

Віра ПРОСАЛОВА,

доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету

АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ „ПРАЖАН»

У статті з'ясовується, як поети Празької літературної школи тлумачили образи-архетипи. Виявлено індивідуально-авторську інтерпретацію образів Великої Матері, Спасителя, Воїна. Встановлено, що архетипний образ землі у творчості „пражан» увібрав національно-патріотичні й особистісні аспекти. Архетипні образи відзначалися варіативністю, широким спектром конотативних нашарувань.

Ключові слова: *архетип, праобраз, стереотип.*

Творча діяльність активізує в пам'яті письменника праобрази, які при всіх можливих трансформаціях утримують і оприявнюють цілісність культурного розвитку. Культурологічні матриці й архетипи, що виринають із глибин пам'яті, мов промені, просвітлюють рух творчої уяви, спрямовують її у вже прокладене річище. За К.Юнгом, творчий процес відбувається як одухотворення архетипів, що нагадують підводну частину гори чи айсберга. „Архетип сам по собі порожній і формальний, – підкреслює вчений, – він не що інше, як *facultas praeformandi* [напередвизначена здатність. – В.П.], можливість відтворення, надана *a priori*» [1, 216]. К.Юнг вважав архетипи основою структурування підсвідомого, когнітивними структурами, що зберігають пам'ять людства, роду, нації. Сучасні літературознавці під цим поняттям мають на увазі не сам образ чи мотив, а його схему, модель, бо архетип „володіє властивістю універсальності, поєднуючи минуле і теперішнє, всезагальне і часткове, здійснене і потенційно можливе» [2, 60]. Основні архетипи склалися в доісторичний час і пронизують тексти різних епох.

Архетип реалізується через творчу діяльність індивідуальної свідомості, яка завдяки особистим життєвим асоціаціям надає йому індивідуально-авторського тлумачення. „Свідомість, будучи вибірковою до чуттєвих даних, має значні диспропорції порівняно з підсвідомим, – вважає І.Фізер. – І вже тільки через цю диспропорцію роль свідомості в творчому процесі обмежена» [3, 95]. Колективне, успадковане від предків може трансформуватися, збагачуватися індивідуальним досвідом і виявлятися у художній канві твору. У свідомості суб'єкта виникає не сам архетип, а підданий свідомій переробці „архетипний образ», що зберігає відбиток креативного акту.

У творчості поетів-„пражан», які послідовно обстоювали свою присутність у культурному просторі, архетипний характер образів

забезпечував: по-перше, зв'язок із традицією, з національним духовним світом; по-друге, внутрішню єдність розрізнених ланок літературного процесу, що відзначався розпорошеністю сил української діаспори. В.Даниленко вважає архетипи, стереотипи і монотипи «захисними саморегулювальними механізмами» [4, 57] культури. Щодо архетипу, то доцільніше, на наш погляд, говорити не так про його захисну, як про єднальну функцію, що виявляється у певній однотипності художніх текстів однієї культури.

Мета цієї статті – виявлення глибинного підґрунтя віршів поетів-„пражан», тих інтертекстуальних взаємозв'язків, які виникли на основі архетипних образів, що ввібрали типове й індивідуально-авторське.

Одним із визначальних у художньому світі цих авторів був архетип Великої Матері (Magna Mater), який Ю.Липа назвав „божеством прапрадідів сучасних українців» [5, 179]. Цей архетип набував різноманітних виявів: *мати-земля* („О, мати вічно животворна, / дні соняшні тобі грядуть: благословенна будь!» [О.Лятуринська]), *мати-годувальниця* („Щоб знов земля була пухка й родюча, / Щоб знов ожив, зарокотав Дніпро» [Н.Лівицька-Холодна]), *мати-природа* („...Ні, не можу заснути: / На столику диха чебрець» [Є.Маланюк]), *Божя Мати* („Ave Maria!» [Л.Мосендз]), *рідна ненька* („Мовчазно за гробом твоїм ідучи, край порога / в зловіщому спалаху свіч і хрестів золотих / ніяк не могли ми позбавитись злої тривоги, / Що дім наш від злого не можна уже вберегти» [О.Лятуринська]). Архетипний образ землі у творчості „пражан» увібрав національно-патріотичні й особистісні аспекти.

Як одному з найархаїчніших культів наших предків Л.Мосендз присвятив Праматері Роду вінок сонетів „Юнацька весна», що відзначався декламаційним ладом, риторичним характером, піднесеністю інтонацій: „Та ще нові лани для роду зоре / Твоїх нащадків міцнеє рало! / І буде: під єдине берло / збереться рід в величному Соборі...» [5, 50]. Архетипний образ у поета набував виразно „вісниківських» ознак, поєднуючись із „вірою й чином». Для Л.Мосендза Мати-Земля – це і Україна, і Чехословаччина, і Австрія, і Швейцарія, і весь світ. Його твори викликають відчуття того, що, за висловом В.Топорова, „вся культура – матеріал для порівнянь і будь-яке порівняння формує факт культури» [6, 15]. Це спостереження дуже суттєве, бо прояснює взаємозв'язок творів українського письменника із загальноєвропейським літературним процесом.

Кожна культура, в тому числі українська, формує своє коло першообразів, міфологем, на які впливають історична дійсність, ідеологія суспільного життя, традиції тощо. Архетипні образи відзначаються амбівалентністю, полісемантикою, що може виявлятися навіть у творчості одного автора. Мати-Україна в Є.Маланюка, наприклад, набуває ознак Степової Еллади, Земної Мадонни, величної святої, нескореної красуні. Проте це одна з її іпостасей, яку витісняють численні звинувачення на її адресу: покритка, „похотлива скитська

гетера», повія, яка „неплодну плоть, убоге тіло давала кожному сама», Антимарія, відьма, що летить пити „байстручу кров». Недосконалість об'єкта любові, тобто бездержавної України, породжувала опозиційне ставлення до неї, болоче усвідомлення, що вона – не мати, а бранка, не здатна захистити своїх дітей.

Архетипний образ набував, по суті, антиномічних виявів, що викликало неоднозначну реакцію в сучасників, навіть у найближчих колег. У зв'язку з тим, що осмислення Є. Маланюком України вже відзначалося літературознавцями, звернемо увагу на їхні оцінки: „Для Є.Маланюка спричинена вимушеною еміграцією психологічна напруга та роздвоєння відображалися, в основному, як контраст між „відсутньою реальністю» України – держави предків, дитинства, родинних пам'яток, та – як протилежним полюсом – „присутньою нереальністю» еміграції, себто нереальністю постійного місця проживання на чужині, поза Україною. Втрата реального образу України в поезії отримала онтологічний статус образу образів і символу символів» [7, 327]. Архетипний образ навіть в одного автора іноді набував антитетичної реалізації. К.Юнг це пояснював так: „Усі архетипи мають як позитивний, сприятливий, світлий бік, який вказує угору, так і той, який вказує вниз – частково негативний і несприятливий, частково хтонічний, але в іншому просто нейтральний» [1, 308]. У Є. Маланюка саме хтонічне, негативне викликало неприйняття сучасниками, про що вже згадувалося.

На противагу Є.Маланюку – з його борсаннями, докорами, звинуваченнями – Ю.Липа творив образ Великої Матері-України, а українців зображував непереможними, що викликало полеміку вже хоч би з огляду на їх тогочасний принижений стан. Якщо Є.Маланюк докоряв співвітчизникам, картав їх за пасивність, байдужість, м'якотілість, то Ю.Липа співав хвалу силі, що „килими колоній розкидала». Ілюзорність таких тверджень у період бездержавності української нації очевидна; це дає підстави твердити, що поет свідомо творив новітній міф, щоб переконати сучасників у життєздатності своєї поневоленої нації, щоб утвердити віру в її велич.

Отже, розроблена поетами стратегія різнилася: Є.Маланюк оголював виразки, щоб їх ліквідувати; Ю.Липа, виходячи з того, що „віра врятує вірних», творив авторський міф України. Про зв'язок міфу з життям нації Ф.Шеллінг писав: „Чи залишиться еллін елліном, єгиптянин єгиптянином, якщо відняти у них міфологію? Отже, обидва вони і не запозичили свою міфологію в інших, і не породили її самі після того, як стали греком чи єгиптянином, але вони стали самими собою лише разом з міфологією, лише одночасно з тим, як їм дісталася міфологія... Народ знаходить міфологію не в історії, навпаки, міфологія визначає його історію чи, краще сказати, вона не визначає історію, а є її долею (як характер людини – це його доля); міфологія – це з самого початку жереб, що йому випав» [8, 213-214]. Міфологія сприймається народом як його власна доля.

Однак протиставлення Є.Маланюка і Ю.Липи не вичерпує суті проблеми, воно здійснене, головним чином, за принципом домінанти і не враховує того, що і Є.Маланюк писав міфопоетичні твори. Оскільки поет замахнувся на сакральні для української свідомості цінності, то його рецепція сучасниками визначалася саме цією обставиною. При цьому лишалися поза увагою витворені ним індивідуально-авторські міфи.

Архетипи, пов'язані з міфологією, наділені міфічно-символічними властивостями і постійно потребують актуалізації. Н.Фрай вважав, що „первісні формули», тобто архетипи, постійно відтворюються. На його думку, одним із центральних є міф про від'їзд героя у пошуках пригод, пов'язаний із мрією про золотий вік. Сюжетна схема, в основі якої лежить від'їзд героя, інтенсивно розробляється „пражанами», для яких ця схема була індивідуально пережитою і тому особливо хвилюючою. Тому для осмислення архетипних образів зіставимо тематично близькі, але різні за жанром твори Л.Мосендза: драматичну поему „Вічний корабель» і ліро-епічну „Канітферштан».

В основу драматичної поеми „Вічний корабель» (1933) покладено добре відому легенду про „летючого голандця», яка цікавила і Г.Лонгфелло, і Г.Гайне. „Однак пряме літературно-генетичне тло твору, – твердить З.Гузар, – це „біблія Бельгії» – знаменита „Легенда про Уленшпігеля» Шарля де Костера» [3, 197], на що вказує епіграф, яким стали слова Тіля Уленшпігеля: „Попіл спалених тисне мені в грудях». Образ Тіля як втілення народного духу Шарль де Костер створив на основі переказів. Бельгійський письменник при цьому відверто милувався своїм героєм, вбачаючи у його діях вияв природних здібностей. Попіл спаленого батька перетворює героя із безпечного витівника у громадянина, котрий відчув, нарешті, свою відповідальність за долю Фландрії. Тіль стає тепер голосом поневоленої землі, а його слова, використані Л.Мосендзом у функції епіграфа, сприймаються як нагадування про жертви. Епіграфом підкреслюється зв'язок зі створеною Шарлем де Костером „легендою», проте на її основі дається своя художня версія подій, дещо пізніших, ніж ті, що зображені в „Легенді про Тіля Уленшпігеля». Шарль де Костер зафіксував лише 1558 як рік страшної загибелі Клааса і переломний у житті його сина.

Події у драматичній поемі „Вічний корабель» відбуваються у Фландрії наприкінці XVI століття, у період національно-визвольної боротьби. Після загибелі правителя Нідерландів Вільгельма Оранського, котрого називали Мовчазним, іспанці прагнули підкорити цей край, тому в місті Брюгге оселилася тривога. У Л.Мосендза, як і у поезії С.Цвейга «Брюгге», місто поставало символом повільного відмирання. Опозиція *вільне минуле – підневільне майбутнє* ускладнювалася відсутністю провідника: „Де ж / той вождь, який спроможен взяти, / крім слави, і безслав'я теж / на себе? Зможе подолати / невдячність мас, погрозу змов / при першій прояві невдачі?» [10, 22-23].

Отже, та сама проблема провідника, який би вивів з неволі, осмислюється і в цьому творі. Проблема ватажка набуває особливої гостроти у вирішальні моменти історії. Та Ганс ван Лоос помиляється, вважаючи народ «вівцями», що потребують пастуха. Протиставленням „вівце-людей» справжнім борцям пронизана, власне, вся проза Л.Мосендза, спостерігається, отже, перегук різних у жанровому плані творів: оповідань збірки „Відплата» і зазначеної поеми. „Саме подібний перетин даних типів конструкцій і відношень, – вважає Ю.Лотман, – приводить до того, що незначне чи надлишкове в одній системі виявляється значимим в іншій» [11, 319]. Завдяки несподіваним комбінаціям, перетинам тексти не втрачають своєї інформативності й неповторності.

У скрутний для співвітчизників час купець Ганс ван Лоос пропонує мешканцям Брюгге емігрувати до тієї легендарної країни, про яку він чув колись від батька. Цю країну він сам називає „землею обітованою»; біблійна ремінісценція, отже, пристосовується до тієї ситуації, з якої герой намагається вийти і вивести інших. Проте його пропозиція не знайшла підтримки навіть у членів його родини: і дружина, і син, і донька вважають ганебним кинути „край батьківських могил». Відпливши від рідного берега без Божого благословення, Ганс ван Лоос не може пристати до чужого. Міфологема землі, що давала силу велетню Антею, виразно простежується і в цій драматичній поемі, бо, відірвавшись від рідного берега, Ганс ван Лоос втратив підтримку співвітчизників. Приречений на довічне блукання за бажання спокійного життя, „за сумнів, безсилий здолати», за страх перед кровопролиттям, він мріє тільки про смерть-визволительку. Віра в чужий благословенний край виявилася не лише оманливою, а й згубною тоді, коли

Те щастя мав ти змаганням
на фландерський простір принести!..

[10, 23].

Якщо Шарль де Костер показав змужніння головного героя, то Л.Мосендз – його капітуляцію, за яку Ганс ван Лоос мусить спокутувати. Символіка океану, на волю якого прирік себе герой і його одnodумці, амбівалентна: утримує творчі первні і деструктивні сили. Вирок Гансу виголошує постать юнака, що символізує майбутнє: „Ти миру, правди і Волі / хотів в даліні шукати – / ні, чином на власній долі / ти мусів їх здобувати!» [10, 22]. Юнак, по суті, дорікає за нехтування „законами Вічного Чину», отже, оцінює його дії за „вісниківськими» критеріями. Таким чином, проблема, що постала перед Фландрією, проектується на становище України й осмислюється крізь призму „вісниківських» концептів.

Перебування на „межі між світом життя і світом смерті» і неможливість повернутися додому виявляється найстрашнішим покаранням. У „Вічному кораблі» відчутні ремінісценції старозаповітного мотиву про покарання Каїна, середньовічної легенди про Агасфера, котрий відмовив Христу у відпочинку, а також пізнішого переказу про летючого голандця, що не може

пристати до берега. В основі цих джерел лежить принцип парадоксу, який виявляється у тому, що бажане стає найбільшою карою. Ремінісцентність тексту дозволяє зазирати в майбутнє, прогнозувати ймовірний перебіг подій після того, як час спокути мине. Підтекст зображеного глибокий („коли вже востаннє всі суцїї річі / наслідок скличе архангел сурмою, – / тоді лише, Гансе, вигнанче довічний, / зіллешся із нами в одвічнім Спокою!..») і, головне, оптимістичний.

Авторське визначення „лірична драма» потребує суттєвої корекції. Ліричне у творі виявляється в монологіях-зізнаннях, монологіях-сповідях, ірреальних сценах, авторських ремарках, які то характеризують героїв, то розкривають їх внутрішній стан. Очевидно, письменник цією жанровою дефініцією підкреслював, що його персонажі більше говорять, проголошують свої думки, ніж діють, а деякі з них постають просто рупорами певних ідей: Катерина – це „совість роду», Марта – «майбутність весни», Ганс ван Лоос – «кремезна постать волі роду», Клаас – «безобличність послуху». Важлива роль цих ремарок–характеристик зумовлюється тим, що вони передують словесним партіям героїв, наперед визначають їх дії. Метаописові компоненти виокремлюють лише одну, визначальну рису характеру і не оцінюють героя як повнокровну особистість. Причому окремі висловлювання персонажів суголосні «вісниківським», що помітно навіть у словесних збігах: «закон Вічного Чину», «мудрість і натхнення чину». Автор, за М.Бахтіним, виявився в творі «драматургом» у тому розумінні, що роздав свої слова персонажам, які розкриваються тепер у словесних поєдинках, а не в дії, що характерно загалом для жанру драматичної поеми. Виявлені драматичний, а потім і ліричний первні дають підстави називати «Вічний корабель» драматичною поемою.

В осмисленні Л.Мосендзом теми еміграції простежуються такі етапи: виправдання відходу – усвідомлення згубності віри у чужий благословенний край – необхідність повернення в Україну. У цьому плані присвячена дружині поема «Канітферштан» виявляється підсумковою: герої, звідавши ілюзорності раю, прозріває: «Вертаюся, Степане, я додому, / Щоб там, на межах токарівських піль, / Дать геть з душі чужинную оскому, / Свої скарби поставити за ціль...» [10, 29].

На відміну від Ганса ван Лооса – герої поєми «Канітферштан» переборює спокусу шукати щастя в чужому краї. Залишивши Богом і людьми забуту Токарівку і прибувши до Гданська – цих «воріт у широчінь», дяк Гордій сподівався, що «в чужокраю все краще, ніж у рідній стороні», вірив, що саме тут здійсниться його мрії. Та побачене поступово розвіяло його ілюзії: краса, молодість, багатство не вічні, вони безсилі перед смертю, яка не визнає ні титулів, ні маєтків. Замислюючись над долею померлого, він перестає ідеалізувати чуже, яке видавалось кращим уже тому, що інакше, ніж своє. Процес прозріння завершила зустріч із земляком, котрий запропонував Гордієві роботу і допомогу в пізнанні таємниць купецького ремесла,

поставивши перед остаточним вибором: або – або. Діалог дяка з земляком будувався на зміні поглядів, що виявили зовсім інше бачення:

Канітферштан! Та це ж у їхній мові
не прізвище, не титул, не ім'я, –
лише до купи зліплених три слова;
по нашому ж: «не розумію я»

[12, 27].

Л.Мосендз, послуговуючись кодовою інтертекстуальністю, актуалізував номінаційний акт. Розгадка незвичного для українця слова «канітферштан», що лунає у відповідь на кожне питання дяка, довго утаємничувалася, щоб тримати читача у напрузі. Для українського читача слово, що виникло внаслідок злиття німецьких, потребує декодування.

„Перелицьований» на українську мову «Канітферштан», однак, не вкладався у жанрові ознаки трагедії. Авторське визначення жанрової специфіки стосувалося не стільки властивого трагедії перевдягання героїв, скільки оголювало прийом кодової інтертекстуальності (обігрування українського варіанту німецьких слів). Слова Г.Сковороди «Проживи хоч триста літ, / покори хоч цілий світ, – / що тобі те помагає, / если внутр душа ридає?», що стали епіграфом, не лише випереджали зображене, а й допомагали збагнути підтекст, створювали ефект очікування, прогнозували відповідь на питання, що хвилювало дяка. Та й сам дяк, котрий «братавсь з силабами, хоресем», виявився генетично і духовно спорідненим із мандрівним філософом.

Дяк Гордій не просто підсумовував галерею виведених образів емігрантів, а й репрезентував якісно новий етап в освоєнні теми: рееміграцію. Автор поеми розмовляв зі своїм героєм, спонукав його шукати кращої долі, тобто він, за класифікацією М.Бахтіна, «оволодів» ним. Поверненням у рідний край дяк ніби відповідав численним попередникам, які не збагнули допущеної помилки, вказував шлях віднайдення втраченої батьківщини. Одна з корінних міфологем архаїчного міфу – міфологема шляху не лише як просторового переміщення, а і як шляху духовних пошуків – простежується у творі. Те, що здавалося важливим в одному місці, в іншому – втрачає своє значення. Мандри, таким чином, стають способом віднайдення духовних основ буття, поверненням до першовитоків, до своєї автентичності. Дорога поєднує у творі опозиції: *сакральне/ профанне, своє/ чуже, близьке/ далеке*. Отже, тематично суголосні поезії, поеми, варіюючи одну і ту ж тему, у чомусь повторювали один одного, вступали в інтертекстуальні зв'язки й утворювали віртуальний інтертекст, що формувався у пам'яті реципієнта.

Глибинний міжтекстовий зв'язок виявлявся на рівні архетипів, зокрема одного з визначальних – архетипу Великої Матері, що повертає собі своїх синів. Архетипні образи відзначалися варіативністю, широким спектром конотативних нашарувань.

АРХЕТИП СПАСИТЕЛЯ. Взаємодія колективного підсвідомого й індивідуального досвіду автора породжує цікаві інваріанти, що, з одного боку, виявляють певну сталість, а з іншого – відбивають особливості авторської індивідуальності. Простежимо індивідуально-авторські варіації архетипних образів у поетів-земляків: О.Стефановича й О.Лятуринської. ВиPLEKані волинською землею, що зберегла таємничість старовини, поети не втратили духовного зв'язку з національним світом, з Україною. Відірвані від неї, вони заглиблювалися у праоснови буття. Очевидно, розрив з Україною був тим імпульсом, що змушував пильно дошукуватися відповіді на численні питання доби. Заглиблення у праісторію, віднайдення у ній відповіді на пекучі проблеми етнічної спільноти давали можливість простежувати, як у світі пращурів озивалося життя нації. Поети висловлювали своє бачення подій, вибудовували на основі праісторії, багатовікового досвіду предків свою модель буття.

На архетипному рівні у творчості О.Лятуринської й О.Стефановича спостерігається проекція концептуального героя, що постає в іпостасях Юрія Змієборця й архангела Михаїла. Святі воїни зображуються зі зброєю в руках: мечем, щитом, списом. Їх сакральність зумовлювалася функцією спасіння, а інтерпретація набувала фольклорно-казкових рис. Образ Юрія так глибоко ввійшов у свідомість українців, що йому зв'язали свої звершення, на нього сподівалися, з ним вступали в діалог:

І запитає Юрій:

«Що мав ти над життя дорожче?

Що на землі досяг?»

– Я з роду воїн, Переможче,

Доніс свій золот-стяг [13, 108].

Навіть загибель у бою пояснювали так, наче героя покликав до себе Юрій Переможець, якому потрібні сміливці.

Юрій (Георгій, Єгорій) Змієборець став одним із найбільш універсальних святих, поєднавши функції захисника і сонячного божества, що відмикає землю золотими ключами. У сприйнятті О.Лятуринської він синтезував караючу функцію Перуна і водночас світлу, сонячну, життєствердну («Не вступайсь, не вступайсь, Ясночолій, / не спускай заборолу з чола! / Меч двосічний із піхов оголої, / затинай, щоб земля загула!»); «Сам вродливий, мій Боже, як образ, / а вже ясний, вже ясний який!...»). Поетеса відтворює його переможну боротьбу зі змієм, що сприяє весняному пробудженню природи. Причому це змагання не стільки зображується нею, скільки переживається. Образ Юрія („На Юрія») в інтерпретації О.Лятуринської увібрав княжу і селянську традиції і став, отже, уособленням етнічного архетипу козака-героя та покровителя землеробства.

Важливим рівнем кодифікації літературних текстів Я.Поліщук вважає аналогічний тому, що «саме на цьому рівні складається певна система символізації художніх образів, узвичаєння їх смислів у свідомості читача» [14, 169]. Аналогічний рівень трактується дослідником як проекція концептуальної символіки. Численні апеляції до архистратига Михаїла («Хто як Бог»), сподівання на його заступництво як носія вищої сили, як найбільшого з ангелів підкреслюють особливу довіру до нього. Поява архангела Михаїла трактується Ю.Липою як вияв взаємозв'язку небесного і земного, перемоги над бісами: «Зупинилась буря, стихли стріли громові, / Стали хмари, як сходи, сині, гранітові. / Сходить по них архистратиг до ловця, / Біле світло сліпуче б'є з його лиця...» [15, 23]. Поет підкреслював невидиму присутність ангела в земному бутті, його нездоланність.

Звернення О.Лятуринської до архангела Михаїла викликане відчуттям небезпеки і виконує апелятивну та фатичну функції, вселяючи віру в порятунок («Щитом Господнім заслони, / мечем Архистратига»). Найкращою нагородою вона вважала відновлену державність. Риторичні повторення слів, виразна анафоричність, чітка алітерація, точне римування – це ті формальні прикмети, що наклали відбиток на ритміко-мелодійний візерунок молитовних благань О.Лятуринської, посилювали їх сугестивний вплив на читача. Риторичність досягала у поетеси дивовижної ясності й випрозореності.

У поезії О.Стефановича й О.Лятуринської вироблення нової системи кодифікованих значень актуалізувало язичницькі традиції і набувало національно-культурного аранжування, у Ю.Липи – біблійно-містичного.

АРХЕТИП ВОЇНА. Письменники Празької літературної школи – всупереч розчаруванню у наслідках національно-визвольної боротьби – творили образ воїна-звитяжця, щоб відродити героїчний дух у співвітчизників, трактували історичні події крізь призму власних сподівань, творячи новітній міф про героїчну добу. Часові площини сприймалися ними не відокремлено, а у взаємозв'язку, у взаємоперетіканні. Факт історії ставав історією духу і знаходив вияв у діях визначних історичних осіб, у сакралізації минулого. Історичні події ставали знаковими, а історичні особи – архетипними, бо наділялися, як твердить Л.Омельчук, однаковими й незалежними від часу рисами. О.Ольжич, наприклад, схилився перед виявами героїзму – незалежно ні від часу, ні від особи, що здійснила подвиг. Його захоплювали зятяте змагання первісної людини з силами природи, боротьба Ганнібала з Римом («Ганнібал в Італі»), зятятість семиголового змія («Змій»), що ладен був упасти під коня, ніж зректися королівни, відчайдушність Біласа і Данилишина («Городок 1932»), які здійснили напад на польську пошту... Архетип Воїна послідовно реалізувався Є.Маланюком, О.Лятуринською, І.Ірлявським, набуваючи ознак позачасовості й безіменності, виявляючись в апології загиблих, поетизації зброї, спраглому очікуванні реваншу за програму національно-визвольну боротьбу.

АРХЕТИП ДВІЙНИКА. Появу персонажів-двійників Ю.Лотман і З.Мінц пояснюють як «результат дроблення міфологічного образу» [16, 41], внаслідок чого з'являються різні іпостасі одного цілого. Бог, наприклад, поєднав функції порятунку і покарання, звідси розмежування Білобога і Чорнобога, яскраво виявлене в О.Лятуринської, О.Стефановича. У статті «Міфологічна колядка і міф» О.Лятуринська образно переповіла легенду про Білобога, що асоціювався у неї з сонцем, світлом. За її власним зізнанням, своєю любов'ю до старовини, народних обрядів і звичаїв вона завдячує матері і бабусі [13, 607], від яких увібрала ці скарби. Оскільки почуте в рідному краї з часом забулося, то переказану легенду слід, очевидно, сприймати як авторську версію.

В О.Лятуринської і О.Стефановича одвічне протистояння добра і зла, життя і смерті, гармонії і хаосу знайшло опозиційний вияв: «Білий – світле горне, / Чорний – темне верга» [13, 127]. Боги-антиподи як «символи сутності буття; єдності й боротьби протилежностей» [18, 14] репрезентували зіткнення посейбічних і потойбічних сил, захисних і руйнівних. За християнськими уявленнями, Чорнобог асоціювався із Сатаною – одвічним антиподом Бога. У художньому світі поетів боротьба вищих сил відбивала протистояння на землі. Увібрана письменниками мудрість переплавлювалася згідно з індивідуально-авторським життєвим досвідом, збагачувалася особистими переживаннями, тому відоме поставало як суб'єктивно пережите і вперше відкрите.

Архетип Двійника поставав у різних модифікаціях, відбиваючи потаємну частину авторських уподобань чи фобій. За змістовими параметрами він близький до архетипу Тіні, що не набув, проте, виразного вияву в поетів. Архетипні образи відзначалися дуалізмом, тією позитивно-негативною полярністю, що потребувала інтерферентного підходу, зокрема до двійників у поезії Н.Лівицької-Холодної, які відбивали зіткнення морально-психологічних антиномій. Поява двійника, на думку Д.Чижевського, пов'язана з втратою основи етичної конкретності, місця перебування. Важливим, на нашу думку, є також запропоноване вченим розмежування реальних і уявних двійників, що потребує врахування через різний ступінь вияву.

Художній світ першої збірки Н.Лівицької-Холодної «Вогонь і попіл» розкрився у двох вимірах: «до» і «тепер». Теперішнє видавалося поетесі хистким, непевним і незбагненим, як і сама героїня, яка не могла погамувати підсвідомих імпульсів, поклику своєї «татарської крові». Вона акумулювала різні іпостасі: «сотниківни в червоному намисті», «поганки з монгольських степів», «вампа», що репрезентували її демонічне ество. Ігровий момент підкреслювався епіграфом, реалізувався в антитетичності виявів ліричного «я», що мало у своїй основі барокову традицію. Саме друге «я» породило несподівану альтернативу: «пристрасть або смерть» (поезія «Будеш завтра цю ніч пам'ятати»), викликало затяту сексуальну боротьбу, спровоковану самою героїнею, що пустила в хід свої чари: «Очі в мене два свічада / І палка татарська кров. / О, тікай, стрункий юначе, / Стережись моїх очей: / Подивлюсь

– випадком наче – / І не спатимеш ночей» [19, 25]. Кохання, яке тримається на пристрасті, породжує ревності, відчуття провини, зраду, помсту. У циклі «Червоне й чорне» – на відміну від «Барвін-зілля» – панує «чорний» двійник, домінують інстинкти, пристрасті, що ведуть до загибелі. Йдеться, отже, про художню інтерпретацію «реального» (за визначенням Д.Чижевського) двійника, що піддався спокусам плоті.

Ще Б.Рубчак відзначив, що лірична героїня поетеси «межує з романтичним роздвоєнням особи на «білого» й «чорного» двійника» [20, 16]. Іпостась жінки-вампа, степовички, що мстить татаринів за свою честь, у Н.Лівицької-Холодної і пророк у Є.Маланюка надто різнополюсні, щоб можна було розглядати їх в одній площині, проте дотичні – як друге «я» ліричного суб'єкта, як вияв його (можливо, підсвідомих) бажань. Якщо іпостась двійника у Н.Лівицької-Холодної мала переважно еротичний характер, то в Є.Маланюка – насамперед соціальний підтекст, не позбавлений, проте, еротичного відтінку.

Іпостась вампа, що п'є кров, мала місце також у О.Теліги, в опублікованій у «Віснику» статті «Якими нас прагнете?». Особиста дружба поетес, обмін віршами-присвятами («Відвічне» О.Теліги, «За вогнем шарлату» Н.Лівицької-Холодної), листування дають підстави розглядати цю деталь не як типологічну, а як наслідок творчої співпраці. На користь цієї думки узагальнюючий характер згаданої статті, у якій О.Теліга здійснює типологію українських жінок, щоправда, згадок про твори Н.Лівицької-Холодної у ній немає, але це пояснюється, очевидно, тим, що жінки оцінюються з позицій чоловіка-митця. Можливо, позначилося й охолодження взаємин, викликане полемікою між Д.Донцовим, Є.Маланюком, з одного боку, і Ю.Липою – з іншого. О.Теліга не відійшла від «Вісника» у той час, як Н.Лівицька-Холодна ввійшла до складу редакції квартальника «Ми», з яким порвали прихильники Д.Донцова.

Виявлений К.Юнгом архетип Аніми, тобто жіночих елементів у психіці чоловіків і, навпаки, притаманних чоловікам – у психіці жінок, виявився маргінальним у творах «пражан», орієнтованих здебільшого на розв'язання національних проблем, а не особистих. Архетип Матері набув у них найрізноманітніших виявів і асоціювався з опозиційними парами: *сакральне/профанне, духовне / тілесне, рідне / чуже, родюче / неплодне* тощо.

Виокремлені архетипи Великої Матері, Спасителя, Воїна, Двійника у творах «пражан» не претендують ні на вичерпність, ні на всеохопність, ні на жорстку систематику. Це лише результат початкового осмислення великого корпусу творів у зазначеному аспекті, що підтверджує свою доцільність уже тому, що архетип нагадує посуд, який щоразу наповнюють новим вмістом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – К., 1996. – 384 с.
2. Якушева Г. Архетип // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 59-60.
3. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. – К.: Academia, 1993. – 112 с.
4. Даниленко В. Стереотип, монотип, архетип у культурних моделях // Слово і час. – 1994. – №1. – С. 55-59.
5. Липа Ю. Призначення України. – Нью-Йорк: Говерла, 1953. – 304 с.
6. Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нём // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1989. – С. 6-15.
7. Лисенко Н. Ярослав Івашкевич, Євген Маланюк та їхнє оточення // Ярослав Івашкевич і Україна: Збірник наукових праць. – К.: Бібліотека українця, 2001. – С. 326-341.
8. Шеллинг Ф.В. Введение в философию мифологии // Сочинения: В 2 т. – М., 1989. – Т. 2. – С. 213-214.
9. Гузар З. Леонід Мосендз – поет // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу: Українські письменники-націоналісти-«вісниківці». – Дрогобич, 1996. – С. 38-48.
10. Мосендз Л. Вічний корабель // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу: Українські письменники-націоналісти-«вісниківці». – Дрогобич, 1996. – С. 199-224.
11. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
12. Мосендз Л. Канітферштан. – Інсбрук, 1945. – 31 с.
13. Лятуринська О. Зібрані твори. – Торонто, 1983. – 813 с.
14. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
15. Липа Ю. Поезії. – Торонто, 1967. – 292 с.
16. Лотман Ю., Минц З. Литература и мифология // Труды по знаковым системам: Семиотика культуры. – Тарту: Тарт. гос. университет, 1981. – С. 35-55.
17. Стефанович О. Зібрані твори. – Торонто, 1975. – 304 с.
18. Словник символів / За заг. ред. О.Потапенка, М.Дмитренка. – К., 1997. – 155 с.
19. Лівницька-Холодна Н. Поезії старі і нові. – Нью-Йорк, 1986. – 238 с.
20. Рубчак Б. Серце надвоє роздерте // Лівницька-Холодна Н. Поезії старі і нові. – Нью-Йорк, 1986. – С. 5-57.