



Ірина Бетко

ЛІРИКА БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА У ДЗЕРКАЛІ АНАЛІТИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ КАРЛА-ГУСТАВА ЮНГА

Вивчення поетичної творчості Богдана-Ігоря Антонича, “одного з найоригінальніших і найглибших українських ліриків двадцятого століття”, еволюціонувало від малопродуктивного соціологічного підходу, інспірованого винятково екстралітературними факторами, до адекватнішого проблемно-стильового, до того ж на сучасному етапі його лірика осмислюється з принципово інших методологічних засад, постаючи перед дослідниками як цілісний розбудований міфосвіт¹.

В окресленому контексті вельми продуктивним видається докладніше висвітлення феноменології антоничевого міфосвіту у дзеркалі аналітичної психології К.-Г.Юнга. Багаті можливості юнгівського методу українські літературознавці ще не оцінили належною мірою. Тим часом швейцарський учений не тільки приділяв велику увагу психології художньої творчості², а й істотно вплинув на розвиток європейської естетики й літературної критики. На основі його психологічних теорій сформувався так звана архетипова критика — один із провідних напрямів літературознавства XX ст., що має генетико-психологічне спрямування.

Поетична творчість Антонича, осмислювана як органічна смислова цілість на зразок своєрідного психологічного сюжету, на певному понятійному рівні увиразнюється як шлях психологічної інтеграції ліричного героя з притаманним йому репертуаром архетипів. Юнг називав архетипи тими *первісними образами*, які з самого початку присутні в колективній підсвідомості людської раси й визначають психічну структуру цивілізованої людини: “Архетипи — це програми дій, та водночас образи й емоції. Вони успадковуються разом зі структурою мозку, по суті становлячи його психічний аспект. З одного боку, архетипи репрезентують надзвичайно сильний консерватизм інстинктів, але з другого — це найефективніший із усіх можливих способів їхнього приборкання. Ось чому по натурі своїй архетипи є хтонічною частиною психе (душі) [...], тією частиною, за посередництва якої психе з’єднується з природою. [...] Архетипи проявляються не безпосередньо, не як такі, але опосередковуються архетиповими образами і мотивами”³.

Перший етап на шляху психологічної інтеграції передбачає осмислення особистістю своєї індивідуально-внутрішньої проблематики, пов’язаної зі становленням *Персона*, цього показового архетипу юнгівської аналітичної психології. Становлення *Персона* зумовлюється складною взаємодією архетипу *Дитини* (в його слабкій, непристосованій до життя іпостасі) з іншими: кватенером батьків (добрий / злий батько — добра / зла мати) та архетипами супер-его (цар, воїн-суддя). *Персона*,

¹ Див.: Ільницький М. Осягаючи феномен Антонича // *Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze*. — Warszawa, 2000. — Т. 10. — S. 164 — 170.

² Див.: Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.-Г. Архетип и символ. — М., 1991. — С. 265 — 285.

³ Sharp D. *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*. — Wrocław, 1998. — S. 38. Далі на це видання посилаємось в тексті *Leks.*, із зазначенням сторінки. Тут і далі переклад іншомовних текстів мій. — І. Б.

інтегрована тільки на соціальному шаблі, — це той *зовнішній бовван*, про якого писав свого часу Григорій Сковорода у трактаті “Жена Лотова”, тобто маска, що видає себе за цілісно-згармонізовану людську індивідуальність. Для *Персона* прикметна сакралізація самої себе; усе, що суперечить її квазірелігії, — неприйнятні для неї, соціально не інтегровані ділянки психіки, — *Персона* витісняє в *Тінь*. На цьому закінчується процес формування пересічної дорослої людини.

Саме квазірелігію *Персона*, з якою ототожнює себе ліричний герой, репрезентує, між іншим, перша поетична книжка Антонича “Привітання життя” (1931). Будучи породженням сучасної цивілізації, її кумиром, *Персона* сповідує притаманну їй систему вартостей, а саме: апофеоз техніки, культ тіла й вічної молодості тощо. Водночас тотальна екстравертність *Персона*, її безконтрольне “розростання”, що виражається в пріоритетах фізичного руху, зовнішньої дії, експансії щодо навколишнього земного й космічного простору тощо, — фаустівське “спочатку було діло” прочитується в багатьох віршах розглядуваної збірки, — все це має оцінюватись як симптоматика духовної хвороби, принципової відмови від будь-якого внутрішнього діяння. Ось чому ліричний герой Антонича почуває себе в масці *Персона* дискомфортно. Такі вірші, як “Пісня про вічну молодість” і “Пісня змагунів” з їхньою наскрізь мажорною, внутрішньо безконфліктною інтонацією — поодинокі винятки. Натомість надзвичайно прикметний цикл “Зриви й крила”. Вже сама назва його репрезентує проблематику основного психологічного конфлікту як нескінченного ланцюга злетів і падінь. Ця смислова пара як теза й антитеза більш або менш явно прочитується практично в кожному з 15-ти віршів циклу. Наприклад: “О! Серце мріє вирватись із лона / тяжкої дійсності, із буднів ґрунту / в безкрає небо, в соколів околи. / [...] / на землю не вернути вже ніколи” (“Ракета”, 47)⁴; “бажаєм дійсності розбити стіни, / дарма, що, може, кинувши їх пута, / ми б розіллались на незнані ріні” (“Старе вино”, 47); “О, хто не знає ще бажань втекти / з-під млинового сірих днів каміння” (“Ожереди”, 50).

Несподіване світло на ці образи проливає твердження Альфреда Адлера: “Невротичне устанавлення працює з сильними протилежностями: комплекс меншовартості плюс сильне поривання вгору, до вищого буття. І чим більша дистанція між ними, тим більше напруження”⁵. Прикметно, що саме невроз у багатьох випадках владно повертає сучасну людину обличчям до власної душі: в цьому сенсі він, безперечно, є “високою хворобою”. Саме цим пояснюється поява у книжці “Привітання життя” поряд із науково-технічними та спортивними віршами таких поезій, як “Балада про тінь капітана”, “Ідеал”, “Алхімія”, “Підсвідомість”, що засвідчують зростання самосвідомості ліричного героя. Виростаючи з архетипів колективної підсвідомості, кожен із яких репрезентує певний сакральний сюжет, згадані поезії закономірно носять притчевий характер.

Зокрема в “Баладі про тінь капітана” поряд із архетипом *Персона*, репрезентованої тут молодим безстрашним героєм, приборкувачем морської стихії, виразно постає архетип *Тіні*. В “Leksykon”і під *Тінню* розуміються “приховані, тобто несвідомі, аспекти людини, як добрі, так і злі, що їх еґо [Персона. — І. Б.] або затамувало, або ніколи не визнало” (Leks., 43). За Юнгом, *Тінь* є психологічним двійником *Персона*. Уособлюючи підсвідомість, вона становить собою життєву частину існування людини, несвідому протилежність того, що індивід настійно утверджує у своїй свідомості. Це сума всіх особистісних психічних елементів, яка зазвичай не допускається до життєв'яву внаслідок її несумісності зі свідомо обраним індивідом образом самого себе. Відносно свідомості *Тінь* виконує компенсаторну функцію. Відтак переживання даного архетипу може призвести як до позитивних, так і до негативних наслідків⁶.

⁴ Тут і далі поезії Антонича цитуються за виданням: Антонич Б.-І. Поезії. — К., 1989, із зазначенням сторінки.

⁵ Адлер А. О невротическом характере. — СПб.; М., 1997. — С. 39.

⁶ Юнг К.-Г. Архетип и символ. — С. 287.

Образ саме капітана в даному контексті психологічно вірогідний. Адже *Персона* репрезентує міф тотальної влади, — передусім над морем підсвідомості. Тим часом цей міф виявляється фіктивним, оскільки *Персона*, хоча й створює *Тінь*, але не має над нею реальної влади, — як, зрештою, і над собою.

Вельми прикметний епілог балади-притчі. В ньому репрезентується архетип *нічної морської подорожі*: “На синьому небі почали вже зорі виблискувати, / у сяєві білому хвилі тихенько полискувати” (64), — тобто, *Персону* поглинула темнота *Тіні*, що постала з моря її підсвідомості. У психології архетип *нічної морської подорожі* асоціюється з депресивною втратою енергії, властивою неврозу. Сюжетика даного архетипу передбачає подорож у світ за межами свідомості, занурення в підсвідомість тощо. Відтак психологічна проблематика “Балади про тінь капітана” набуває подальшого розвитку в поезії “Ідеал”. Тут наявні ті самі образи-символи: безмежжя океану, мла, постаті безстрашних моряків, одержимих типовою для *Персони* ідеєю заволодіння скарбами, що заховані на самотньому острові. Але насправді це фікція, омана для тих, хто в духовній сліпоті, ще не пройшовши шляху психологічної інтеграції, нерозважливо посягнув на таємниці незнаного, кинувся в океан підсвідомості, та не переміг його й безславно загинув, нічого не здобувши: “Горять моряцькі очі у завзятті, / жага бушує в душах буйно й баско. / [...] / Нараз вдаряють у підводні скелі, / щасливі, бо в незнання гинуть хмелі: / на острові пустелі лиш — пісок” (68). Ця притча також розкриває ідею тотальної духовної неспроможності *Персони*, під маскою якої — порожнеча (адже пісок — це атрибутивний символ пустелі).

Подібно до того, як уособленням підсвідомості є морська стихія, так шлях духовної інтеграції традиційно співвідноситься з алхімічним дійством. Цій темі присвячена ґрунтовна теоретична праця Юнга 1944 р. “Психологія та алхімія”; поетичною рефлексією на цю тему є сонет Антонича “Алхімія”. Зображення алхімічного дійства тут не має самодостатнього характеру, передбачаючи певне змістотлумачення. З психологічного боку воно виглядає так: будучи екстравертною за своєю суттю, *Персона* вороже налаштована до будь-яких проявів внутрішнього життя, адже стадії алхімічного перетворення речовини відповідають стадіям осягнення гармонії людським духом. Тим часом духовно-психологічну проблематику вона, не задумуючись, проголошує божевіллям. Це набуває тим більшого значення тому, що позиція *Персони* репрезентує позицію всієї сучасної цивілізації, що її ідеалом є зовнішня особистість, для якої духовний шлях — синонімом омани чи божевілля. Саме тому в контексті сучасної цивілізації образ алхіміка (мага), як правило, набуває рис гротеску, відхилення від норми.

Три розглянуті поезії відбивають різні стадії поступового перенесення уваги ліричного героя від зовнішнього світу реальності на внутрішній світ. Найбільшого духовного прозріння ліричне “я” досягає у вірші з промовистою назвою “Підсвідомість”. У ньому змальована символічна картина самої підсвідомості як похмурого замку, в якому мешкає деспотичний сивий цар, що тримає в льоху численних рабів. Коли ж одного разу вони збунтувалися й вийшли з темниці, цар сам став їхнім рабом. Притчева суть образів розкривається в змістовій максимі: “Цей цар — це я, палац — душа моя, / бунт — сон, раби — мої померлі мрії” (71).

Подальший художній розвиток проблематики духовно-психологічного поступу здійснюється у книжці “Велика гармонія”, що писалася 1932 і частково 1933 р., до того ж за життя поета із неї було опубліковано лише одинадцять поезій. Глибоке осмислення у “Привітанні життя” символічних мотивів, пов’язаних із архетипами *Персони* та *Тіні*, а також із парадоксами підсвідомості, створило добру основу для формування у другій книжці Антонича *релігійної постанови* ліричного героя, завдяки якій відбулося його зцілення від психологічних конфліктів, викликаних сучасною бездуховною цивілізацією. Юнг вважав, що душевні проблеми сучасної людини важко буває виликувати без поглиблення *релігійної постанови*, породженої

особистим осмисленням релігійних догматів. Учений наголошував, що дана постава формується на підставі уважного та благоговійного споглядання індивідом свого внутрішнього життя. *Релігійна постава* характеризується особливим станом свідомості, зміненої в процесі нумінозних переживань, виражаючи суб'єктивне ставлення до певної релігійної системи (Leks., s. 128 – 129).

Релігійна постава ліричного героя “Великої гармонії” детермінується всебічним художнім осмисленням здобутого ним нумінозного досвіду, а також розгорнутими релігійно-філософськими медитаціями на теми поетичної творчості й людської екзистенції в контексті Триєдиного Бога. Прикметно, що поряд із іпостасями Отця, Сина і Святого Духа подається образ Богоматері як сутності, що унаочнює всебічну повноту Пресвятої Трійці, доповнюючи духовне, чоловіче начало жіночим, материнським. Так постає архетип *Четвериці*. Подібна художня модель, по-перше, асоціюється з аналогічними структурними мотивами “Саду божественних пісень” Сковороди і, по-друге, виступає цікавим мистецьким втіленням деяких положень аналітичної психології. Наприклад, оптимальним шляхом подолання епідемії неврозу ХХ ст., що охопила суспільство в цілому й людину зокрема, є, за Юнгом, не анафема матеріального світу з наступним витісненням усіх його проявів у підсвідомість, а його послідовна інтеграція з благословенним духовним началом. Аналогічні питання у “Великій гармонії” вирішено суто художніми засобами. Зокрема, спасенний зв'язок Матерії з Духом тут здійснюється за посередництва образу Богородиці. Щодо цього вельми прикметний вірш *Mater Gloriosa*: “Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте, лютні, грайте, гусли, / радість лийте, журбу змийте, горе вкрийте весняним плащем. / Хай розкішно плещуть срібнохвилі, дрібнопилі русла, / з неба рожі запашні й блискучі перли божі золотим дощем. / [...] / бо виходить Божа Мати з неба синьої палати, / вбрана в семибарвної веселки злототкані шати” (286).

У контексті християнських релігійно-доктринальних уявлень Діва Марія — це перша поява зміненої райської природи (“воскресіння прообразе ясний”⁷), звідси її тісний семантичний зв'язок саме з весняною порою року. Адже Діва Марія є тією чистою Євою, що прийшла спокутувати гріх прародительки. Нею знімається прокляття, що за провину людини лягло також і на світ природи (1 М. 3: 17-18), саме через Богоматір життя природи й космічні цикли вступають у сферу християнської святості. Вельми прикметно, що в *Акафісті* Богородиця названа освяченням “усіх стихій земних і небесних”, благословенням “усіх пор року” і “нивою родючою”⁸. Звідси в “Саді божественних пісень” Сковороди Богородичну семантику поширено на всі ті твори, в яких зображено символічні картини весняної пори року (“П'єснь 3-я”), благодатної первозданної сільської природи (“П'єснь 12-я” і “П'єснь 13-я”), затишшя після бурі й небесної райдуги (“П'єснь 16-я”). Цікаво, що в зазначених творах образ Богородиці, хоч і не наявний безпосередньо, але переконливо прочитується з підтексту. Зокрема, в “П'єснях” 12-й і 13-й в описах природи акцентовано архетипічний аспект Великої Матері як начала й кінця всього суцього, на благодатному лоні якої ліричний герой хоче жити і вмерти: “О дуброва! О зелена! О мати моя родна! / В тебъ жизнь увеселенна, в тебъ покой, тишина! / [...] / О дуброва! О свобода! В тебъ начал я мудрѣть, / До тебе моя природа, в тебъ хочу и умрѣть”⁹.

Аналогічні мотиви звучать також у вірші Богдана Лепкого “В день Воскресіння”, що передусім становить собою розгорнуту молитву до матері-землі, в якій у досить традиційний спосіб пов'язане християнське з поганським: мотиви весняного пробудження землі перегукуються з мотивами світлого Христового Воскресіння.

⁷ Див: *Акафіст* до Пресвятої Богородиці. — Ікос 7 // Хвалім Господа: Молитовник. — 2-е вид. — Рим, 1960. — С. 360.

⁸ *Там само*. — Ікос 3. — С. 354.

⁹ *Сковорода Г. С. Повне збір. творів: У 2-х т. — К., 1973. — Т. 1. — С. 69–70.*

Водночас є всі підстави розглядати даний вірш як цікаву трансформацію власне Маріїної молитви-величання, адже *велика мати сира земля* – одна з прикметних іпостасей Богородиці, зокрема, у фольклорній традиції: “Земле, моя ти рідна, добра нене, / Вітай мене із святами, з весною! / Покрийся збіжжя лавою густою, / Хай буря мимо йде понад тобою / І хай ім’я твоє буде благословенне! / Зрости в своїм родючім, чорнім лоні / Кожніське зерно, що з сівні упаде, / Хай приберуть тебе сади-левади / І тихий мир нехай між ними сяде, / Блаженні хай будуть спрацьовані долоні!”¹⁰.

Саме за художньо-символічною логікою, генеза якої сягає не тільки “Акафісту”, а й значно ширшої історико-культурної традиції, Антонич подає образ Богородиці на тлі *жовтого зерна зір, золотоволосого жита, першого розцвіту дрібних пелюсток рож, гаю шумних сосон* (соснова шишка – символ родючості в Елевсинських містеріях. – І. Б.), *весняного плаща природи, у пахоцях рожі, фіалок та свіжого сіна* тощо. Згаданий підцикл посідає особливе місце в контексті “Великої гармонії”, а постать Богоматері, поряд із іпостасями Пресвятої Трійці, виступає тим важливим креагенним символом, що формує *релігійну поставу* ліричного героя. Книжка починається натхненням зверненням до Бога Отця (“*Ut in omnibus glorificetur Deus*”), а закінчується розпачливим благанням до Матері Марії (“*Salve Regina!*”). (Цікава паралель: “Сад божественних пісень” Сквороди також завершується “богородичним акордом” – віршем “Мелодія”, в якому постать Діви Марії осмислено як символ духовної досконалості й ідеальний приклад для наслідування). Непохитна віра в Богородицю як у Царицю Неба і Землі, та передусім як у Матір і Заступницю, є, на думку Антонича, запорукою порятунку людини: “*Salve Regina! / Кудю переїдеш – велика переміна, / кудю переїдеш – життя сміється, / а на ночівлю Ти приїдеш в небагату, / курну, прокляту / мого серця хату*” (293), аби “*У жолобі мого серця / сьогодні народився Бог*” (253). У такий спосіб в останньому вірші “Великої гармонії” органічно зливаються два потужних мотиви – порятунку (конкретної людини зокрема і людського роду в цілому) й ангельського привітання (Благовіщення). Адже латинське *Salve* (“Рятуй”) можна перекласти і як *Vimay* (пор. грецьке *Ραδίυ* у тому ж значенні), – до того ж ця семантична потенція реалізується вже в перших рядках вірша (“*Salve Regina! / Будиться серце та б’є / [...] / на привітання Твоє*”, 293), викликаючи відповідні євангельські алюзії (Лк. 1: 26-38).

Образ-символ Богоматері за посередництва тісно пов’язаного з ним архетипового мотиву *Четвериці* мав істотний вплив навіть на формальну поетику “Великої гармонії”. Її числовий код виразно окреслюється як 4(3). Передусім варто зазначити, що підцикл складається з 4-х віршів (“*Mater Dolorosa*”, “*Ave Maria!*”, “*Mater Gloriosa*”, “*Salve Regina!*”). Крім того, Богородиця їде “золотою каруцою в чотири коні”, а на її плащі мерехтять три срібні зірки, нагадуючи про Пресвяту Трійцю, про Трикутник Віри, Надії, Любові тощо. З чотирьох віршів складається Христологічний підцикл (“*Gloria in excelsis*”, “*Resurrectio*”, “*Agnus Dei*”, “*Ascensio*”; римськими цифрами від I до IV позначені вірші з таких важливих підциклів, як “*Ars poetica*” і “*De morte*”). Нарешті, *Трикутник Віри, Надії, Любові* таїть у собі *Четвертий кут* – “Велике Невідоме”. Цей останній уособлює як Софію Божественну Премудрість, так і досконалу людську особистість, інтегровану в цілості її духовного та фізичного буття.

Сакральна символіка *Четвериці*, що у *Великій гармонії* дістала всебічний розвиток, своєю чергою допомагає ідентифікувати аналогічні символи інших книг. Зокрема, світла четверичність цієї книжки своєрідно інтегрувала, так би мовити, тіньову четверичність “Привітання життя”. Тут, по-перше, ліричний герой “Пісні про вічну молодість” мчить земними просторами на чотирьох конях; по-друге, у вірші “Чортівський бридж” чотири чорти грають у карти над дитячою коліскою;

¹⁰ Див.: *Хрестоматія української релігійної літератури*. Кн. I: Поезія. – Мюнхен; Лондон, 1988. – С. 191.

по-третє, поетична строфа визначається в такий спосіб: “Чотири розбіжники на мапі серця, / чотирикутник радості та болю, / чотири припрямки до боку, що не зветься, / що входить клином — між чуття та волю” (“Про строфу”, 91). Нарешті, по-четверте, у вірші “Теслів син” (книжка “Зелена євангелія”, 1938) мотив *Четверици* набуває нових смислових параметрів у сакральному контексті: “Твій дід теж тесля був. Стоять церкви чотири, / що ними завершив своє життя убоге” (206). Останній приклад — це цікавий візерунок смислових переплетень, до того ж повнота *Четверици* асоціюється з Дівою Марією, церква репрезентує містичне тіло її сина Ісуса Христа, який протягом земного життя для невтасмнчених був власне *сином убогого теслі* Іосифа (пор.: Мт. 13: 55). Крім того, сама праця теслі, котрий *сокирою щодня хвалить Бога*, є взірцем творчого натхнення та його наслідків для поета — ліричного героя Антонича: “Навчися в теслів ремесла, / навчись тесати слово” (207).

До образу Богородиці Антонич звернувся ще раз у поезіях “Різдво” і “Коляда” (книжка “Три перстені”, 1934). Розташовані поруч, вони становлять своєрідний диптих. У першій із них вияскравлюється різдвяно-астральна символіка Богоматері як, умовно кажучи, *місячної богині*. “У долоні у Марії / місяць — золотий горіх” (120). У другому *Ясна Пані*, що в неї очі, *наче в сарни*, плаче на *срібних саях*, на яких “[...] в синь незнану / Дитя боже [слов'янське Дитя] повезуть” (там-таки). Про наскрізний характер даних мотивів у поезії Антонича свідчать такі факти. По-перше, через мотив *місяця* з образом Богородиці асоціативно контекстуалізуються інші жіночі постаті, генетично відмінні за своїм походженням, наприклад, героїня вірша “Дівчина з диском” (кн. “Привітання життя”), ця *струнка Діана з місяцем у долоні* (58), а також Єва з поезії “Перша глава Біблії” (кн. “Зелена євангелія”), яка з *яблуні зірвала місяць* (201). По-друге, *Ясна Пані* постає як посестра *Дзвінкової пані* — провідниці поета в горній світ — у *дім за третьою зорею* (“Дзвінкова пані”, 232).

Загалом образ-символ Богородиці в поетичній візії Антонича становить собою прикметну іпостась *Аніми*, яку Юнг вважав *архетипом самого життя* — глибинним аспектом жінки у психіці чоловіка, що спочатку ототожнюється з власною матір'ю, а пізніше переноситься на інших жінок, справляючи надзвичайний вплив на долю чоловіка. *Аніма* доповнює *Персону* як внутрішня особистість, виконуючи щодо неї психологічно компенсаційну функцію (*Leks.*, 28, 29). Так, наприклад, егоцентрична самозакоханість і тотальна антидуховність *Персони* ліричного героя “Привітання життя” компенсується материнською жертовністю і глибокою одуховленістю Богородиці у “Великій гармонії”, а певна психологічна одноплосинність *релігійної постави* ліричного суб'єкта цієї останньої книжки — панміфологічною багатоплановістю образу *Ясної Пані Марії* у “Трьох перстнях”.

Аналогічно до чотирьох рівнів культу Еросу в добу пізньої античності, Юнг розрізняв чотири фази розвитку *Аніми*, персоніфікуючи їх у символічних постатях Єви, Єлени, Марії та Софії. Перша фаза передбачає тісний зв'язок із матір'ю; у другій *Аніма* — це “колективний та ідеальний сексуальний образ”; третя фаза передбачає здобуття релігійного досвіду і здатність до тривалих зв'язків. У четвертій фазі, що відповідає рівню Софії, тобто Божественної Премудрості, *Аніма* позбавлена негативної потенції, трансформується у психологічну функцію інтуїтивного характеру. Відтепер вона “допомагає в пошуках сенсу буття і є творчою музою в житті митця” (*Leks.*, 31).

У символічно багатоплановій і емоційно насаженій поезії Антонича *Аніма* має багато глибоко ліричних іпостасей. До названих раніше слід долучити *сірокеє дівча* (першу *дівчину*, *кохану* тощо), *пісню-музу*, а також матінку-природу в її *світлих* і *темних* проявах. Але саме Богородиці, безперечно, в цій галереї належить одне з чільних місць, адже в її іпостасі сконцентровані всі чотири фази розвитку архетипу *Аніми*. Окрім свого традиційного значення, Діва Марія

осмислюється Антоничем і як Мати всього сущого, і як прояв досконалої краси, і як посередниця в духовному світі, що вельми прикметно, зокрема, для "Саду божественних пісень" Сковороди.

Осмилення архетипових мотивів *Аніми* — надзвичайно важливий етап на шляху психологічної інтеграції особистості. Юнг вважав, що коли конфронтація з *Тінню* — це *завдання для ремісника*, то пізнання *Аніми* — *завдання для майстра* (*Leks.*, 33). Особливе значення даного етапу самопізнання полягає в тому, що він підготовляє психіку людини до сприйняття підсвідомого змісту архетипів *Великої Матері* й *Старого Мудреця*. Їх нерідко називають *манічними* (від меланезійського *мана* — *зачарування*), оскільки духовна потуга цих архетипів у багато разів перевищує людські можливості. Основною небезпекою в ході роботи з ними може бути самоототожнення з манічними постатями, що їх персоніфікують¹¹ (зокрема, небезпечні для розвитку особистості симптоми самоототожнення з архетипом *Великого Мудреця* Юнг вбачав у творі свого кумира Фрідріха Ніцше "Так говорив Заратустра"). І тільки той, хто успішно подолає цей передостанній етап, здобуває шанс пізнати зміст архетипу *Самості* — останнього на шляху індивідуації (психологічної інтеграції), що коротко може бути окреслений як *Бог у нас* (*Leks.*, s. 83).

Оригінальна художня інтерпретація архетипів шляху психологічної інтеграції надає поезії Антонича непересічного значення, що виходить за межі суто естетичні, сягаючи високих духовних рівнів. Запліднивши художню свідомість митця своєю потужною енергетикою, архетипові мотиви в багатьох аспектах розкривали перед ним нові обрії образотворення, доти не знані в українській ліриці. Особливий вплив творів Антонича на читача зумовлений специфічною сугестивністю його багатопланового поетичного міфосвіту, джерело якої — в глибинах колективної підсвідомості людства.

¹¹ *Prinç M.* Psyche i Symbol: Teoria symbolu Carla Gustava Junga na tle ujęć porównawczych rzeczywistości symbolicznej. — Kraków, 1999. — S. 73–74.

Людмила Тарнашинська

РИТМ ТА СИСТЕМА СИМВОЛІВ ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ПРОЗІ БОРИСА ХАРЧУКА*

Якщо розглядати "український простір як текст — поліпериферійний", що "охоплює периферії — субтексти різних варіантів європейського історико-культурного ареалу"¹, важко переоцінити в цьому просторі текст волинський, репрезентований такими письменниками, як Улас Самчук ("Волинь"), Галина Журба ("Зорі світ заловідають"), у пізнішому часі — Борис Харчук, який активно заявив про себе в 60-ті роки і залишив по собі низку новел, повістей та широкомасштабний роман "Волинь", дитячі твори з архетипним образом "дитини-мудреця". Власне, творчість цього прозаїка розвивалася в силовому полі шістдесятництва, ним наснажувалася і його збагачувала й підживлювала. Адже тема роду й родоvodu — наскрізна для творчості Бориса Харчука — повертала до витоків, спонукала

* Подаємо статтю із колективної монографії "Найголовніше ... — момент істини" (на пошану академіка Леоніда Новиченка), підготованої співробітниками відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України за редакцією члена-кореспондента НАН України, професора Віталія Дончика. — *Ред.*

¹ Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. — Тернопіль; Львів, 2000. — С. 66.