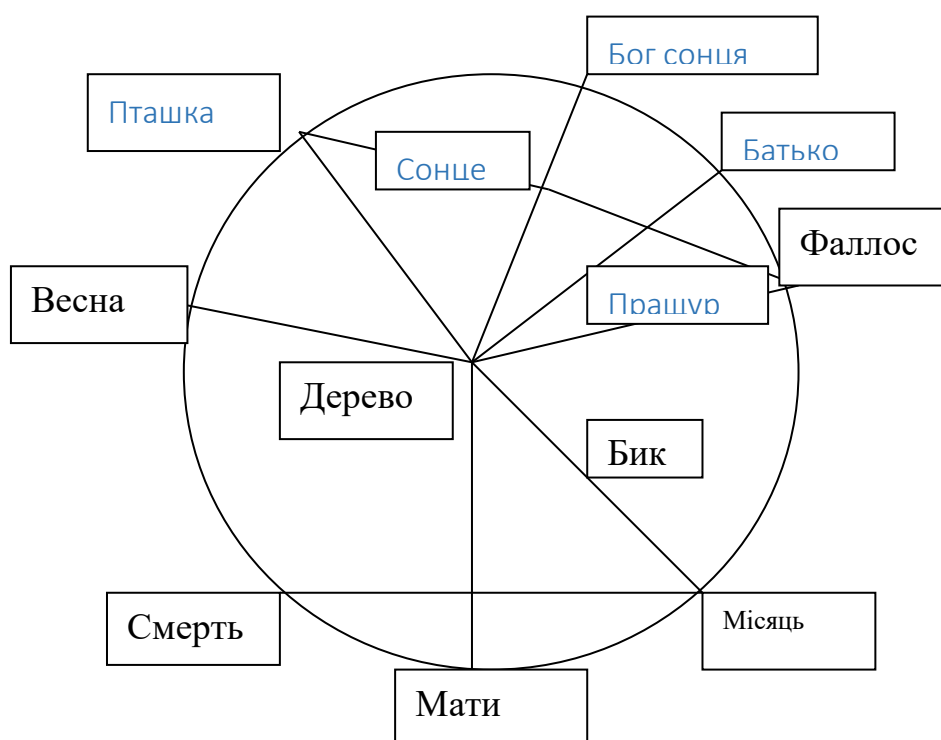
Казки ж відображають базисні паттерни людської психіки ясно і чітко, тому що включають значно менше специфічного культурного матеріалу. На думку К. Г. Юнга саме завдяки казкам можна якнайкраще вивчати порівняльну аномалію людської психіки. В несвідомому всі архетипи взаємодіють і впливають один на одного. Це схоже на те, що відбувається під час друку накладених одна на одну фотографій, які вже ніяк не можна уявити окремо. Можливо, щось подібне відбувається і в несвідомому, що зумовлено його відносною позачасовістю і позапросторовістю. Це можна спостерігати і при одночасному висвітленні в одному зображенні зразу кількох. Виділити з них якесь одне можна лише в тому випадку, якщо здійснювати це за допомогою інтелекту: в процесі поступку погляд падає на одне з них, а на яке - залежить від того, на що саме було звернено увагу в першу чергу, тому що всеодно завжди маємо справу з колективним несвідомим в цілому. Таким чином для одного вченого мати – це все, для другого ж – все у житті рослин, для третього – нема нічого важливішого за солярний міф. Дивним є те, що подібні інтелектуали, знайшовши взаємозв'язок між, скажімо, деревом і сонцем або деревом і труною, додають у зв'язку з цим “звичайно”, “очевидно”. Наприклад: «Очевидно, що дерево – це мати». Тому потрібно уважно відноситися до того, в якому контексті автор вживає такі слова. Архетипні зв'язки і справді є очевидними і звичайними, а отже, природний використовувати саме такі визначення. І коли автор каже, що дещо є «звичайним» або очевидним, він упевнений, що всі його читачі потрапляють в ту саму пастку. Але це буває не з усіма, а лише з людьми мислительного типу. Інші ж розуміють, що не може все що хочеш, стати усим,

чим хочеш, і приходять до того, що між символами існує розбіжність в їх емоційній цінності.

Казки можна інтерпретувати за допомогою однієї з чотирьох основних функцій свідомості. Мислительний тип, наприклад, буде вказувати на структуру і на спосіб, за допомогою якого пов'язані всі мотиви. Відчуваючий тип вибудує ці мотиви у відповідності до їх цінності (за ієрархією цінностей), що також цілком оправдано. За допомогою почуттєвої функції можна отримати хорошу і повну інтерпретацію казки. Відчуваючий тип буде спиратися на просте спостереження символів і давати їх повне докладне розгортання. А інтуїтивний тип, навпаки, буде бачити всю сукупність символів у їх єдності. Люди з переважанням інтуїції переконливіше за інших можуть показати, що казка в цілому – це не плутане оповідання, в якому йде «перескакування» з одного питання на інше, а єдине повідомлення, розділене на багато аспектів. І чим більше диференційованими функціями володіє людина, тим краще вона буде інтерпретувати чарівні казки, тому що до них необхідно підходити різнобічно, використовуючи, по можливості, всі чотири функції. А отже, чим більше уваги буде надаватися їх розвитку, чим краще буде усвідомлюватися корисність кожної з них, тим більш яскравою і різнобічною стане інтерпретація. Інтерпретація – це мистецтво, для оволодіння яким потрібна практика. Потрібно намагатися самостійно інтерпретувати казки, тому що тільки так можна чомусь навчитися. Інтерпретація – це не тільки мистецтво, це ще й уміння, в якому дуже багато залежить від інтерпретатора.

Одне із основних обвинувачень, яке кидають представники інших психологічних шкіл, полягає в тому, що люди кругом бачать архетипи, що кожної ночі бачать архетипні образи вві сні. Проблема вся в тому, що архетипні мотиви неможливо знайти, якщо не знаєш, що вони з себе представляють. Аналітик, який просто не вміє помічати архетипні мотиви, буде давати їм особистісно забарвлену інтерпретацію, співвідносячи їх зі своїми спогадами. Для того, щоб навчити розпізнавати архетипний матеріал, в першу чергу, необхідно володіти запасом загальних знань в цій області. Саме з цієї причини потрібно намагатися взнати про ці мотиви і їх різноманітні способи організації.

Можна взяти для прикладу мотив дерева. Нехай у дослідника буде присутній комплекс дерева, тому почати треба саме з цього комплексу. Так як у дослідника є певна емоційна залежність від цієї теми, то можна міркувати так: “Міф про сонце і міф про дерево, безумовно, взаємопов’язані, тому що кожного ранку сонце піднімається на сході з-за дерев”. Можна розглянути для прикладу різдвяну ялинку. Кожного Різдва дерево дає нове життя сонцю під час зимового сонцестояння. Отже, всі міфи про сонце одночасно є і міфами про дерево. Крім того, дерево – це і образ матері. Відомо, наприклад, що в Саксонії до цього часу вважається, що вродливі дівчата ростуть під листками дерев, і є картини, на яких зображено дітей, які виростають з дерева. Кажуть, що душі ненароджених дітей живуть під листками дерев, і тому в Німеччині, Австрії та Швейцарії в центрі кожного села обов’язково ростуть дерева. Таким чином, дерево уособлює і Велику Матір.



Однак дерево – це мати не тільки життя, але й смерті, тому що саме з нього роблять труни, а в далеких країнах існували обряди поховань на деревах. Так, наприклад, шаманів приполярних племен і людей із деяких племен на півночі Канади ховали саме в дереві. Можливо також, що вавілонські культурні споруди, так звані зіккурати, і ті стовпи, на які перси клали своїх усопших, є символічним

образом дерева. Також під кожним деревом є джерело. Наприклад, під світовим деревом Іггдрасильє джерело Урд.

Існують вавілонські печатки, на яких зображене дерево, а під ним – джерело життя. Таким чином, всі мотиви живої води (води життя) насправді є мотивами дерева. Отже, коли мотив живої води проникає в інші міфи, він несе в собі міфологію дерева. Це очевидно, і кожний може це побачити. Сюди ж можна було б додати ще й місяць. Далі, за аналогією до матері, дерево – це жінка, але одночасно воно й батько (тому що є фаллічним символом). Наприклад, в хроніках ацтеків назва землі, куди переселилися ацтеки і майся, означає зламане дерево чи стовбур певної форми, а форма стовбура – це фаллічний символ батька. Деякі історії розповідають про жінку, до чрева якої потрапило сім'я дерева, коли вона проходила повз нього. Таким чином, стає зовсім зрозуміло, чому дерево – це батько, і чому воно також символізує сонце, яке, в свою чергу, втілює в собі і фігуру батька.

Якщо людина має комплекс сонця, то в її уявленні будь-що стає співвіднесеним із сонцем, а якщо комплекс місяця, то, відповідно, все пов'язується саме з ним.

Макс Люті в своїй праці «Подарунок у сагах і чарівних казках» показав, що в легендах і місцевих переказах герой – завжди звичайна людина. Місцеві вірування являють собою історії такого типу: Бачите чудовий замок там, нагорі? Так ось, про нього розповідають, що колись, жаркого літнього дня, один пастух ішов повз нього із своїми вівцями. І раптом йому стало цікаво і він вирішив подивитися, що ж там в середині, хоча він і чув про те, що в замку живуть привиди. Тремтячи зі страху, він відчинив двері, а за ними побачив білу змію, яка заговорила до нього людським голосом і розповіла, що пастух повинен провести в замку три ночі, витерпівши все, і тоді він зможе її врятувати. Такі історії називаються місцевими переказами (local saga). На чисельних прикладах Люті показав, що головний герой в таких місцевих переказах – людина, про чий емоційні реакції і почуття розповідається. Наприклад, розказується, що серце пастуха швидко забилося, коли він відчинив двері замку, або що він весь затремтів, коли змія його поцілувала, але він був сміливим і все переборов.

Історія розповідає про те, як проста людина зазнала надприроднього і парapsихологічного переживання. Якщо ж взяти класичну чарівну казку, наприклад, казку братів Грімм «Золота пташка», то в ній таких переживань і почуттів знайти не можна. Так, якщо до головного героя приблизився лев, то він бере меч і вбиває його. Нічого не говориться про те, що герой злякався або тремтить; він просто опускає свій меч левові на шию і відрубує йому голову, не питаючи себе про те, що він зробив. Тому що він – герой, якому слід убити лева. Саме тому Люті каже, що герой чарівної казки – це абстрактна фігура, а не реальна людина. Казковий герой або весь білий, або весь чорний, у нього стереотипні реакції: він рятує дівчину, вбиває лева, не боїться старої відьми в лісі і т.д. Він повністю схематичний.*

У швейцарському фольклорному журналі була опублікована одна сімейна хроніка 19 ст. Ця сім'я ще й зараз живе в Кур (столиці кантона Граубюнден). Їх прапрадід мав колись млин в одному із віддалених сіл у Альпах. Одного вечора він пішов на полювання на лисицю. Але тільки він прицілився, лисиця підняла лапу і сказала: «Не стріляй в мене!» – а потім зникла. Мірошник повернувся додому зовсім приголомшений тим, що сталося, тому що не кожного дня можна було зустріти лисицю, яка розмовляє. Вдома він побачив, що вода в млині сама крутить колесо. «Хто запустив млина?» – здивовано вигукнув чоловік, тому що не було нікого, хто б міг це зробити. Через два дні він помер. В літературі про спіритизм або парapsихологію можна знайти безліч подібних історій. У всьому світі перед чисю-небудь смертю іноді відбуваються дивні і таємні речі: інструменти оживають, годинник зупиняється, ніби це все є частиною свого помираючого власника.

Один дослідник, прочитавши цю історію в сімейних хроніках, вирушив у село, щоб розпитати місцевих жителів. Млин був уже зруйнований, але дехто все ж згадав, що «колись тут був млин, і в ньому відбувалося щось дивне: там мешкав привид». Таким чином стає видно, що з часом первісний варіант історії було перекручено. Всі знали, що в млині відбувалося щось, що якимось чином пов'язане зі смертю і якимось парapsихологічним явищем, але нічого конкретного згадати не могли. В цій ситуації будуть праві представники так

званої “фінської школи”, які справджують, що під час переказу історія біднішає і схематизується. Але пізніше цей же дослідник знайшов інших старих людей, які сказали йому, що «добре пам’ятають цю історію». І розповіли, що мірошник вирушив полювати на лисицю, а лисиця й каже: «Не стріляй в мене, згадай як я перемолола зерно у тітоньки Джетті». А потім, коли на похороні розбився бокал і Джетті (тітка мірошника) дуже зблідла, всі зрозуміли, що саме вона тоді явилася мірошникові, перекинувшись на лисицю, і вбила його.

В народі існує повір’я про відьом, які обертаються в лисицю. Кажуть, що ночами вони вселяються в душу лисиці, роблять в її подібі багато недобрих справ, а потім повертаються в своє тіло, яке тим часом лежить в постелі як мертва. Подібні історії знаходять і своє “підтвердження”: коли мисливець, зіткнувшись із лисицею, стріляє в неї, але не вбиває, а тільки ранить її в лапу; наступного ранку особа “така-то”: Крадучись, з’являється з перев’язаною рукою, а коли її питають, що сталося, не хоче відповідати. Звичайно ж, це вона вселилася в лисицю і бродила по окрузі, роблячи нещастя. В Альпах, в Австрії, так як в Японії і в Китаї, існує розповсюджене повір’я, зумовлене архетипним уявленням, що відьми й істеричні жінки мають душу лисиці. Таким чином, загальний архетипний мотив виявився взятим до цієї конкретної історії про лисицю, завдяки чому ця історія стала більш багатша і більш зв’язна. Наприклад, було не зовсім зрозуміло, чому лисиця говорила з мірошником перед смертю. Тому первісна розповідь була доповнена історією про відьму і спроектована на тітку мірошника, яка виказала себе на похороні. Цю історію розповіла ще одна стара жінка, яка жила в селі, але додала сюди вже інший мотив: повернувшись додому, мірошник побачив лисицю, яка, бігаючи в млиновому колесі, крутила його.

Це переконує в тому, що Антті Аарне був неправий, кажучи, що казки завжди вироджуються, тому що іноді, так само успішно, вони можуть і удосконалювати і в процесі свого розгортання збагачуватися додатковими архетипними мотивами. Завдяки фантазії і таланту розповідача вони стають більш вражаючими і цікавими. Гіпотеза Марії-Луїзи фон Франц полягає в тому, що первісною формою фольклорних казок є місцеві перекази, парapsихологічні

історії і розповіді про чудеса, які виникають у вигляді звичайних галюцинацій внаслідок вторгнення архетипного змісту із колективного несвідомого.

Подібне відбувається і до цього часу. Наприклад, селяни у Швейцарії знають їх із досвіду, постійно переживаючи такі події, які стають основою для місцевих повір'їв. Коли відбувається дещо дивне, спочатку починаються розмови про це, які передаються із уст в уста і розповсюджуються як плітки. За сприятливого збігу обставин те, що відбулося, доповнюється вже існуючими архетипними уявленнями і поступово перетворюється в історію.

Цікаво, що згодом тільки одна людина згадала ім'я мірошника із даної історії. У всіх інших розповідях його називали просто "мірошник". Таким чином, доки в історії говориться про мірошника такого-то – це місцевий переказ. Але коли оповідь починається словами: "Якось мірошник вирушив полювати на лисицю...", тоді вона перетворюється в казку (історію більш загального характеру, яка в такому вигляді може мігрувати в інше село, тому що вже більше не пов'язана з конкретним мірошником і конкретним місцем). Можливо, що Люті був правий, стверджуючи, що чарівна казка є деякою абстракцією.

Казка – це абстрагована форма місцевого переказу, поданого в більш зжатій і кристалізованій формі. Саме в такому вигляді історії можуть передаватися від однієї людини до іншої і краще запам'ятовуватися..

Чарівні казки важливі майже в усіх суспільствах, хоча в різних культурах вони проходять під різними назвами. Вони розповідають слухачам і читачам про людські ситуації особливо мальовничого. Задовго до цього коли зневага, образа і експлуатація дітей стали предметом загального осуду історії Попелюшки, дідової дочки та бабиної дочки, наприклад, розповіли дещо про погане відношення до прийомних дітей. Беттельгейм досліджує використання і цінність чарівних казок і стверджує – це «досконала форма мистецтва». Чарівна казка не тільки розважає, вона також дає дітям знання відносно самих себе, заохочує розвиток їх індивідуальності, збагачує їх життя найрізноманітнішими способами.

Згідно Беттельгейму, із чарівних казок діти можуть більше дізнатись про внутрішні проблеми людських істот і про адаптативні вирішення їх, ніж із будь-

якої зрозумілої їм історичної ситуації. Чарівні казки тонко і виключно побічно забезпечують моральне навчання, необхідне дітям, повідомляючи про переваги моральної поведінки внаслідок історії, які здаються дитині поміркованими і правильними. Чарівні казки розповідають про «серйозну внутрішню напругу», яка несвідомо зрозуміла дітям. Такі історії пропонують приклади як тимчасових, так і постійних вирішень гострих проблем, не зменшуючи силу внутрішньої боротьби, викликані дорослішанням.

Боротьба з серйозними проблемами в житті обов'язкова, вона є невід'ємною частиною людського існування – але якщо людина не лякається, а наполегливо зустрічає раптові і часто несправедливі труднощі, вона долає всі перепони і в кінці виходить переможцем. Особливо ці повідомлення чарівні казки в різноманітних формах передають дітям.

Персонажі в чарівних казках як правило або позитивні, або негативні, добрі або злі, трудолюбиві або ліниві, розумні або обмежені. Така поляризація є притаманною для мислення найменшої дитини, дозволяє їй зрозуміти різницю між двома крайнощами. До того ж історії побудовано так, щоб діти скоріш ідентифікувались з добрим персонажем, ніж із привабливим («прекрасний принц», «прекрасна» принцеса) і, як правило перемагає зло.

Беттельгейм продовжує обговорювати багато чарівних казок, їх цінність і суть. Його книга – корисне джерело інформації для будь-кого, хто хоче, застосовувати чарівні казки, або взагалі будь-які метафори, терапевтично чи в звичайному вихованні дітей. Перша задана ним казка – із Арабських ночей, «Рибак» і «Джин». Ця історія описує, як бідний рибак чотири рази закидає в море свою сітку, спочатку витягує мертвого осла, потім глечик із піском і водою, потім черепки і бите скло, і на кінець, - мідний глечик. Як тільки рибак відкриває глечик, з'являється велика хмара, яка матеріалізується в велетенського Джина (або духа), який погрожує вбити його, не дивлячись на всі його молитви.

Але рибак швидко придумує спосіб врятування. Він насміхається над велетенським джином, вагаючись в тому, що той взагалі може поміститись в такий маленький глечик. Цим самим він примушує Джина повернутись в глечик,

щоб довести, чи він може зробити це. Потім рибак швидко закриває глечик і кидає його назад.

Історія містить також розповідь про те, звідки береться лютість Джина. В перші сто років, що Джин провів в пляшці, він сказав собі: «Хто б не випустив мене, того зроблю я багатим на віки вічні». Але століття минуло і його не звільнили. І тоді він сказав: «Хто б не випустив мене, тому відкрию я скарби землі». Але все одно ніхто його не звільнив, і минуло чотири сотні років. Тоді він сказав собі: «Хто б не випустив мене, тому я виконаю три бажання». Але коли через п'ятсот років він все ще не був звільнений, він сказав собі: «Хто б не випустив мене, того я уб'ю».

Беттельгейм підкреслює, що опис послідовних почуттів відповідає тим, які бувають у маленьких дітей, яких «залишили» їх батьки. Спочатку вони думають про те, як вони будуть щасливі, коли їхні батьки повернуться. Але з плином часу пристрасна надія досягає кульмінації, гасне і змінюється гнівом. Тобто в історії Джина лежить психологічна істина для дітей-слухачів. Вона також сповнена іншим змістом; наприклад, історія згадує, що в. рибака є діти. Тобто діти можуть назначити собі одну із двох ролей – рибак, що наносить поразку Джину, або дитина того, хто наносить поразку.

У цій історії є декілька інших важливих властивостей. Три безуспішні спроби рибака, перш ніж він витягує пляшку, демонструючи, що ми не можемо надіятись завжди досягти успіху з першого разу, але повинні проявляти настирливість. Потім історія показує що подолання чародійства когось всемогутнього, як Джин, не досягається без старання і хитрощів.

Другий важливий момент – це паралель між чотирма спробами в розвитку почуттів ув'язненого Джином, що знайшли кульмінацію в гніві. Беттельгейм коментує, що це протиставляє зрілість батька-рибака і незрілість Джина і звертається до головної проблеми, яку всім нам підносять ранні роки життя, керуємося ми своїми емоціями чи своїм розумом. Якщо формулювати конфлікт в психоаналітичних термінах, це символізує важку битву, в якій всім нам доводиться змагатися: повинні ми піддатись принципу задоволення, який привертає нашу увагу до отримання задоволення від наших бажань чи пошуку

гнівної помсти за наші розчарування навіть тим, хто немає до них жодного відношення, - або ми повинні відмовитись підкорити своє життя цим імпульсам і звикнути до життя, керованого принципом реального у відповідності з яким ми повинні бути готовими прийняти розчарування щоб отримати винагороду.

Ні для кого не є секретом і психоаналізу у цьому разі не робить відкриття, яке значення народні казки відіграли в духовному житті наших дітей. У деяких людей пам'ять про їх улюблені казки зайняла місце їх особистісних вражень дитинства: вони підняли ці казки на щабель найважливіших вражень з дитинства. Елементи і ситуації запозичені із цих казок часто зустрічаються і у сновидіннях. При тлумаченні відповідних місць на думку аналізуючому приходять важливі для нього казки. Але зв'язок казки з історією дитинства і з неврозом людей, які бачать певні сновидіння, може бути окреслений лише в загальних рисах, з ризиком розірвати найдорогоцінніший для психоаналітика взаємозв'язок.

Ось кілька прикладів із такого доволі поширеного випадку. Сновидіння молодої жінки, яку за декілька днів до цього відвідав її чоловік. Вона в повністю коричневій кімнаті. Через маленькі дверцята – вихід на вузькі східці, по яких в кімнату входить чудернацький чоловічок, маленький, з білокурим волоссям, з червоним носом, він витанцьовує перед нею, веде себе дуже смішно, а потім знову сходить в низ по східцях. Він одягнений в довгий чорний піджак і сірі штани, через його одяг виділяються всі органи.

Аналіз: опис чоловічка не дуже відрізняється від зовнішності її свекра. Потім їй на думку раптово приходять казки про гнома Румпельштильцхена, який також смішно витанцьовує, як і чоловік у сні і при цьому видає королеві своє ім'я. Однак через це він лишився своїх привілеїв на першу дитину королеви і від злості розірвався навпіл. У день сновидіння, вона сама була зла на чоловіка і висловила так: «Я могла розірвати його навпіл!».

Труднощі виникають перш за все з коричневою кімнатою. Їй на думку приходять, лише столова її батьків обшита коричневим деревом, а потім вона розповідає про ліжка на яких так незручно спати удвох. За декілька днів до цього при розмові про ліжка в інших країнах вона сказала щось незручне – на її думку, не навмисно, - над чим її компанія дуже сміялась.

В цьому разі цей сон зрозумілий. Кімната, обшита коричневим деревом (дерево, як відомо, часто символізує жіноче, материнський початок), - це перш за все ліжко, а завдяки відношенню столової – подружнє ліжко (адже стіл і ліжко символізує подружжя). Таким чином вона знаходиться в подружньому ліжку. Відвідувач, мабуть, її молодий чоловік, який прийшов до неї після багатомісячної розлуки, щоб виконати свій обов'язок у подружньому ліжку. Але скоріш це батько чоловіка, свекор. За цим першим тлумаченням бачиться більш глибокий, суцільно сексуальний зміст. У даному разі кімната – це жіночий статевий орган (кімната знаходиться в ній, а уві сні – навпаки). Маленький чоловічок що дивно поводить, - це чоловічий статевий орган; вузькі двері і східці підтверджують це. За звичай, у тлумаченні сні, чоловічий статевий орган символізується дитиною, але використання батька як представника певного об'єкту також має свій зміст. Розгадка ще збереженого залишку сновидіння робить нас повністю впевненими у нашому тлумаченні. Прозорий одяг вона сама інтерпретує як презерватив. Ми можемо здогадатися щодо стимулятора цього сновидіння відноситься зацікавленість щодо запобігання вагітності, хвилювання чи не приведе цей візит чоловіка до зачаття другої дитини.

Чорний піджак: особливо такий дуже личить її чоловіку. Вона намагається вплинути на нього, щоб він завжди носив його замість звичайного одягу. Таким чином чоловік в чорному має вигляд такий який йому приємно спостерігати. Гном Румпельштильцкен пов'язаний з актуальними ідеями сновидіння – з денним залишком – завдяки чудовому зв'язку по контрасту. В казці він для того, щоб забрати у королеви її першу дитину; чоловічок уві сні є батьком, оскільки, насправді, приніс другу дитину. Гном Румпельштильцкен сприяє також доступу до більш глибокого інфантильного прошарку ідей сновидінь. Чудакуватий чоловічок, навіть ім'я якого не знають, про таємницю якого хотіли б дізнатись і який здатен на дивні чудернацтва (в казці він перетворює соломку в золото), гнів, який він викликає як володар, якому із-за цього володіння заздять – це заздрість дівчаток по сновидінню до чоловічого статевого органу), - все це елементи, чий зв'язок з причинами неврозу, як вже було сказано, лише поверхнево затронутий тут.

Якщо на відомих прикладах звернути увагу на те, що людина яка бачить сновидіння робить з казкою, на яке місце вона її ставить, то, можливо, це забезпечить головні деталі далі ще відсутнього тлумачення самої казки.

Інший приклад: Молодий чоловік, який бачить можливість для своїх споминів про дитинство у тому, що його батьки змінили своє попереднє житло на інше, коли йому не було ще п'яти років, розповідає як свій найраніший сон, який приснився йому ще в першому будинку, наступне: «Мені приснилось, що в ночі я лежу в своєму ліжку (моє ліжко стоїть біля вікна, перед вікном росли старі горіхові дерева) я знаю, що снилось мені це зимою і була ніч. Раптово вікно саме розкривається, і я, охоплений страхом, бачу, що на великому горіховому дереві перед вікном сидять кілька білих вовків. Їй було шість чи сім. Вони зовсім білі, а вигляд у них скоріш як у лисиць чи у вівчарок, оскільки в них були великі хвости як у лисиці, а вуха насторожені, як у собак, коли вони за чимось спостерігають. Від страху бути з'їденим вовками, я закричав і проснувся. Думаю це був мій перший страшний сон. До десяти чи одинадцяти років я з того часу завжди боявся побачити уві сні якісь страхіття».

Потім він малює дерево з вовками, яке підтверджує його опис. Аналіз сновидіння знаходить наступне. Він завжди пов'язував цей сон зі згадками, що в ті дитячі роки він відчував великий страх перед малюнком на якому був зображений вовк в книжці з казками. Старша, більш розвинута сестра зазвичай мала звичку лякати його, завжди показуючи йому цей малюнок, після цього він від страху починав кричати. На малюнку вовк стояв прямо, вертикально, одна нога знаходилась в русі, лапи розсунені, вуха насторожені. На його думку цей малюнок був ілюстрацією до казки про Червону Шапочку.

Чому вовки білі? Це нашттовхує його на думку про овечок, великі стада яких випасались біля їх будинку. Батько за звичай брав його з собою подивитись на ці стада, і тоді він бував всякий раз гордим і дуже щасливим. Пізніше – наведені довідки говорять, що це повністю могло бути незадовго до цього сновидіння, - серед овечок поширилася епідемія. Батько викликав лікаря який зробив вакцинацію, але після неї вони помирали в ще більшій кількості ніж до неї.

Як вовки з'являються на дереві? В цьому зв'язку йому на думку приходить історія яку він слухав від діда. Він не може згадати, було це до чи після сновидіння, але її зміст безперечно говорить на користь першого варіанту. Історія така. Швець сидить в своїй кімнаті за роботою, тут відчиняється вікно і встрибує вовк. Швець б'є його ліктем – ні, виправляється він, - хватає вовка за хвіст і відриває його; так що вовк у страсті тікає геть. Через деякий час Швець іде в ліс і бачить найближчу стаю вовків, від яких він рятується вилізши на дерево. Вовки спочатку розгубились, але один із них, який більш за все хотів помститись Швецю покалічений вовк пропонує їм залізати один на одного до того часу, поки останній не дістане Швеця. Саме він, міцний старий вовк хоче стати в основу піраміди. Вовки так і роблять, але швець узнав покараного ним вовка і раптово закричав, як і той раз: “Хапайте сірого за хвіст!”. Безхвостий вовк лякається при цій згадці, біжить геть, а остальні вовки падають.

В цій розповіді зустрічаються дерево, на якому в сновидінні сидять вовки. Це дещо містить натяк на кастрацію Швець позбавив старого вовка хвоста. Лисячі хвости вовків в сновидінні, певно, компенсують цю безхвостість.

Чому вовків шість чи сім? На це запитання, здавалось, неможливо знайти відповідь, але суть тут в казці про Червону Шапочку. Ця казка дає відповідь лише для двох ілюстрацій: до зустрічі Червоної Шапочки з вовком в лісі і до сценки, де вовк лежить в ліжку у бабусиному чепчику. Отже, за згадкою про малюнок повинна приховуватись інша казка. Тоді він задумується, що це могла бути лише історія про вовка і семеро козенят. Тут є число “сім”, але також і число “шість”, адже вовк з'їдає шістьох козенят, а сьомий ховається.

Білий колір також зустрічається в цій історії, адже пекар по бажанню вовка красить йому лапу після того, як козеняти пізнали його при першому візиті по сірій лапі. У обох казках багато спільного. І там, і там мають місце поїдання, вспорювання живота, визволення з'їдених персонажів, їх заміна важкими камінцями, і в кінці кінців в обох казках вовк гине. В казці про козенят зустрічається також і дерево. Вовк лягає після обіду під дерево і хропе. Це сновидіння справді цікаве, воно потребує детального аналізу. Тут ми без сумніву можемо віднести це сновидіння до двох казок: “Червона Шапочка” і “Вовк і

семеро козенят”. Дія цих казок у малюка, що бачив сон, виразилась в. звірохобії, яка відрізнялась від інших схожих випадків лише тим, що тварини, які визивають страх не були легко сприйняті об’єктом (як наприклад, собака чи кіт), а відомі лише з розповіді і з книжки з малюнком.

Найбільшим мотивом цього захворювання був страх перед батьком, а вовку цього малюнка був першим замісником батька. Виникає запитання, чи є щось спільне у прихованому змісті казки про вовка, що з’їв козенят і про Червону Шапочку, крім інфантильного страху перед батьком. Пізніше було з’ясовано, що особливістю батьку цього малюка було використання «неприємних слів», які часто люди демонструють у вихованні своїх дітей; а жартівлива погроза «Я тебе з’їм», мабуть звучала в перші роки, коли пізніше, як батько став суворим, він мав за звичку гуляти з сином і ніжити його.

1.3. Значення казок для психічного розвитку дитини

Щоб зрозуміти складну і значущу роль казок в психічному розвитку дітей, необхідно зрозуміти ту своєрідність дитячого світорозуміння, яку ми можемо охарактеризувати, як дитячий міфологізм, що зближує дітей з первісною людиною і художниками. Для дітей, для первісної людини, для справжнього художника вся природа жива, наповнена внутрішнім багатим життям, і це відчуття життя в природі не має в собі, звичайно, нічого надуманого, теоретичного, а є безпосередньою інтуїцією, живим, переконливим сприйняттям.

Це почуття життя в природі, по мірі зростання процесів ейдоктивації, все більш потребує інтелектуального оформлення і казки якраз і відповідають цій потребі дитини. Є ще інший корінь казок це робота дитячої фантазії: будучи органом емоційної сфери, фантазія шукає образів, щоб виразити в них дитячі почуття. Існує безперечний і глибокий зв’язок між грою і казками; можна було б навіть сказати, що всяка казка, за своєю суттю, є не що інше, як фабула гри незалежно від того, чи була ця гра зіграна чи ні. Слухаючи казки, дитина

насолоджується тією ж свободою в грі образів, якій воно насолоджується в грі рухів. Відмінність лише в тому що в справжній грі, як ми це знаємо, початковою точкою є завжди деяка частка реальності (ще раз нагадаємо чудовий образ дівчинки Козетти у Віктора Гюґо в «Знедолених» і її гру із залишком поламаної шаблі). Гра це є втілена драматизована, інсценована казка, а казка це гра до свого інсценування. Але як гра психологічно відмінна, так би мовити, «дійовим міфологізмом», живим перетворенням чого-небудь дійсного, що повинне бути, в наявності, так і казка, що може обійтися навіть без краплі реальності, відмінна загальною міфологічною свідомістю, загальною міфологічною перспективою, в яку дивиться тут дитяча душа. Але тут необхідно нам зупинитися, хоч би і дуже стисло, на відмінності міфа, як такого, від казки і на загальній характеристиці дитячої міфологічної свідомості.

Звичайно вважають, що відмінність між міфом і казкою полягає в тому, що, слухаючи казку, ми усвідомлюємо, що в ній говориться про щось недійсне і «казкове», тоді як міф є лише наївна форма наукового пояснення, що приймається абсолютно. У цій характеристиці правильно схоплюється відмінність казки і міфа в їх зрілу пору, правильно висувається на перший план різна психічна установка в обох випадках. Однак, було б помилкою не помічати саме генетичної близькості казки і міфа і це має особливе значення для того, щоб увійти в розуміння дитячого світу: міф і казка ростуть з одного кореня, взаємно впливаючи один на одного, і їх відмінність пов'язана з більш визначеним знанням відмінності світу дійсності і світу фантазії. Спочатку ж міфологічне розуміння дійсності настільки ще пов'язане з казковим світом, з казковими образами, що часто абсолютно неможливо сказати, де закінчується одне і починається інше. Казкові герої, діючі в казках істоти займають велике місце в системі міфологічного розуміння дійсності у дитини. Це міфологічне розуміння, хоч і є вираженням зростання інтелектуальної сили у дитини, дуже сильно пов'язане з роботою фантазії. Грос приводить цікавий приклад створення дівчинкою 3,5 років етіологічного міфу, тобто міфу, необхідного для пояснення причини явища, і справедливо зближує це з етіологічним міфотворенням дорослих. Що стосується казки, вона безсумнівно далека від цього впливу

інтелекту; і те, що чує дитя в казках, що розказуються йому, і те, що воно саме (вже на четвертому році) життя створює в своїх казках, чуже пізнавальним задачам. Однак, казковий світ ще не протистоїть спочатку світу дійсності, так як дитя ще не усвідомлює різної психічної установки при зверненні до казкового світу або до дійсності, що міфологічно розуміється.

Характерною відмінністю «казкової свідомості» Бюлер вважає те, що казка «чужа дійсності». Це, звичайно, вірно, але це неповно і тому не розкриває суті «казкової установки». Казковий світ, як і сфера гри, як і сфера мистецтва, звичайно, відрізнений від дійсності, але він володіє в той же час якимсь стійким буттям, про яке можна сказати словами Лейбніца, - що воно, як і матерія, *phaenomenon bene fundatum*. Казка не є для дитини чиста вигадка, герої казки живуть для дитини своїм особливим життям, як і для нас, дорослих, було б не точним сказати, що будь-який художній образ «вигаданий». Так, ми розуміємо, що він створений художником, але, після того як він створений, він живе і в нас і в інших якимсь особливим стійким життям, він володіє якимсь особливим напівреальним буттям. Відмінність між «казковою» і «пізнавальною» установкою йде не по лінії дійсного і недійсного, навпаки, сама ця відмінність є продуктом психічного розвитку під впливом гри (і казки); казковий світ, скажемо ширше сфера гри виникає в результаті психічної роботи, що спирається на «установку на гру». Для цієї установки характерно вираження почуттів, і те, що творить фантазія, як вираження почуттів, довго не відрізняється від всього реального. Лише по мірі того, як світ фантазії розширяється і росте, в міру того як ясніше і ясніше переживається свобода в цьому світі і зв'язаність в світі «дійсному» починають відділятися (дуже повільно) дві сфери. Дитячі міфологеми і казковий світ довгий час є тісно пов'язаними і це дуже утрудняє їх розходження, тим більше, що в інтелектуальному зростанні дитини міфологеми відпадають, як молочні зуби, а казковий світ живе стійко і навіть часто дає притулок міфічним образам (як це видно і на казках народних).

Звернемося до короткої характеристики дитячого казкового світу. Перші казки, як це справедливо відмічає Бюлер, пов'язані з особистістю самої дитини: матері, няні добре це відчують і починають перші казки так: «жив-був хлопчик

такий, як ти...». У цих казках мимовільно розповідається про те, що переживає дитина казка як би втілює в образі те, що є в душі дитини. У казковому матеріалі виступають люди, тваринні, речі знайомі дитині і ці казки звучать для дитини, як розповідь про щось цілком реальне. Справедливо говорить Селлі, що для дітей слова мають глибокий і таємничий зв'язок з речами, назвою яких вони є: діти дивляться на слова як на символи речей; вони бояться деяких слів, вірують в чарівну силу інших. Ми маємо тут справу з справжньою вірою в чарівну силу слів. Бюлер, який не розділяє цього погляду Селлі, сам визнає, що в світі казки немає нічого неможливого для дитини. Тут дійсно і чудове так сплітаються одне з іншим, що нам це представляється незрозумілим, і разом з тим тут немає ніякої загадки, якщо пригадати, що сама дійсність розуміється міфологічно.

У казках постійно в наявності несподівані зміни, стрибки, перетворення; однак, чисто комбінаторна фантазія виявляється в казках слабо. Причина цьому, на думку Вундта, незначність дитячої фантазії. Дуже часто в казках знаходимо перебільшення або зменшення, це один з улюблених прийомів казкової поетики. Бюлер справедливо ставить цей момент в зв'язок зі **слабкістю** порівняння у дітей. За Штерном, своєрідна казкова установка може бути така, що спостерігається вже на початку третього року життя. Для характеристики казкового світу дитини неочініме значення має мало ще вивчена власна казкова творчість дитини. За Штерном, перші казки, що складаються дітьми, не мають нічого спільного з особистістю дитини і це ніскільки не суперечить вказаному вище типу перших казок, які розказуються дитині. Навколишнє доросле життя мимовільно наближає казку до світу внутрішніх переживань дитини, бо без цього дитя не може зацікавитися казкою: справа йде не про особистість дитини, а про її почуття, особистість же і там інша. Власні казки дітей представляють розповіді про дітей, про тварин, яким вкладаються такі ж почуття, які випробовує і дитя. За Штерном, власна казкова творчість починається на 4 році життя, а новий тип казок про самого себе («коли я буду великий...») починається біля 5 років. Проте, фантастичні розповіді про себе (без своєрідного казкового стилю) зустрічаються і раніше.

Казки цілком пов'язані з роботою фантазії, саме як органу емоційної сфери: казковий світ об'єктивує для дитини ті або інші почуття, і в цьому таємниця живучості в нашій душі казкових образів і таємниця їх впливу на дитячу душу. Правильно вказує ряд психологів на близькість казкових образів до образів в сновидіннях, а в зв'язку останніх з емоційною сферою, звичайно, не може бути ніяких сумнівів. Звичайно, казковий світ відкривається дитині лише тоді, коли вона володіє вже хоч трохи мовою і цей зв'язок казки з мовою завжди залишається дуже тісним. Коли дитя опановує мову, воно іменує весь світ, дає всьому назву, ніби пожвавлюючи цим весь світ, і тут власне починається справжня дитяча міфологія. Все, що отримує своє ім'я, отримує і життя; все оживає і як би відкривається в своєму житті для дитини, яка відчуває це життя навіть в незмінних і мертвих речах. Коли в казках оживають речі, коли різні предмети в казках починають діяти вночі, коли все спить, то в цьому немає нічого дивного для дитини, бо міфологічне одухотворення всього передує казці. По мірі розвитку гри, зростання казкового матеріалу все яснішою стає для дитини відмінність світу «уявного» і дійсного, але, і відділяючи ці два світи, дитя їх не протиставляє, бо уявне володіє для дитини реальністю, тільки іншого типу. Казка і міф розходяться тому не стільки по приналежності своїй до різних сфер реальності (тим більше, що пізніші казки типу казки про Робінзона, як це визнає і Бюлер, наближаються до дійсності), за участю у їх створенні різних психічних сил, за своїми цілями, за своїми установками. Задача казки дати образи, в яких виражаються, якими живляться почуття, міф же має пізнавальну функцію витікає із задачі розуміння дійсності.

Малювання, ліплення, казки такі найбільш вивчені форми естетичної творчості у дітей. Вони свідчать про багатий розвиток творчої активності у дітей, про високу напруженість естетичного життя, про її дивний універсалізм. Естетичне життя дітей відмінне від нашого саме тим, що йому чужа пасивність. У тому загальному надломі і кризі, які переживає дитина на початку шкільного віку, має велике значення властивий нашій культурі інтелектуалізм, низька оцінка емоційного життя: це веде до пригнічення творчості, яке обслуговує емоційну сферу. Школа повинна йти назустріч емоційному життю дитини,

особливо вищого духовного життя її; інтелектуальний розвиток школа не повинна ставити на перше місце. Дитина не шукає передусім знання а шукає вираження і живлення свого внутрішнього життя, розгортання власної творчості, і освіта має бути для цього сприятливою.

Висновки до першого розділу

Вивчення науково- психологічних джерел із досліджуваної проблеми дозволяє стверджувати пізнавальну цінність казкового матеріалу, оскільки він безпосередньо відображає психічні процеси колективного несвідомого. В казках архетипи виявляються в найбільш простій, чистій і короткій формі, завдяки чому образи дають нам ключ для осмислення процесів, які відбуваються в колективній психіці. В міфах, легендах чи іншому більш розгорнутому міфологічному матеріалі стають зрозумілими базисні структурні утворення (паттерни) людської психіки, які можна досягнути через культурні нашарування. Таких специфічних культурних нашарувань в чарівних казках значно менше, і тому вони з більшою ясністю відображають базисні паттерни психіки.

Згідно концепції К. Г. Юнга, будь-який архетип, по суті, є невідомим психічним феноменом, а отже, неможливо хоч як-небудь задовільно перекласти зміст архетипного образу на мову мислення. Казка є сама своїм найкращим поясненням, а її значення міститься у всій тій сукупності мотивів, які об'єднані ходом розвитку казки. Будь-яка чарівна казка є відносно закритою системою, що виражає якесь сутнісне психологічне значення, що міститься в мінливій низці символічних картин і подій, за допомогою яких воно й може бути розкритим. Всі чарівні казки намагаються описати один і той самий психічний феномен, який у всіх своїх різноманітних проявах настільки складний для нашого розуміння, що досягнути його буде можливо лише в далекому майбутньому. Саме тому необхідні сотні казок і тисячі їх повторів з різноманітними композиційними варіантами. Будь-який індивід і будь-яка нація мають свої власні способи усвідомлення і взаємодії з цією психічною реальністю.

Чарівні казки як «досконала форма мистецтва» не лише розважає, вона також дає дітям знання щодо самих себе, заохочує розвиток їх індивідуальності, збагачує їх життя найрізноманітнішими способами. Із чарівних казок діти можуть більше дізнатись про внутрішні проблеми людських істот і про адаптативні вирішення їх, ніж із будь-якої зрозумілої їм історичної ситуації. Чарівні казки тонко і виключно побічно забезпечують моральне навчання, необхідне дітям, повідомляючи про переваги моральної поведінки внаслідок історії, які здаються дитині поміркованими і правильними. Чарівні казки розповідають про «серйозну внутрішню напругу», яка несвідомо зрозуміла дітям. Такі історії пропонують приклади як тимчасових, так і постійних вирішень гострих проблем, не зменшуючи силу внутрішньої боротьби, викликані дорослішанням.

Складна і важлива роль казок в психічному розвитку дітей зумовлена своєрідністю дитячого світорозуміння, яке дослідники характеризують як дитячий міфологізм. Казка може обійтися без вмісту реальності, відмінна загальною міфологічною свідомістю, загальною міфологічною перспективою на яку орієнтовна психіка дитини. Казки пов'язані з роботою фантазії, казковий світ об'єктивує для дитини певні почуття, і в цьому таємниця живучості казкових образів і таємниця їх впливу на дитячу душу. Психологи вказують на близькість казкових образів до образів в сновидіннях, а в зв'язку останніх з емоційною сферою, звичайно, не може бути ніяких сумнівів. Розвиток творчої активності у дітей молодшого шкільного віку найбільш продуктивно реалізується у діапазоні діяльності, пов'язаної із казкою.

РОЗДІЛ 2 ЕМПІРИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ КАЗКОТЕРАПІЇ У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

2.1. Психологічні особливості розвитку показників творчості дітей молодшого шкільного віку.

Розвиток особистості, її досягнення в житті найтіснішим чином пов'язані з такими індивідуально-психологічними особливостями людини, як здібності, талант, обдарованість. Найбільш яскраво вони проявляються у процесі творчості, який дозволяє особистості з найбільшою повнотою виразити себе .

Змістовне визначення креативності виходить з того, що креативність розуміється як рівень творчої обдарованості, здатності до творчості, що становить відносно стійку характеристику особистості; як здатність породжувати незвичайні ідеї, ухилятися від традиційних схем мислення, швидко вирішувати проблемні ситуації. У сучасних дослідженнях креативність розглядається як:

- 1) функція цілісної особистості, залежна від цілого комплексу її психологічних характеристик, які не зводяться до інтелекту
- 2) актуалізація означених характеристик у процесі творчої діяльності у формі продуктивної уяви та продуктивного мислення, інтуїції.

Дуже часто у наукових дослідженнях термін креативність замінюється синонімами "творчий потенціал", "творчі можливості", "творчість", тому що в ці визначення дослідники вкладають один і той же зміст, ці поняття вживаються як тотожні.

Погляди на природу креативності змінювалися. Як зазначає дослідниця в цій галузі О. Яковлева: "... якщо на початку вона розумілася, як регресивний розумовий процес, то згодом її стали розглядати як вищий розумовий процес. Так, в якості основи творчості бралася" регресія, що обслуговує Его "(Е. Кріс) і передсвідомі процеси (Я. Кубі). Згодом С. Аріеті зробив спробу вивчення творчості як своєрідного синтезу несвідомих процесів і логічного мислення,

присвоївши цього синтезу найменування "третинних пропроцесів". І, нарешті, креативність стала розглядатися як вища форма мислення, що перевершує звичайні розумові акти. Такі уявлення про "надраціональну" творчість (Р. Мей), а також про творчість як про двоєдине "янусове мислення" і "гомопросторове мислення" (А. Ротенберг).

У зарубіжній психології творчий потенціал довгий час пов'язували з рівнем розвитку інтелекту, він був її основою і, більше того, креативність перебувала в прямій залежності від рівня розвитку розумових здібностей: чим вище інтелект, тим вище креативність (Д. Векслер, Р. Уайсберг, Г. Айзенк, Л. Термен та ін.)

Таким чином, поняття «креативність» в контексті психологічного знання як здатність генерувати нові, оригінальні ідеї, знаходити нетрадиційні способи вирішення проблемних завдань, набуло значення тільки до початку 50-х р.р. і стало претендувати на центральне місце у структурі творчого потенціалу людини, яке до цього часу "беззаперечно" займав "інтелект".

Дж. Гілфорд за основу креативності, як загальної творчої здатності, брав операцію дивергенції поряд з операціями перетворення й імплікації. Під дивергентним мисленням він розумів "тип мислення, що йде в різних напрямках; здатність до цього типу мислення визначається за допомогою особливих тестів. Дивергентне мислення, як вважав Гілфорд, визначає творчі досягнення, так як допускає варіювання шляхів рішення проблеми, призводить до несподіваних висновків і результатів, а інтелект забезпечує успішність розуміння та засвоєння нового (конвергентне мислення) - і в цьому полягає їх основна відмінність [43 ; 167].

За останній час проведено багато досліджень присвячених виділенню параметрів, що характеризують креативність. Так Дж. Гілфорд виділив чотири основних параметри:

- 1) оригінальність - здатність продукувати віддалені асоціації, незвичайні відповіді,
- 2) семантична гнучкість - здатність виявити основну властивість об'єкта і запропонувати новий спосіб його використання,

- 3) образна адаптивна гнучкість - здатність змінити форму стимулу таким чином, щоб побачити в ньому нові ознаки і можливості для використання;
- 4) семантична спонтанна гнучкість - здатність продукувати різноманітні ідеї в нерегламентованій ситуації. Загальний інтелект не включається в структуру креативності [167],

Пізніше Гілфорд згадує шість параметрів креативності:

- 1) здатність до виявлення постановці проблем;
- 2) здатність до генерування більшого числа ідей;
- 3) гнучкість - здатність продукувати різноманітні ідеї;
- 4) оригінальність - спроможність відповідати на подразники нестандартно,
- 5) здатність вдосконалити об'єкт, додаючи деталі;
- 6) здатність вирішувати проблеми, тобто здатність до аналізу і синтезу [43].

П. Торренс визначав креативність як процес, який породжується сильною потребою людини в знятті напруги, що виникає в ситуації невизначеності та дефіциту інформації [145; 184]. Він виділяє чотири характеристики креативності (швидкість, гнучкість, оригінальність, розробленість) [190], у В. Лоуенфельда їх вісім (вміння бачити проблему, швидкість, гнучкість, оригінальність, здатність до синтезу та аналізу, відчуття стрункості організації ідей).

Особливе розуміння сутності творчості вкладають у визначення представники гуманістичної психології, що знаходять в його основі мотивацію особистісного зростання. Так, наприклад, А. Маслоу вважає рушійною силою на шляху до творчості потребу в самоактуалізації [135].

Обдарованість як інтегральне явище розглядав А Матюшкін. Такий підхід був втілений ним у концепції обдарованості як загальної психологічної передумови творчого розвитку, де обдарованість є сумою основних її компонентів (а отже і компонентів Креативності, оскільки під обдарованістю маються на увазі творчі досягнення): домінуюча роль внутрішньої мотивації; дослідницька творча активність, що виражається в постановці і вирішенні проблем; можливість досягнення оригінальних рішень; можливість прогнозування рішення; здатність до створення ідеальних еталонів, що

забезпечують високі естетичні, моральні, інтелектуальні оцінки [81; 152]. Творчість можна визначити як якийсь вихід за межі наявної ситуації або наявних знань.

Н.Лейтес в своїх роботах приділяв особливу увагу ролі вікових особливостей у творчому розвитку дитини і вказував на нерозривність творчого, інтелектуального і особистісного розвитку [72].

З.Калмикова [59] виділяє такі властивості, що характеризують творчі здібності дитини, як глибина мислення, гнучкість мислення, стійкість розумової діяльності, усвідомленість розумової діяльності, самостійність мислення, чутливість до допомоги [8].

Отже, аналіз існуючих визначень поняття «креативність» доводить, що вони відрізняються за основними компонентами, які знаходяться в центрі вивчення. Такими найчастіше є або продукт, або процес, або здатність, або риса особистості, або сукупність особистісних і соціальних факторів.

В даний час найчастіше зустрічається наукова точка зору, що креативність є основою глибинної Я-концепції індивіда, вираженням його стійких особливостей (Я. Пономарьов, Д. Богоявленська, А. Матюшкін), хоча до цих пір присутні спроби деяких авторів скасувати поняття "креативність" як таке, повністю ототожнив його з інтелектом (Д. Векслер, Г. Айзенк, Р. Стернберг).

Одні вважають, що процес творчості не самостійний і ні чим не відрізняється від інших когнітивних процесів, тому що це лише їх сума. Так, наприклад, С. Герберт описує процес вирішення творчих завдань як взаємодію інших процесів (мислення, пам'яті та ін) [125; 162]. Інші стверджують, що все міститься вже з народження. Н. Хомський і Дж. Фодор в руслі когнітивної теорії «вроджених структур» стверджують, що базою є вроджена структура людської мови [43].

Опонентами цієї точки зору є дослідники, які називають креативність самостійністю.

М. Боден (158, с.24) позначив відмінність підходів в термінах «історичні» проти «особистісної» креативності. Мала, або особистісна, креативність має відношення до повсякденного життя, наприклад, вміння вийти зі скрутною

побутової ситуації при відсутності будь-якого необхідного предмета (наприклад, ножа), уміння прикрасити кімнату і т. д. Велика, або історична, креативність пізнається, в основному, в історичній перспективі, тому що відноситься до досягнень, які впливають на культуру, суспільство (наприклад, Ейнштейн, Чайковський, Ван-Гог).

Головною складовою креативності, на думку Ф. Баррон, є процес уяви і символізації, креативність розглядається ним як внутрішній процес. Він вважає, що про креативності не можна судити тільки по присутності продукту [125].

Важливою складовою, на думку Р. Стернберга, є здібність створювати «продуктивні метафори» [125, с. 124]. Креативність, з точки зору Стернберга, припускає здатність йти на розумний ризик, готовність переборювати перешкоди, внутрішню мотивацію, толерантність до невизначеності, готовність протистояти думці навколишніх [43].

Складну систему взаємодіючих процесів вибудовує Д. Фельдман. Його модель творчого процесу має три пов'язані між собою складові: 1) рефлексивність, 2) цілеспрямованість або інтенсивність; разом з вірою у можливість змін на краще дозволяє реально змінювати середовище; 3) володіння способами трансформації та реорганізації [125, с.124].

Отже, теоретичний аналіз досліджень з проблеми творчості показує, що структура творчості дуже складна, і це диктує безліч критеріїв для її визначення, до сих пір чіткі критерії ще не позначені.

Для нас важливо, що, розглядаючи такий понятійний пласт як «творчість», «креативність», гуртуючись на аналізі перерахованих даних, дослідники найчастіше у своїх визначеннях використовують термін новизна (Торренс, Гілфорд, Пономарьов, Матюшкін, Дружинін, Юркевич та ін.). Звичайно, сама по собі новизна явище відносне, так як що-небудь можна визначити цим словом тільки щодо чогось іншого.

Неоднозначність проблеми очевидна: креативні продукти можуть бути створені в результаті зовсім некреативного процесу, і навпаки, результатом креативного процесу можуть стати давно відомі речі.

Всі протиріччя усуваються, якщо визначитися, що новизна може носити соціально об'єктивний характер, або суб'єктивний, тобто бути відкриттям лише для себе самого. Це важливо враховувати в дослідженні творчості дітей, коли продукт не може повною мірою бути відкриттям для суспільства, чого не можна сказати щодо розвитку окремої особистості.

У психологічній практиці були виявлені та досліджені періоди, коли людина стає особливо чутливою до певних впливів, більш чуйною до окремих проявів актуальної дійсності, внаслідок своєрідного поєднання умов для актуалізації та розвитку певних психічних властивостей і процесів. Такі періоди прийнято називати сензитивними (особливо чутливими). Таким чином, все вікове дозрівання можна представити як певну послідовність сензитивних періодів, які розкривають можливості розвитку людини.

Вивчаючи існуючі дослідження, присвячені питанню періоду формування креативності, слід відзначити їх небагаточисельність. Найбільш відомим є лонгітюдне дослідження, розпочате Л. Терманом [182]. На основі отриманих даних були зроблені висновки про найбільш визначальний вплив спадковості і перших 10 років життя на формування креативності. Як зазначає Дж. Фрімен [133], це чинники, які обумовлюють особистості успіх у дорослому житті.

В. Синельников [115, с.70] зазначає, що дослідження, проведені різними авторами, з використанням тестових методик, які ґрунтуються на кількісному зіставленні стандартного мислення дітей і творчого мислення, виявляють протиріччя в даних про час появи творчості у дітей. П. Торренс відносив час появи творчого мислення на період приблизно після 5 років, Т. Ковач - до 4-х років, Е. Андрюс - до 3, 5 років [115].

До раннього дитинства відносить появу творчих процесів Л. Виготський [21, с.6]. Д. Ельконін [148] відносить появу потреби дитини діяти як дорослий, «зрівнятися з дорослим» до трьох років [43, с. 215]. З кінця 2-го по 4-ий рік життя проявляються спроби наслідувати дії дорослих. Саме в цей період, вважає В. Дружинін, «... дитина максимально сензитивна до розвитку творчих здібностей через наслідування» [43, с.215]. Вік 3-5 років, на думку Дружиніна, є найбільш чутливим до розвитку творчих здібностей, тому що дитина готова до соціалізації

(володіння мовою), але ще не соціалізована. Автор пише: «Для дитини світ ще загадковий, проблемний. Пізніше проблемність світу визнається тільки креативами» [43, с.219]. Цей вік, вважає Дружинін, найбільш сензитивний тому, що «базовою умовою формування креативності та її проявів в повсякденному житті є формування у індивіда творчої мотивації» [43, с.252], а оптимальним періодом її формування є вік від 3, 5 до 4 років.

О. Леонтьєв, А. Лурія, Д. Ельконін та ін у своїх дослідженнях особливо виділяють вік 3-4 роки, тому що переддошкільний вік характеризується переходом від спрямованості на предмет до спрямованості на себе, отже, на пошук нового способу взаємодії з реальністю. З'являється не лише усвідомлення самого факту застосування нового способу, але й зародки довільного і усвідомленого його побудови та використання.

В дослідженні Н. Хазратової особливо виділяється вік 3-5 років, оскільки розглядаючи можливості формування креативності як загальної особистісної диспозиції, нею було виявлено у 3-річних випробовуваних зростання мотиваційно-особистісного показника креативності, у 4-річних дітей підвищення і продуктивного і мотиваційно- особистісного показника, а у 5-річок - продуктивного показника креативності.

В.Тютюнник [43; 110] вказує на появу потреби до творчої праці як мінімум з 5 років і залежність цього розвитку в основному від характеру взаємин з дорослим.

Є.Корсунський [43], аналізуючи спостереження за розвитком таланту впродовж життя, також відзначає наступні закономірності:

- 1) перші прояви творчих здібностей приблизно з 5 років;
- 2) етап переходу від простодушної творчості до «дорослої» через наслідування творчим зразкам, що супроводжується зникненням творчих елементів (новизни, оригінальності) - від 8-15 років;
- 3) подолання фази первинного наслідування (творчі елементи виникають знову) - 16-17 років.

Автор підкреслює неможливість в більш пізньому віці компенсації уяви, що проявляється в ранньому дитинстві (3-5 років), тому що вона є базою вторинної креативності.

В. Дружинін [43] вважає, що креативність проходить як мінімум дві фази:

1. «Первинна» креативність як загальна творча спроможність - Сентизивні період 3-5 років. В основі лежить наслідування значущого дорослого як креативного взірця. Автор вважає, що це може бути основним механізмом формування креативності.
2. «Спеціалізована» креативність, що формується на базі «загальної» - час формування приблизно 13-20 років. В основі лежить професійний зразок, підтримка сім'ї і родичів. Він відзначає, що друга фаза закінчується запереченням власної наслідувальної продукції.

Інше дослідження провів С. Маккейтс, який збудував його на описі змісту образів уяви. Вивчаючи типи активної уяви, він виділив три послідовних періоди: 3-6 років, 7-12 років, 13-18 років, які характеризуються зміною побудови і створення фантастичних образів [].

Необхідно відзначити збіг періоду частоти піку створення паракосмів, виділених Маккейтсом, з початком молодшого шкільного віку, що суперечить даним про згасання дитячої фантазії в цей період [115].

Деякі вчені виділяють принципові особливості креативності дитячого віку.

На відмінність креативності дітей і дорослих вказували Торренс, Брушінський, Лейтес, Дружинін

Дитяча креативність, як вважав П. Торренс, це процес, в ході якого дитина стає чутливою до проблем, дефіциту в знаннях, до змішування різнопланової інформації ... і шукає рішення в цих ситуаціях [18].

Л.Виготський щодо креативності дитини каже, що «творчість проявляється скрізь, де людина уявляє, змінює, відступає від стереотипу, створює хоч крихту нового для інших або для себе». [24, с. 17].

В. Айнсаорт-Ланд зазначає що такі характеристики, як унікальність і корисність одержуваного продукту у дитини інші, ніж у дорослого [115].

В. Юркевич більш повно обґрунтувала відмінності креативності дітей і дорослих і запропонувала розділяти «наївну» і «культурну» креативність, тому що «креативність маленької дитини (3-6 років), школяра і тим більш дорослого носить принципово різний характер» [149, с. 136]. Дошкільнику не потрібно долати масу стереотипів і тому «його креативність є природним станом його розвитку» [117; 149, с. 136], тому дитяча креативність явище досить масове.

Таким чином, «наївна» креативність - це природна креативність, при відсутності досвіду і обсягу знань, а «культурна» креативність - «результат особливого пізнавального і особистісного розвитку», спрямованого на усвідомлене подолання стереотипів. Отже, «культурна» креативність відрізняється від «наївної» механізмом утворення. Необхідно відзначити той факт, що багато авторів підкреслюють пригнічення креативності через активізацію інтелектуальної активності, що є наслідком зниження ролі несвідомого в регуляції поведінки і зростанням критичності, розсудливості у свідомості дитини. Найчастіше такий період відносять до молодшого шкільного віку.

Проведений ряд досліджень у психології, присвячений розвитку особистості семирічної дитини, вивченню кризи семи років, показав, що для даного віку характерна втрата дитячої безпосередності. Л.Виготський стверджує, що «втрата безпосередності означає привнесення в наші вчинки інтелектуального моменту, який вклинюється між переживанням і безпосередніми вчинками, пов'язаного з початком навчальної діяльності. Навчальна діяльність вимагає від дитини більш високого рівня довільності, самоконтролю, засвоєння норм, правил, наслідування зразком, виконання більшою мірою репродуктивної діяльності і ін. В цей момент креативність, на думку багатьох авторів, не зникає взагалі, а на якийсь період переходить у латентний стан (феномен «дитячої творчості»). Причиною такого явища, на думку Дружиніна, є вплив середовища: репродуктивне навчання, некреативні зразки поведінки, що з'являються з початком навчального процесу тощо Юркевич пов'язує існування «латентної» форми креативності з засвоєнням і накопиченням зразків і стереотипів мислення та поведінки, що є відправною точкою для їх подолання; а зниження

креативності в молодшому шкільному віці не з впливом середовища, а зі зміною самої структури, змісту феномена [149].

Існують дослідження, які суперечать даним про зниження креативності в молодшому шкільному віці [186], так, наприклад, дослідження С. Маккейтс, про який говорилося вище.

При всій різноманітності поглядів на феномен креативності багато дослідників (Торренс, Стернберг, Рензулли, Богоявленська, Дружинін) підкреслюють нелінійний тип розвитку, причому виділяють 2 піки: після підйому, як правило, слід спад. Але єдиної думки з приводу тимчасових рамок цих піків немає.

Загальним при всіх видимих розбіжностях залишається незаперечна цінність дитячого віку, тому що саме в цей період закладається фундамент понять і уявлень, який багато в чому забезпечує подальший розвиток дитини.

Виділяють дві основні групи здібностей дитини-дошкільника з позиції розвитку різних способів опосередкування:

1. Здібності до наочного моделювання, допомагають дитині розкривати об'єктивні зв'язки і відносини дійсності.
2. Здібності до символізації, що допомагають дитині проявляти і узагальнювати своє ставлення, свою суб'єктивну позицію до дійсності.

В реальній діяльності дитини представлені обидві групи здатностей, ґрунтуючись на які будують свої системи розвитку дитячих здібностей багато авторів.

Таким чином, підводячи підсумок, можна зробити висновок, що: процес креативності дітей та дорослих має суттєві відмінності. Дитячу креативність інакше називають «наївною», тому що творчість цього віку відрізняється суб'єктивністю. терміни початку формування креативності, на думку багатьох авторів різні (найчастіше дослідники вказують вік 3-4 роки);

формування креативності носить нелінійний характер;

єдності думки серед дослідників щодо вікового діапазону піків не існує; найчастіше період спаду припадає на молодший шкільний вік, час спаду вербальної та образної креативності може не збігатися.

Враховуючи, що період молодшого шкільного віку є найбільш важливим у розвитку дитини (йде інтенсивний інтелектуальний розвиток, формування навчальної діяльності, мотивів навчання, перебудова відносин з дійсністю), найбільш сприятливих для розвитку творчих здібностей, тому питання розвитку креативності вимагають

2.2. Методичні особливості використання казкотерапії у психологічній взаємодії

В терапевтичній практиці нерідко доводиться бачити, як лікарі прагнуть знайти рецепти і формулювання для кожного типу захворювань. У цьому відношенні послідовники Юнга – на відміну від інших шкіл у психології – завжди кажуть, що, на жаль, рецептів на всі випадки не існує. Тому що кожний випадок захворювання – це єдиний у своєму роді процес, притаманний конкретному індивіду, а індивідуальний шлях завжди чимось не схожий на інші. Враховуючи це, можна сказати, що немає готових рецептів для лікування. Коли у лікаря або аналітика нема певних правил або вказівок, якими б він міг керуватися під час лікування пацієнта, є один достатньо надійний засіб – звернутися до його сновидінь. І якщо їх інтерпретувати обережно і об'єктивно, не додаючи своїх особистих теорій, то можна таким чином отримати натяк відносно того, що треба робити.

Єдине, на що можна розраховувати в плані теоретичної підтримки і керівництва – це на власну здібність до об'єктивної і точної інтерпретації мотивів сновидінь, яка допомагає зрозуміти, який засіб лікування пропонує використовувати несвідоме. Ця область має не тільки індивідуальний характер (при всій унікальності процесу зцілення), оскільки чарівні казки і міфи дають в образній формі уявлення про інстинктивні процеси, загальні для всіх людей. Схоже до того, як усі людські істоти – як би вони не різнилися між собою – ходять на двох ногах, мають лише один рот і два ока, так і в людській психіці при всіх індивідуальних розбіжностях, притаманні певні фундаментальні

структурні властивості, які зустрічаються всюди і завжди. Саме на цьому рівні колективного несвідомого і можна знайти образні уявлення типових процесів лікування типових захворювань. Якщо наприклад, в загальних рисах відомо, що означає для захворювань людини купання, а пацієнту сниться сон, в якому аналіз уподібнюється до купання у ванній, то аналітик вже має інтуїтивний здогад про можливий тип лікування. З іншого боку, якщо пацієнту сниться, що йому необхідно розрізати якусь істоту на частини, у аналітика знову ж є вже інтуїтивне розуміння напрямку, яким повинен піти процес лікування, і деяка інформація про те, як діяти в певному індивідуальному випадку. Звичайно, завжди існують сумніви відносно того, хто повинен скупатися або хто повинен залишитися без голови, але відомості про це звичайно подаються матеріалом самого сновидіння.

Потрібно визначити одну загальну проблему, яка виникає в процесі роботи з міфологічним матеріалом, особливо матеріалом чарівних казок, і яка викликає певні труднощі для їх розуміння. Коли читати таку казку ніби очима дитини, сприймаючи її наївно і з почуттям, то неодмінно приходить таке припущення, що центральна особа розповіді – чи то принцеса, принц, хлопчик чи дівчинка – є звичайно людською істотою, і, відповідно, мимоволі ототожнюється з ним, розділяючи всі його страждання (звичайно представниці жіночої статі ототожнюють себе з жіночими персонажами, а представники чоловічої – з чоловічою). Коли читати міф, наприклад, “Одісею” або “Епос про Гільгамеша”, то ідентифікація полегшується завдяки тому, що герой поводить себе подібно до людської істоти: він відчуває страх, сумує, радіє і т.п. Він, наприклад, питає: “Що ж мені робити?” або щось подібне і наближається таким чином до звичайного для людини типу мислення і почуття, створює для читача можливе ідентифікації з ним. В цьому відношенні в героях міфів більше відчувається людська природа, ніж в героях чарівних казок.

Вченими вже визначалось, і їх докази мають переконливий вигляд, що герой чи героїня чарівних казок помітно відрізняються від героїв міфів. В чарівних казках вони значно менше людяні, інакше кажучи, вони не мають внутрішнього життя. У них немає зверненого до себе внутрішнього мовлення, вони не знають сумнівів, не відчувають невпевненості, тобто їм не властиві

людські реакції на те, що відбувається. Герой у казках безстрашний і ніколи не втрачає присутності духу, продовжує битися до того часу, поки не переможе ворога. Героїня покійно іде на муку і проходить через безліч випробувань на своєму шляху, поки не досягне цілі. Але нічого не говориться про якісь людські реакції, які були б природними в їх становищі. З цієї причини один із дослідників казки, Макс Люті, заходить настільки далеко у своїх висновках, що стверджує, ніби герої в фольклорі є фігурами, пофарбованими в білий або чорний колір, що вони створюються за певними шаблоном з характерною тенденцією до наділення їх такими, наприклад, рисами, як вірність, спритність, здатність переносити страждання, і що вони залишаються незмінними на протязі всієї оповіді. В поведінці героя чарівної казки ніколи не буде ніяких ознак психологічної конверсії, тобто переходу із одного психічного стану в інший, тоді як у міфів зміна установки – явище достатньо звичне. Таким чином, незважаючи на наявність у них ряду характерних людських якостей, герої чарівних казок не є людьми в повному значенні цього слова. Це відбувається тому, що вони представляють собою не просто типи людських істот, а архетипи, і, отже, даремно за допомогою прямих аналогій відшукувати в них якісь риси людського еґо. Героя чарівних казок не можна сприймати в якості певного чоловіка, а героїню – як певну жінку.

Із юнгівською психологією не можна знайомитися поверхнево, бо в результаті цього вибирають яку-небудь чарівну казку і починають підбирати до образів персонажів декілька юнгівських понять: наприклад, такий-то втілює собою еґо, такий-то – аніму, а ще один – самість. Такий підхід гірший, ніж узагалі відмова від інтерпретації, тому що він ненауковий, необ'єктивний, інфантильний, недобросовісний, оскільки, поки обрана історія не проаналізована повністю, ні в якому разі не можна використовувати юнгівські поняття стосовно такого роду персонажів. Якщо припустити, наприклад, що дехто, ставши жертвою елементарної помилки, встановлює, що один із персонажів даної чарівної казки має якості тіні, а потім виявляє, що така вдало підмічена особливість дає про себе знати майже на всьому протязі сюжету. Подібні горе-аналітики починають тоді говорити, що вони припустились помилки на початку,

або що вони самі себе не дуже добре зрозуміли, чи, насамкінець, що в самому тексті казки є певні вади, тому що в своєму побутуванні вона піддавалась викривленням і не відповідає первісному вигляду. Буває й так, що вони просто перескакують через незручне для них місце в сюжеті, пускаючись в загальні розміркування, щоб досягти хоча б мінімальної відповідності між своїми поняттями і змістом казки. Але, якщо уважно придивитися, то можна побачити, що використання понять юнгівської психології під час інтерпретації чарівних казок допустиме тільки з певними обмеженнями. Інакше й бути не може, оскільки чарівна казка створюється не індивідуальним психічним і не з індивідуального матеріалу.

Поняття, створені Юнгом, сформувались частково шляхом спостереження ним власних психічних процесів, частково через дослідження подібних процесів у інших людей. Коли говорити про аніму, то мається на увазі якийсь конкретний чоловік, з притаманною тільки йому певною анімою, так само як, говорячи про его, уявляється его певною анімою, так само як, говорячи про его, уявляється его певної особи, а під тінню розуміється гірша сторона певної особистості. Але не потрібно проробляти махінації такими термінами в історіях, до яких вони не мають ніякого відношення. Навіть якщо вони зароджувались в ході спостереження над багатьма індивідами, то з цього зовсім не випливає, що створені таким чином поняття додаються до матеріалу подібно чарівних казок, матеріалу, який, можливо, створювався в процесі творчості багатьох людей чи навіть певної групи. Отже, необхідно повернутися до проблеми чарівних казок. Не існує, як відомо, єдиної думки в питанні про їх походження, і Марія-Луїза фон Франц ризикнула запропонувати ще одну гіпотезу, але побудовану вже із психологічної точки зору.

Серед простих людей, наприклад, селян і лісорубів, тобто такого кола, в якому в наш час переважно і створюються чарівні казки, звичайно побутує два види казки: місцевий переказ (*local saga*) і власне чарівна казка. Перше часто не так легко відрізнити від чарівної казки, але у нього є одна характерна риса: в більшості випадків мова йдеться про якусь фантастичну історію, яка склалася в певній місцевості або в певному замку. Розповідається, наприклад, що жителі

одного села стали свідками досить незвичної для цієї місцевості події. Розповідь лаконічна і відноситься до певного місцевості, її герой набуває рис певної людини, а історія, яка з ним сталася, розповідається так, ніби мова йшла про додаткову подію, хоча ця історія має всі характерні особливості чарівної казки. В чарівних казках можна часто зіткнутися з різного роду парапсихологічними явищами, тоді як в місцевих переказах найчастіше доводиться мати справу з основними елементами того живучого жанру, який можна назвати розповідями про привидів. Що стосується легенд, то вони звичайно мають під собою історичну, або лише в деякій мірі історичну основу. Їх героями можуть бути святі або історичні особистості.

У Швейцарії прикладом такої легенди може бути історія про Вільгельма Теля. І характерно, що історики до цього часу сперечаються відносно неї: одні вважають, що це - справжня історія, другі – що це чарівна казка, а треті схиляються до того, що в ній відтворюється мотив героїчної саги, оскільки в скандинавських сказаннях також зустрічається такий герой. Однак вона до цього часу претендує на історичну реальність, а відповідно, і події, про які в ній розповідається, прикріплюються до певного місця і часу. Із психологічної точки зору цю легенду можна прокоментувати таким чином. Дійсно, буває час від часу, що в найзвичайнішому людському житті відбуваються настільки фантастичні події, що якщо нема можливості в них добре розібратися, то може здаватися, що це чарівна казка. Так відбувається підхід до проблеми синхронності. Можна лише дивуватися, настільки часто події, подібні до тих, що відбуваються в чарівній казці, стаються в реальному житті, і відбувається це в такому випадку, якщо констелюється архетипна ситуація. Якщо такий міфологічний мотив наявний, то цілком імовірно, що він може розбухнути і обрости подробицями і обставинами, яких в дійсності не було. Не буде нічого дивного, якщо додати яку-небудь незначну обставину, що зробить цей мотив значно цікавішим, і необхідно зрозуміти, що подібне відбувається не раз і не два, в результаті чого і використовується цілісна міфологічна подія.

Таким чином, можна сказати, що і місцевий переказ, і історична легенда базується на дійсних подіях, які у свій час були глибоко пережиті, а потім

обросли новими подробицями, розширившись до великого оповідання, і вже в такому вигляді передавалися від покоління до покоління на протязі довготривалого періоду. Марії-Луїзі фон Франц вдалося зібрати факти, які є підтвердженням цієї теорії вже у наш час. В Швейцарських Альпах, недалеко від Кура, знаходиться село, де колись жила сім'я мірошника, у якій була особлива книга, де записували події, що відбувалися в сім'ї. Деякі з потомків цієї сім'ї живуть тепер в Курі і є власниками цієї старовинної сімейної книги, в яку записувалися події, які сталися з їхніми предками 150 років тому. В одному із записів розповідається про мірошника, який, зустрівши по дорозі додому лисицю-перевертня, що заговорила з ним людським голосом, невдовзі після цього вмирає. В даному випадку мова йде про широко розповсюджений у світі мотив: якщо людині зустрілась її лісова душа, тобто тварина, яка говорить людським голосом, то це знак того, що смерть стукає до неї в двері.

У 1937 році один дослідник фольклору розпитував сільських старих людей про цей млин, і йому сказали, що в ньому живуть привиди, і розповіли про ту ж історію, але вона частково щось втратила, але і придбала щось в новому переказі – історію про те, як мірошник зустрів лисицю, яка проскочила в нього поміж ногами, від чого він незабаром помер. В цій області Швейцарії майже всі вірять в те, що відьми можуть обертатися на лисицю і викликати запалення шкіри (червона лисиця – червона шкіра). Отож, до першоджерела – сімейної хроніки – приєднується широко розповсюджене сімейне повір'я. Повідомляється також, що в лисицю, про яку йде мова, ввійшла душа рідної тітки мірошника і що смерть мірошника була викликана відьомською душею його тітки. Схоже, що сільське життя настільки одноманітне і нудне, що доводиться видумувати подібні, хвилюючі уяву, історії.

Завдяки таким випадкам можна краще зрозуміти, як внаслідок вторгнення індивідуальної свідомості розширюється архетипний образ, а саме місцевий переказ. Далі, якщо такий місцевий переказ має достатньо загальний характер, він, покинувши місце свого виникнення, починає блукати по довколишніх селах і втрачає в процесі міграції своє вузьке, місцеве значення. Наприклад, на початковій стадії мірошник мав певне ім'я і жив у певному місці, але це

змінилось, коли переказ, мігруючи, втратив свої локальні особливості, які закріплювали його за певним місцем і часом, і набув більш узагальнюючого характеру, втративши при цьому місцевий колорит, але отримавши натомість більш широке визнання і аудиторію.

Із всього цього можна сказати, що, використовуючи той чи інший казковий мотив, ми займаємося чимось схожим до створення порівняльної анатомії людської психіки; все, що наша індивідуальність або місцевий характер, в основному відкидається, оскільки не подає інтересу для такого дослідження. Незважаючи на це, все ж не можна погоджуватися з цією теорією, потрібно змінити її, тому що чарівні казки не зовсім застраховані від впливу на них специфічних факторів. Порівнюючи казки можна побачити, що, незважаючи на певні риси схожості (наприклад, присутність у них таких персонажів, як відьом, тварин, які надають допомогу і т.і.), структура чарівної казки північноамериканських індіанців помітно відрізняється від структури європейської чарівної казки, навіть якщо абстрагувати від імен і іншого місцевого колориту. Вивчати міф – це все одно, що вивчати “тіло” народу в цілому. Тоді вивчення чарівної казки, якщо продовжити цю аналогію, можна прирівняти до вивчення скелета, але там воно демонструє фундаментальні властивості в їх найбільш чистому вигляді, і коли потрібно досліджувати базисні структури людської психіки, то для цього краще вивчати чарівну казку, ніж міф. Якщо застосовувати гіпотезу практично, то знову можна прийти до того, що герой і героїня чарівної казки – це не окремі людські істоти, а архетипні фігури. Герой чарівної казки – це не суб’єкт у його звичному розумінні, але, потрібно визначити, що неможливо втекти від спокуси розглядати його в якості людської істоти. Повинна існувати загальна інстинктивна основа для его, і потрібно допустити наявність в людській психіці деякої вродженої тенденції, яка звичайно називається его-формуєчим фактором і яка є однією із характерних властивостей людської істоти.

Майкл Фордхем досліджував психологію дитини, і в його статтях на цю тему можна побачити, що его здатне проявлятися спроектованим, так, ніби б це було «не моє его». Багато дітей розповідають про себе в третій особі, називаючи

себе на ім'я, і не вимовляючи слова «я», оскільки їх «я» проектується на ім'я. Назвати точно ім'я винуватця буває важливо для малюка. Відчуття ідентичності з его в даному випадку відсутнє. Якщо продовжувати спостереження, то досить часто буває, що на наступній стадії свого розвитку особистісне его проектується на одну яку небудь істоту, яка викликає захват. Можна з певністю сказати, що та форма, якої набуде в майбутньому его цієї дитини, проектується на його товариша. В даному випадку взагалі можна сказати, що якості, які в майбутньому будуть характеризувати его такого хлопчика, ще не ототожнилися з ним, але перебувають в стані проєкції на іншу істоту.

З цього прикладу видно, як его-формулюючий фактор спирається на захват, який спонукає людину наслідувати того, ким вона захоплюється. З іншого боку, якщо займатись вивченням первісних общин, можна зіткнутися із тим самим явищем, хоча і в дещо іншій формі, тому що в цих общинах тільки король, вождь або знахар володіють достоїнством індивідуальної особи. Якщо, наприклад, тут буде скоєно злочин, в якому, як виявляється, винна конкретна особа, то провина все ж може бути приписана іншій людині, яка і прийме покарання покірливо. Звичайно, це не може не хвилювати місіонерів. Психологічне пояснення цього дивного випадку полягає в тому, що злочин, скоєний в племені, повинен повести за собою і покарання, при цьому, однак, понести покарання може будь-який член племені, на якого впаде вибір, і зовсім не обов'язково дійсний винуватець. І це вважається цілком нормальним. З іншого боку, якщо біла людина зневажить почуття одного із своїх чорних слуг, і той здатний повіситися, будучи впевненим, що, цим завдасть відповідного удару своєму господарю. Те, що при цьому сам месник помирає, не має значення, головне – відповідного удару кривднику завдано. Его в даному випадку настільки слабо розвинене, що індивід як такий, власне, і не має цінності, головне – це помста.

2.3. Динаміка творчих показників дітей молодшого шкільного особливостей у процесі казкотерапії

Велике значення казка має в період, коли діти захоплено вірять в казкові сюжети, які переносять у реальне життя. Для них перевтілення в образ принцеси чи короля є просто насолодою і своєрідним дивацтвом. Слухаючи і вигадуючи казки дівчата насолоджуються тією палітрою образів, які вони вигадують або приміряють до себе. Казка для них не просто вигадка, це історія з героями, що живуть своїм життям. Хоча казковий світ і відрізняється від дійсності, однак є своєрідним реально значущим.

В дитячі роки казки тісно пов'язані з ігровою діяльністю дитини. Сфера гри виникає в результаті психічної роботи. Тут присутні фантазія, уява, вираження почуттів. По мірі того, як світ фантазії зростає і розширює свої кордони, по мірі того починає ясніше переживатися свобода в цьому світі. Дитячий казковий світ довго існує для дітей. Але з часом, з дорослішанням дітей цей світ все більше втрачає свою чарівність і значимість. Натомість залишаються лише міфічні образи, які знаходять своє відображення в усіх казках народів світу.

В своїй практиці ми зосередились на виявленні ролі казки у творчому розвитку психіки людини. Казки пов'язані з особистісною семантикою самої дитини. Дітям більше імпонують ті казки і образи, які їм актуальні (дівчата ідентифікують себе з принцесами і їм подобаються принци, а хлопчикам подобаються дракони. Всі діти бояться Баби Яги). У сприйнятті дитиною казки, всі люди, тварини і речі звучать реально. Казка ніби втілює в собі те, що є на душі в дитини. Для більш чіткого розуміння дитячих переживань звернімося до самих казок. Аналіз казок представлений на основі розповідей, авторами яких виступають діти.

Перша казка має назву «Чарівний хлопчик». (Ігор, 2 клас.)

Жив собі на світі маленький хлопчик, в якого не було друзів. Тоді він став колобком і покотися їх шукати. Але знайшов лише хатку. Там йому стало сумно і він повернувся до тата з мамою, які сказали йому: «Не товаришуй ні з ким, окрім свого брата!». Батьки закрили хлопчика вдома і змусили збирати гриби.

Згодом тато з мамою переконали дитину в тому, що всі друзі погані і приносять лише шкоду. Пройшов час і хлопчик сказав собі: «Я буду товаришувати з ким захочу, а хто не захоче зі мною, то того я буду карати». Так він і жив собі далі.

Зміст казки виявляє велику потребу хлопчика в друзях, яку батьки пропонують компенсувати товариством брата. Аби знайти справжніх друзів, таких як він сам, хлопчик вдається до перевтілення: «Годі він став колобком...», коли хлопчик знаходить лише хатку, його сподівання не справджуються і він повертається до батьків. Але вдома його чекає кара: «Батьки змусили хлопчика збирати гриби». Проходить певний час і підпадаючи під переконання батьків, хлопчик погоджується, що всі друзі приносять лише шкоду. Саме тому не варто їх шукати і мати. Як протест хлопчик дає відповідь: „Я буду товаришувати з ким захочу, а хто не захоче зі мною, то того я буду карати.» В реальному житті саме ця репліка є кредо хлопчика. Він вороже ставиться до всіх дітей, які не граються з ним, а до брата проявляє байдужість. Казка переконує в тому, що заборонена потреба породжує агресивні імпульси, тенденції, пов'язана із невротизацією і блокує творчий розвиток.

Наступна казка має назву «Злий Ведмідь» , написана хлопчиком Богданом учнем 2 класу.

Жив собі у лісі страшний і поганий Ведмідь, який усіх кусав. Серед лісових звірів в нього не було друзів, окрім Лисички. Вони товаришували, бо були однаково поганими. Одного разу Ведмідь і Лисичка вирішили заховатися у рукавичку. Аж раптом до них прийшов Вовк і сказав: «Пустіть мене до себе». На що йому герої відповіли: «Іди собі геть, нам і без тебе добре!» на цьому казка і закінчується.

Серед всіх героїв хлопчик не вибирає жодного з ким себе ототожнює. Його герої товаришують за принципом однакових характерів. Так само і в житті у дитини в класі один друг, який схожий на нього психологічно. Він замінює йому інших товаришів. Решта дітей йому байдужа. Для них приготована одна репліка: «Іди собі геть, нам і без тебе добре!» На цьому казка закінчується і все залишається на своїх місцях без змін. Хлопчик обирає самотність, а якщо йде в

товариство, то лише х однією дитиною. Як показує казка: «Ведмідь і Лисичка вирішили заховатися в рукавичку».

Наступна казка має назву «Баба -Яга Кістяна Нога». Авторка, Настя, 3 клас.

Жила собі Баба-Яга Кістяна Нога, яка їла маленьких діток, котрі не слухалися. І був у цієї Баби-Яги котик помічник, який любив розчісуватися. Коли Кістяна Нога ловила маленьких діток, вони плакали і кликали на допомогу дорослих. А ті їх не чули і не приходили. Тоді дітки взяли вогники і засліпили Бабі-Язі очі. Отак вони і вибралися на волю. Тут казка на вогниках і закінчується.

Початок казки дає нам можливість побачити страхи дівчинки: «Баба-Яга їла маленьких дітей, котрі не слухалися...» В реальності дитина має маму з авторитарним характером. Жінка добре ставиться до дівчинки, але в її розмовах часто присутні погрози типу: «Хто не буде слухатися, то той не піде до школи або його забере злий чаклун!» Ми бачимо, що Баба-Яга має помічника-котика і можемо припустити, що цю роль дівчинка віддала своєму батькові (він спокійний, розсудливий і особливо не переймається справами сім'ї). Опинившись під владою Баби-Яги діти сподіваються на допомогу старших. Коли ж малеча розуміє, що сподівання марні, діти вирішують ситуацію самотійно: «Взяли вогники і засліпили Бабі –Язі очі...» Аналізуючи останню цитату казки ми можемо сказати, що дівчинка бере на себе відповідальність за складні життєві ситуації. І якщо вона може їх вирішити самотійно, то вона це робить. В ній пробуджується необхідність активних дій, бо сподіватись та покладатись немає на кого. На прикладі цієї казки ми можемо бачити яким чином спрацьовує в дівчинки захисний механізм раціоналізації.

Казка «Далеке королівство» і написана хлопчиком Русланом, учнем 2 класу.

В далекому королівстві жили собі Кіт, Заєць і Лисиця. Всі вони були друзями, окрім Лисиці (звірі її боялися). Лисицю не брали до себе тому, що вона була хитра і зла. До того ж завжди хотіла з'їсти Зайця. Тому увесь час Котові і Зайцеві доводилося тікати. А одного разу Лисиця зникла і вже більше не здоганяла Зайця. Звірі дізналися, що вона пішла з лісу, бо захотіла іншого, курячого м'яса. А звірі зажили собі щасливо собі щасливо далі.

Ця казка нагадує розповідь про дружню родину, щастя якої не порушить ніщо, окрім Лисиці: «Вона була зла і хитра». Пріоритети сім'ї стоять на першому місці у дитини, і всі члени родини схожі між собою (Кіт і Заєць). На питання хлопчику: «А чому ви не хочете товаришувати навіть із злою Лисицею?» він відповів: «Бо є хороші звірі, а є погані. І вони ніколи не будуть товаришувати разом!» Якщо ж герої починають тікати, то також разом. Вони ніби підтримують один одного. На цьому прикладі ми можемо спостерігати єднання родини при виникненні небезпеки. Лисиця зрозуміла, що щастя не порушити і тому пішла шукати кращої долі: «...пішла з лісу». Вона пішла за пригодами, а друзі зажили щасливо у своєму лісі. Під час складання казки хлопчик був веселим, і не відчував, що така казка може статися насправді. Він впевнений у міцності звичного і значущого для нього сімейного комфорту.

Таким чином, підводячи підсумки казок, ми можемо сказати, що вони дають можливість проектувати дитячі уявлення, переживання, бажання у сферу свідомості. У вигляді казки діти розповідають про те, на чому емоційно фіксуються в реальному житті.

Ще К. Г. Юнг говорив про те, що казки дають нам можливість вивчати порівняльну аномалію людської психіки. Вони відображають психічні утворення більш чітко, тому що включають значно менше культурного матеріалу ніж міфи і легенди.

Таким чином, аналіз дитячих казок показує, що чарівні казки є відображенням психічних процесів особистості дитини. Саме тому вони несуть цінність і переважають будь-який інший емпіричний матеріал. Сама того не усвідомлюючи, дитина пише історію, яка відображає світ у якому вона перебуває. Несвідоме представляє частину душевного життя, яке не хоче підкорятися дійсності. Як ніщо інше, казки дають простір уяві і фантазії. А завдяки їм ми можемо бачити прихований матеріал несвідомого, який є цінним діагностично для роботи з дитячою особистістю.

Молодшим школярам пропонувалася незавершена казка. Їхнє завдання було придумати кінець для цієї казки. Така робота відповідає основним принципам казкорапії: в основі психологічної проблеми часто лежить

незакінченість, незавершеність. Дитина в творчих діях зупиняється перед тим, що її лякає, багато разів повертаючись до одного і того ж, доходить до самого страшного і тікає із ситуації. Це може бути залишком психологічної травми. А той факт, що якщо страшне місце пройти, настає гарна кінцівка, з'являється світло і проблема вирішується, можливо, просто відображається факт життя. Життя означає продовження, прихід нового дня після завершення старого.

В процесі роботи із дітьми була використана казка «Лікар казок». В ній розповідалося про те як колись давно жив лікар казок і він лікував казки, якщо люди про них забували або в них був поганий кінець. Одного разу він почув стукіт в двері, лікар відчинив їх і побачив маленьку казочку, яка плакала. Коли він запитав її що трапилося, вона відповіла, що почуває себе нещасною, тому що люди не люблять її і забули про неї. Лікар попросив розповісти її свою історію і казка розказала: «Жили колись дочка і матір. Одного разу донька пішла в ліс і заблукала, вона не повернулася додому і мама зраділа сказавши: «Так їй і треба, я її однаково не люблю». Через деякий час мама пішла в ліс і також заблукала і не повернулася. Ось і все» - відповіла казка. Тоді лікар сказав: «Люди не люблять тебе, тому що в тебе немає кінця, тому що ти не завершена. Але не хвилюйся, я придумаю тобі гарний кінець і ти сподобаєшся людям».

Задача учнів полягала у тому, щоб уявити себе лікарями казок івилікувати дану казку, бажано так, щоб її полюбили люди. Значна кількість казок була приблизно такого змісту: «Мама ходила по лісу, але не могла знайти дорогу. Раптом, вона побачила хустинку і зрозуміла, що це хустинка її доньки. Вона подумала, що вовки з'їли її доньку. Потім вона знайшла ще одну доньчину річ. Вона підняла її, а через деякий час помітила будинок і увійшла в нього. Всередині будинку мати побачила свою дочку. Вона не була рада бачити доньку живою, але раділа, що знайшла будинок. Донька ж хотіла, щоб інші люди знайшли її речі, вона не думала, що це буде її матір. Але вони вирішили знайти дорогу додому разом і знайшли її. Після цього вони довгий час жили разом і були щасливі.»

Дана казка висвітлює проблему батьків і дітей і показує їхнє вміння вирішувати конфлікти. В даній ситуації проблема вирішена, хоч і з значними

труднощами. Ні матір, ні дочка не хотіли йти на перемир'я, але їх поєднала складна ситуація, в якій вони опинилися, а також спільне рішення і спільні дії. Тобто те, що вони разом прийняли рішення шукати домівку і разом її шукали. Саме те, що матір і дочка були в рівних позиціях допомогло їм порозумітися.

Дещо інший варіант кінцівки написала Катя.

... Коли донька заблукала в лісі вона залишилася сама. Але вона не померла. Лісові тварини були добрі до неї і допомогли побудувати маленький будинок біля великого, старого дуба. Кожен день сонце зігрівало будинок, білочки приносили дівчинці горішки. Одного дня красивий хлопець прийшов в ліс. Коли він побачив дівчинку, він закохався в неї. Він залишився в лісі з нею і вони прожили довге та щасливе життя.

А що ж сталося з мамою? Коли вона заблукала в лісі, після подорожі по лісі деякий час, вона зустріла чоловіка. Він був великий і сильний. Він розповів жінці про свого сина. Його син пішов з дому, тому що він був поганим батьком. Жінка запитала його, що він робить в лісі. Це було чудо, тому що він також заблукав. Вони вирішили разом знайти дорогу додому. На своєму шляху вони помітили маленький, гарний будиночок. Це був будинок їхніх дітей. Але вони не зайшли, тому що побачили щасливих, молодих людей.

Досить скоро вони побудували свій будинок на протилежній стороні лісу. Вони також мали щасливе, але коротке життя. Через 200 років в центрі лісу з'явилося велике та красиве місто. Воно носило назву: «Щасливе-місто».)

В даному випадку ми маємо можливість спостерігати зовсім протилежне вирішення проблеми, ніж в попередній казці.. Написана нею казка відображає наявність конфліктної ситуації, яка склалася у неї з мамою. Про це говорить небажання автора казки спілкування матері і дочки. Донька допускає, що мати може бути також щасливою, навіть зустріти іншу людину, до того ж не яку-небудь, а великого та сильного чоловіка. Але вона не бажає перемир'я, вона не передбачає навіть розмови з матір'ю. Крім того, за змістом казки донька навіть не знає, що сталося з мамою. Мати ж мала можливість пересвідчитися, що з дочкою все гаразд, хоча за умовою казки саме мати не любила доньку, а не навпаки. Тобто авторка перевернула все на свій лад..

Також слід звернути увагу ще на деякі казки, ...і лікар сказав казці: «Люди не люблять тебе, тому що вони не розуміють твою суть. Якщо ти хочеш подобатися людям, ти повинна піти до інших людей.)

Такий кінець казки може свідчити про небажання авторки казки вирішити запропоновану проблему. Це говорить про те, що людина доходить до того моменту, який її лякає... і знову повертається назад. Це є своєрідним ходінням по колу. В людини не вистачає сили перейти страшне місце і продовжувати життя далі.

Є ще один варіант закінчення казки, який також є вражаючим: Ця казка не має щасливого кінця. Вовк з'їв матір. Донька побачила це і померла. І вовк з'їв доньку.

Згідно з психоаналітичним підходом З. Фрейда при аналізі художніх творів (казок) можна виявити лише такі комплекси психічної сфери як:

- потяг до матері і пов'язане з ним агресивне почуття до батька у хлопчиків (комплекс Едипа), а у дівчаток - потяг до батька і ревності по відношенню до батька (комплекс Електри);
- потяг до смерті, з яким бореться інстинкт самозбереження (інстинкт життя і інстинкт смерті);
- принцип задоволення, який знаходиться в протиріччі з принципом реальності;
- почуття провини і страх.

На думку З. Фрейда, навіть у невеликому по об'єму тексті є можливість побачити глибинні душевні процеси і приховані мотиви поведінки [1].

Казка по своїй суті є близькою до поняття психотерапії в аналітичній психології Юнга [1]. Універсальність і єдність казкових образів знаходить відповідність в понятті архетипів. Під архетипами розуміються форми поведінки, режими функціонування душевних сил, схожих на інстинкти, зміст і значення яких відображаються в реальних образах та діях. Їх метою є принесення в свідоме підсвідомого матеріалу і його трансформація при цьому. Саме тому робота з казками допомагає виявити психологічні проблеми дітей, які виникають на підсвідомому рівні.

Проведена казкотерапія допомагає діагностувати наявність конфліктних ситуацій у учнів. Вона допомагає пізнанню себе і своїх можливостей, допомагає пізнати та зрозуміти оточуючих людей. Також використані вправи здатні вирішити конфліктну ситуацію і є корекційними для поведінки і психіки. Однією із значних проблем є нерозуміння їх батьками, нерозуміння їхніх тенденцій до незалежності, самостійності, до бажання самостійного прийняття рішень. Надмірна батьківська опіка та залежність від них, є факторами, які створюють певні проблеми творчого розвитку.

Серед використаних методик досить показовими є результати проведеного опитування. Найбільший інтерес для нашого дослідження становили результати післягрупової навчальної діяльності та спілкування учнів, результатів творчого розвитку. Тому їм було запропоновано відповісти на запитання: «Як вплинула на вас казкотерапія?»

В отриманих відповідях від 96 учасників домінують перспективні особистісні зміни, які забезпечують оптимізацію спілкування і навчання.

У таблиці 1 представлені основні зміни, які ми виявили у відповідях унів.

Таблиця 1.

Результати самооцінки особистісних змін учнів після психологічних занять із використанням казкотерапії.

№№ п/п	Характер змін	Кількість позитивних відповідей	В %
1	Розвиток чутливості до інших людей.	68	100 %
2	Поліпшення стосунків з ровесниками	65	93,8%
3	Поліпшення стосунків з учителями	66	87,5%
4	Поліпшення стосунків із батьками	62	85,7%
5	Підвищення успішності у навчальній діяльності	66	90,2%
6	Розвиток творчих здібностей, потреби креативної самореалізації.	67	98,2 %

Результати опитування, представлені в таблиці 1, переконливо свідчать про продуктивність психологічної роботи із використанням казкотерапії.

Із допомогою 16-ти факторного опитувальника Р.Кеттела було проведено дослідження динаміки особистісних чинників дітей молодших класів, з якими проводилася казкотерапія (68 осіб). Для виявлення результативності діагностико-корекційного процесу проводилось п'ятиразове тестове опитування до викорисання казкотерапії (1-й етап), десятиразове (щоденно, під час - 2-й етап) та п'ятиразове по закінченню роботи -3-й етап .

Результати опитування свідчать про зміни особистісних характеристик суб'єкта в напрямку їх оптимізації. До типових змін належать: зниження суб'єктивної тривожності (фактор О), стабілізація емоційних переживань (фактор С), та зменшення імпульсивності в проявах суб'єкта (фактор F).

Результати дослідження динаміки особистісних показників оформлені у вигляді графічних залежностей, найбільш характерні з яких представлені на рис. 2.1-2.4.

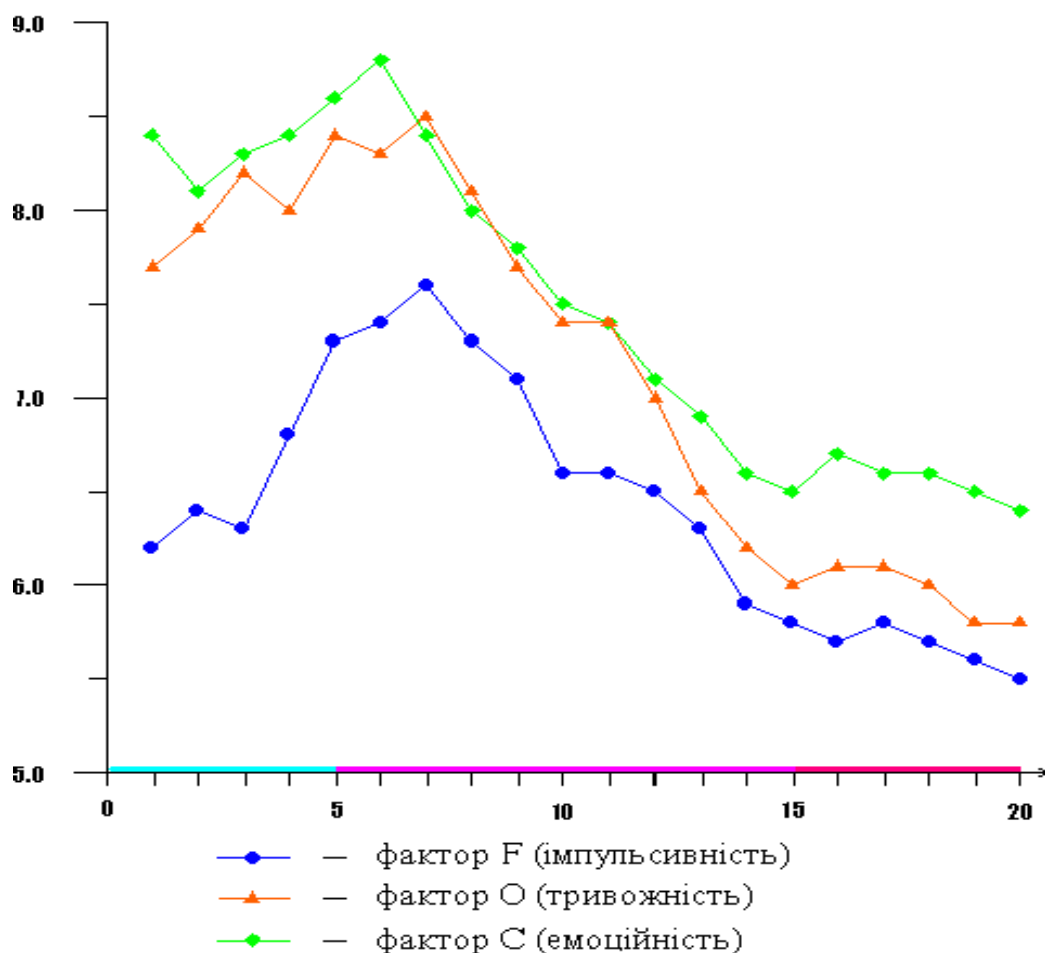


Рис. 2.1. Динаміка особистісних показників учня М.

1-й етап (сектор зеленого кольору) – виміри до казкотерапії;

2-й етап (сектор рожевого кольору) – виміри під час психологічних занять казкотерапії;

3-й етап (сектор червоного кольору) – виміри після психологічних занять з використанням казкотерапії.

Характерною для М. була висока тривожність (max 8,2) на початку роботи в групі спостерігалось її підвищення (до 8,5). Після активного включення учня в казкотерапію фіксувалось поступове зниження тривожності, стабілізація емоційних реакцій та імпульсивності.

Високі показники тривожності (max 8,8) виявлено в учениці 4 класу О. Активна участь на заняттях супроводжувалася змінами самопочуття внутрішнього стану дівчинки, які було зафіксовано в результатах опитування.

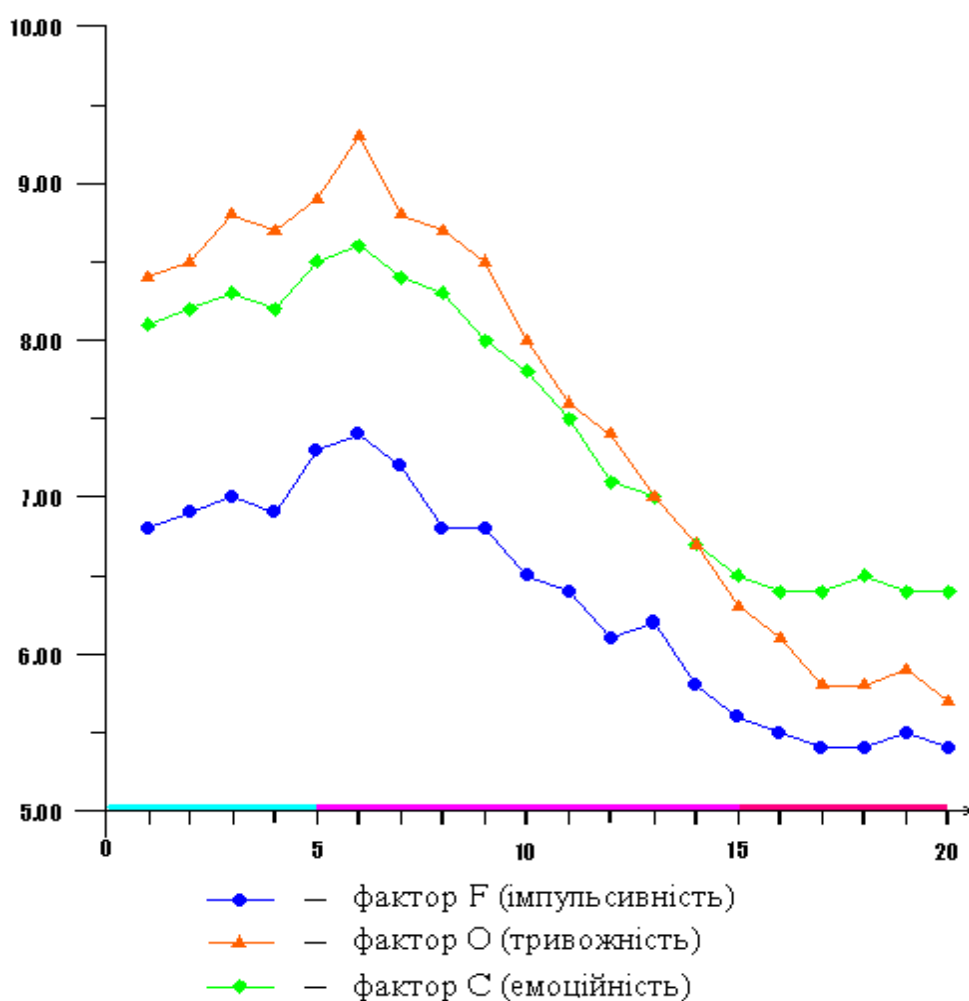


Рис. 2.2. Динаміка особистісних показників учениці О. -

1-й етап (сектор зеленого кольору) – виміри до занять з використанням казкотерапії;

2-й етап (сектор рожевого кольору) – виміри під час занять з використанням казкотерапії;

3-й етап (сектор червоного кольору) – виміри після занять з використанням казкотерапії.

Після казкотерапії спостерігалась подальша стабілізація емоційних реакцій, їх адекватність ситуації навчання й спілкування. Знизився рівень тривожності.

Імпульсивність, неадекватність емоційних реакцій при високому рівні тривожності (тах 8,7) було виявлено в учениці 4 класу К. Після психологічного аналізу особистісної проблематики суб'єкта методом казкотерапії, зафіксувалась тенденція до стабілізації досліджуваних показників.

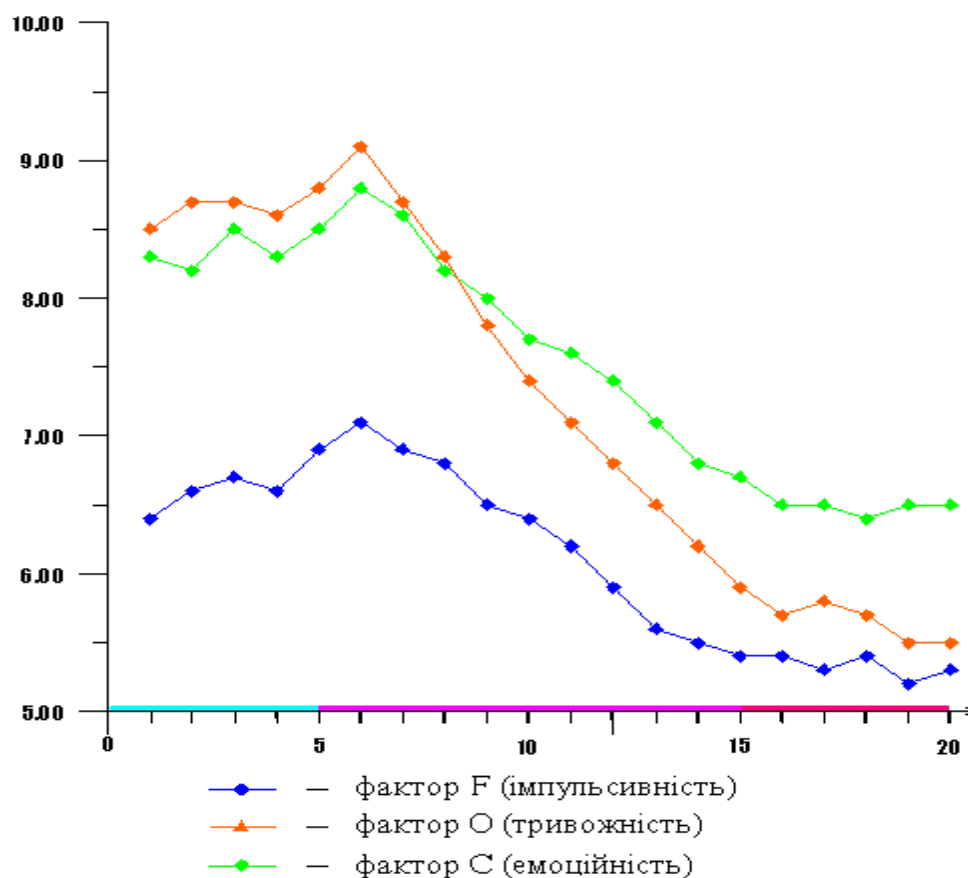


Рис.2.3. Динаміка особистісних показників учениці К.

1-й етап (сектор зеленого кольору) – виміри до занять з використанням казкотерапії;

2-й етап (сектор рожевого кольору) – виміри занять з використанням казкотерапії;

3-й етап (сектор червоного кольору) – виміри після занять з використанням казкотерапії.

Високий рівень тривожності (max 9,0) був виявлений у третьокласника Р. Початок роботи в групі актуалізував тривожність, імпульсивність. Рефлексивне пізнання витоків особистісної проблематики зумовило поступову стабілізацію психічного самопочуття суб'єкта. Після казкотерапії нормалізувалися стосунки Р. з оточуючими людьми, зокрема з товаришами в класі.

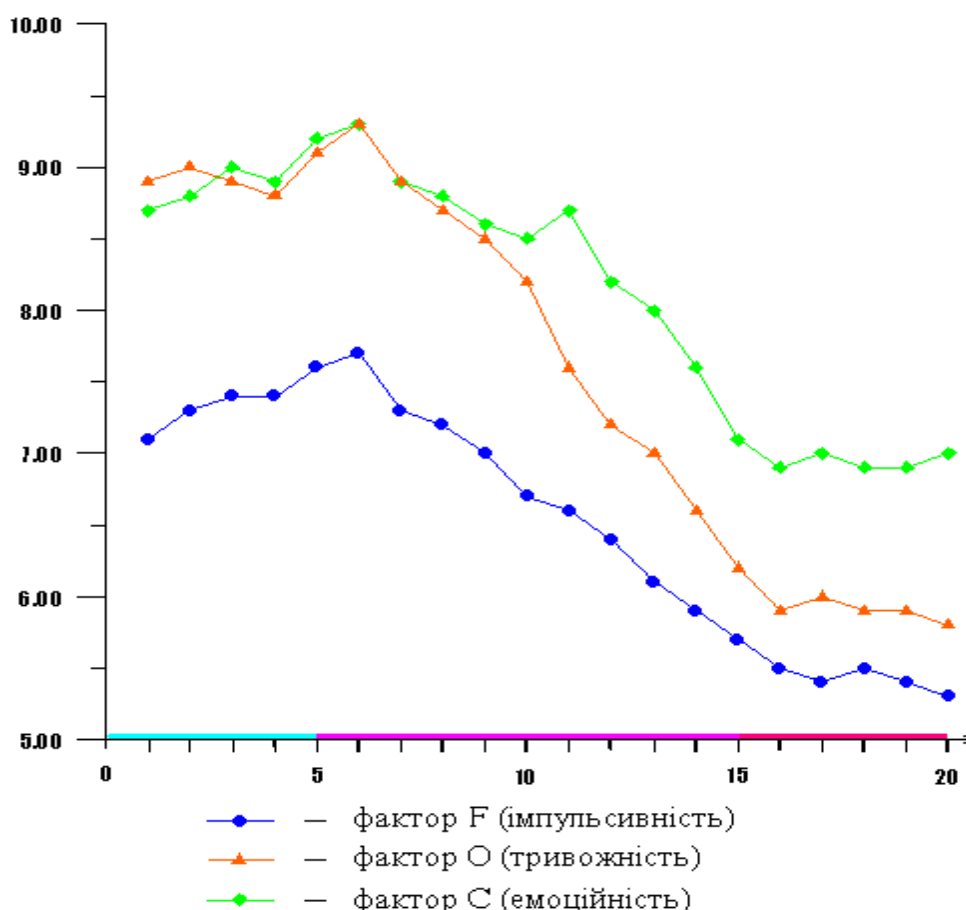


Рис. 2.3. Динаміка особистісних показників учня 3 класу Р.

1-й етап (сектор зеленого кольору) – виміри до участі в тренінговій групі з використанням казкотерапії;

2-й етап (сектор рожевого кольору) – виміри під час участі в тренінговій групі з використанням казкотерапії;

3-й етап (сектор червоного кольору) – виміри після участі в тренінговій групі з використанням казкотерапії.

У ході проведення психологічних занять для учнів молодших класів із використанням казкотерапії було досліджено динаміку показників креативності та особистісної проблематики. Результати досліджень представлені у вигляді діаграм.

Рис.2.5. Діаграма рівня особистісної проблематики (початковий зріз)

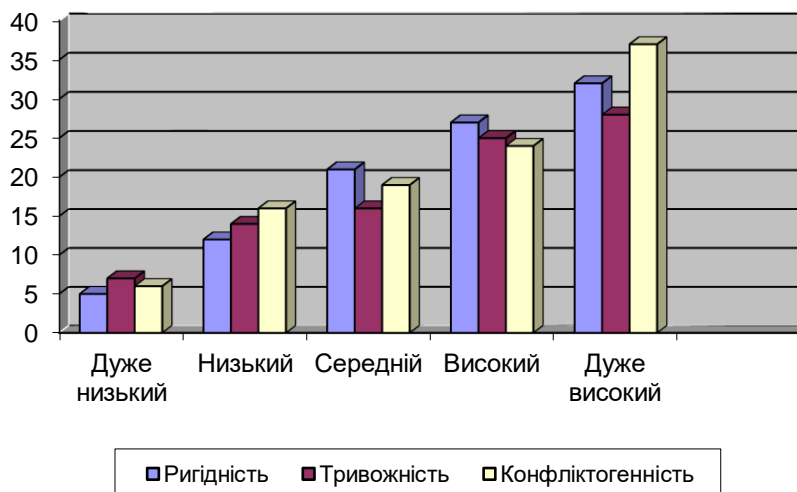


Рис.2.6. Діаграма рівня особистісної проблематики (кінцевий зріз)

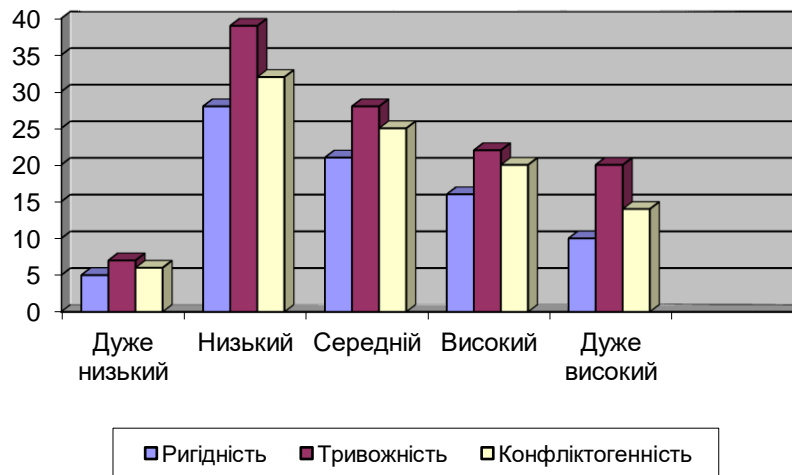


Рис.2.7. Діаграма рівня творчих показників (початковий зріз)

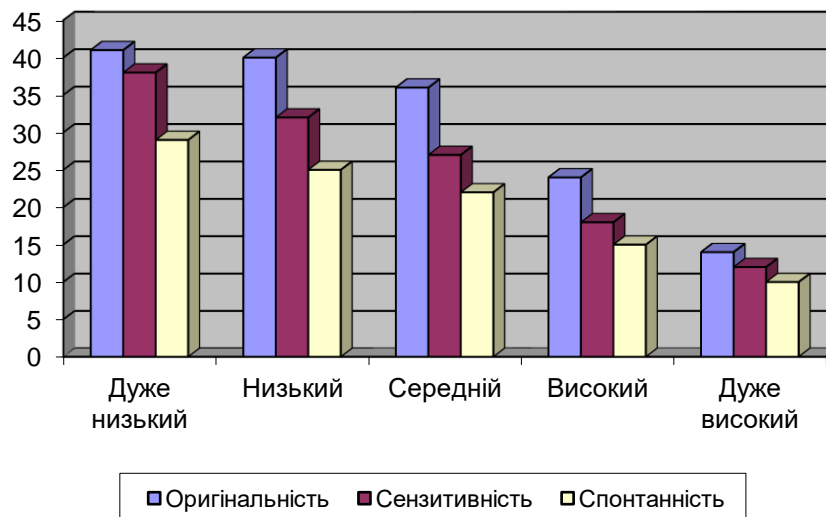
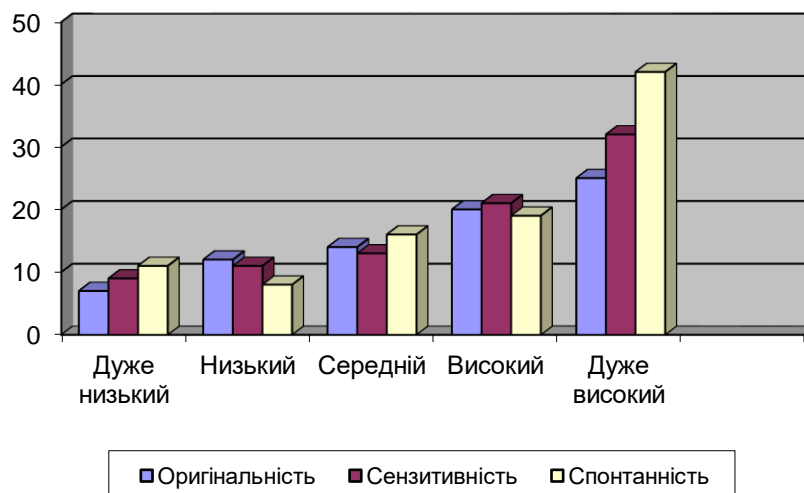


Рис.2.8. Діаграма рівня творчих показників (кінцевий зріз)



Робота на психологічних заняттях з використанням казкотерапії, зорієнтована на пізнання й усвідомлення психологічних проблем учнів, забезпечила підвищення рівнів спонтанності, сензитивності та оригінальності, які є показниками творчого розвитку особистості.

Таким чином, результати проведеного тестування свідчать про типовість прогресивної динаміки особистісних показників учнів молодших класів у напрямку їх оптимізації внаслідок із використанням казкотерапії.

Висновки до другого розділу

Казка є водночас зв'язною ланкою із несвідомою психікою людини, із джерелом її психічного життя, способом культурного зв'язку різних поколінь людей одне з одним і в деякій мірі «знеособленим» сновидінням, колективним сном. Несвідоме людини – не просто місце, в якому зберігаються придушені або витіснені спогади, нове є продуктом несвідомого, невичерпним джерелом психічного і духовного життя. Будь-які персонажі чарівних казок – добрі феї, злі чарівниці, дракони, відьми і карлики – є архетипними образами, поданими на глибоких рівнях психічного. Тлумачення цих образів взагалі не витісняє їх, не перетворює на фікцію, воно використовує їх, щоб відшукати шлях до внутрішнього переживання, яке символізується системою тієї чи іншої чарівної казки. Події в чарівних казках відображають не якусь абстракцію, а теперішню життєву психологічну реальність.

Розуміння казки дає нове розуміння самого себе. Будь-яке усічення власного Я від цього образного світу призводить до втрати одного з найбільш важливих джерел власної життєвої енергії. Глибоко в несвідомому людської психіки міститься знання або загальнолюдського духовного досвіду, здатного збагатити людей, якщо вони отримують до нього доступ. Використовуючи той чи інший казковий мотив, ми займаємося чимось схожим до створення порівняльної анатомії людської психіки.

Дитина наділена фантазією, не звільнена від примітивних афектів, ставиться до казки, як до об'єктивної реальності. Дорослі ж знають вже, що казка

лиш продукт фантазії. Складена казка зводить матеріал до людської мірки, але в замаскованому, частково етично пом'якшеному вигляді. Казки цілком пов'язані з розвитком фантазії, в ній об'єктивуються почуття. Казкові образи суголосні образам в сновидіннях, які пов'язані з рівнем розвитку емоційної сфери. У процесі опанування мовленням відбувається іменування навколишнього світу та своєрідне пожвавлення світу- міфологічне одухотворення дійсності дитиною. Це міфологічне розуміння є вираженням зростання інтелектуальної сили, пов'язане з втіленням творчого потенціалу особистості.

Робота на психологічних заняттях з використанням казкотерапії, зорієнтована на пізнання й усвідомлення психологічних проблем учнів, забезпечила підвищення рівнів спонтанності, сензитивності та оригінальності, які є показниками творчого розвитку особистості. Результати проведеної діагностики свідчать про типовість прогресивної динаміки особистісних показників учнів молодших класів у напрямку їх оптимізації внаслідок із використанням казкотерапії.

ВИСНОВКИ

В науково-психологічних дослідженнях казка визнається зв'язною ланкою із несвідомою психікою людини, способом культурного зв'язку різних поколінь людей одне з одним і в деякій мірі «знеособленим» сновидінням, колективним сном. Несвідоме людини є невичерпним джерелом психічного і духовного життя. Архетипними образами, поданими на глибоких рівнях психічного є персонажі казок – добрі феї, злі чарівниці, дракони, відьми і карлики. Тлумачення цих образів дозволяє відшукати шлях до внутрішнього переживання, яке символізується системою тієї чи іншої казки. Події в казках відображають не якусь абстракцію, а теперішню життєву психологічну реальність. Казка є несвідомим продуктом уяви, таким, як і сновидіння. Різниця лише в тому, що казка є витвором не одиничного (індивідуального) розуму, а великої групи людей, найчастіше всього народу. Її не можна віднести до проблем лише одного індивіда, тому казка носить значно універсальніший характер, ніж більшість сновидінь. Чарівні казки – продукт колективної людської уяви - є в цьому розумінні сновидіннями всього людства і містять у собі вирішення загальнолюдських проблем. Казка є своїм найкращим поясненням, а її значення міститься у всій тій сукупності мотивів, які об'єднані ходом розвитку казки. Будь-яка казка є відносно закритою системою, що виражає якесь сутнісне психологічне значення, що міститься в мінливій низці символічних картин і подій, за допомогою яких воно й може бути розкритим. Всі чарівні казки намагаються описати один і той самий психічний феномен, який у всіх своїх різноманітних проявах настільки складний для нашого розуміння, що досягнути його буде можливо лише в далекому майбутньому. Саме тому необхідні сотні казок і тисячі їх повторів з різноманітними композиційними варіантами.

Складна і важлива роль казок в психічному розвитку дітей зумовлена своєрідністю дитячого світорозуміння, яке дослідники характеризують як дитячий міфологізм. Казка може обійтися без вмісту реальності, відмінна загальною міфологічною свідомістю, загальною міфологічною перспективою на

яку орієнтовна психіка дитини. Казки пов'язані з роботою фантазії: казковий світ об'єктивує дитині певні почуття, і в цьому таємниця живучості казкових образів і таємниця їх впливу на дитячу душу.

Чарівні казки як «досконала форма мистецтва» не лише розважає, вона також дає дітям знання щодо самих себе, заохочує розвиток їх індивідуальності, збагачує їх життя найрізноманітнішими способами. Із чарівних казок діти можуть більше дізнатись про внутрішні проблеми живих створінь і про адаптативні вирішення їх, ніж із будь-якої зрозумілої їм історичної ситуації. Казки тонко і виключно побічно забезпечують освіту, необхідну дітям, надаючи інформацію про цінність переваги гідної, відповідальної поведінки. Чарівні казки розповідають про «серйозну внутрішню напругу», яка несвідомо зрозуміла дітям. Такі історії пропонують приклади як тимчасових, так і постійних вирішень гострих проблем, не зменшуючи силу внутрішньої боротьби, викликані дорослішанням. Розвиток творчої активності у дітей молодшого шкільного віку найбільш продуктивно може реалізуватися у діапазоні діяльності, пов'язаної із казкою.

Аналіз чарівних казок – один із шляхів контактування із архетипними ідеями, із персонажами колективного несвідомого. В процесі аналізу реалізується спроба узгодити їх із особистою свідомістю. Для цього образ, виражений у чарівній казці, має бути поданий психологічною мовою. Абстрактне поняття можна сказати і виразити значно менше, ніж образ більш давній, вражаючий і прекрасний. Для тих, хто вже не сприймає сам образ, останній може слугувати мостом до більш безпосереднього переживання. У тому значенні, в якому використовується сам термін, тлумачення означає спробу вказати на вражаючу смислову глибину повідомлень, захованих під поверхнею шляхом порівнянь із схожими історіями, міфами, релігійними ідеалами і сновидіннями.

Казки можна тлумачити, застосовуючи будь-яку з чотирьох основних функцій свідомості. Використовуючи мислення можна зрозуміти структуру і зв'язки всіх схожих казкових мотивів. Спираючись на почуття, можна розділити ці мотиви у відповідності з їх цінністю, збудувати ціннісну ієрархію. На основі

відчуттів будується безпосереднє спостереження за подіями і персонажами казок. А інтуїція дозволяє побачити цілу комбінацію (комплексний вузол) символів у всій паттернальній неповторності. Людина із домінуючою інтуїтивною функцією здатна більш переконливо продемонструвати, що казка – це плутана, не послідовна оповідь, а єдине послання, розділене на безліч дрібних епізодів. Розвиненість і диференційованість функції дозволяє повніше і глибше витлумачувати чарівні казки, оскільки до них потрібний різнобічний підхід, на основі найбільшої кількості функціональних можливостей психіки. Тлумачення казок – в значній мірі мистецтво, яке потребує певної практики, творчого досвіду, тому і виявляє високу спроможність у творчому розвитку дітей.

Казки цілком пов'язані з розвитком фантазії, в ній об'єктивуються почуття. Казкові образи суголосні образам в сновидіннях, які пов'язані з рівнем розвитку емоційної сфери. У процесі активного опанування мовленням відбувається іменування навколишнього світу та своєрідне пожвавлення світу-міфологічне одухотворення дійсності дитиною. Це міфологічне розуміння є вираженням зростання інтелектуальної сили, пов'язане з втіленням творчого потенціалу особистості.

Психологічні заняття для дітей молодшого шкільного віку з використанням казкотерапії, зорієнтовані на пізнання й усвідомлення психологічних проблем учнів, розвиток психічних функцій і їх диференціацію забезпечила підвищення рівнів спонтанності, сензитивності та оригінальності, які є показниками творчого розвитку особистості. Результати проведеної діагностики свідчать про типовість прогресивної динаміки особистісних показників учнів молодших класів у напрямку їх оптимізації внаслідок із використанням казкотерапії.