

УДК 892.45.04 + 809.1

Олег Демчук

ПРО ДЕЯКІ БІНАРНІ АРХЕТИПИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЄВРЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ

У статті подається архетипний аналіз "водяного коду" в творах українських та єврейських письменників ХХ століття. Розглядаються прояви прастихії на рівні мікро- і макрокосмосів, її національна специфіка та світовий контекст. Досліджуються дуалістичні прояви "водяного комплексу".

У 30-40-ві роки ХХ ст. побачили світ праці Гастона Башляра "Психоаналіз вогню" (1937), "Води і марення" (1942), "Повітря і сні" (1943), які доповнювали список архетипних досліджень К.Юнга і Дж.Фрейзера та сприяли виробленню нових позицій Н.Фраєм. Кожен із названих дослідників намагався за допомогою "праматерії чотирьох стихій" осягнути образ у його зародку (наприклад, полемізуючи з Юнгом щодо походження поетичної метафори, Башляр вважав її вихідним пунктом, а швейцарський психолог – результатом поетичного імпульсу). Взявши за основу їхні концепції та праці російського дослідника "міфопоетики" В.Топорова, спробуємо на матеріалі творів українських та єврейських письменників ХХ ст. дослідити поетичну функцію водяної стихії на рівні архетипів, вивести бінарні опозиції як у площині однієї культури, так і в компаративному досліджуванні двох культур.

Літературна інтерпретація "водяного комплексу" розвивалася залежно від домінування того чи того методу і стилю. Неважко буде простежити і відокремити океанічні, морські, річкові моделі чи то у барокових, чи то у романтичних творах. Так, наприклад, "морський" комплекс "романтичної" образності, представлений творчими доробками Байрона, Кітса, Міцкевича, Пушкіна, Баратинського, Шевченка, Стороженка, розкриває специфіку моря як об'єкта зображення – велетенського, безмежного, могутнього, бурхливого, вільного тощо. Але нас цікавить інший тип зв'язку "водяних планів" – внутрішній, підсвідомий або напівсвідомий, що не впливає з очевидністю на поверхню і бере початок у психофізіологічному субстраті людини, "який сам, – як зазначає Топоров, – глибинно пов'язаний із "космічним" як сферою інтерпретації "психофізіологічного" (до зв'язку мікро- і макрокосмосу) [13, 557]. Саме таким є образ океану у Василя Барки, що, за твердженням С.Музики, від фізичного образу переходить у трансцендентну всеохопність:

*Де в'яжеться берег нитками в небесність,
і зерна зріють посмертних жнив:
галузя серця тобі і всім обвеснить
всеправедний Трон! океанно вснажив.*

Зазначимо, що символ як бінарний утвір "у своїй істиній природі нейтралізується у двох аспектах свідомості: в утвердженні плюсового елемента як синтезу, праобразу інтегралу і в запереченні мінусового елемента як викривлені відображення плюсового", що переходить в ідею та в архетип [9, 165].

Присутність "психофізіологічного" компонента у вигляді певних його слідів у художньому тексті відкриває дивовижні можливості для з'ясування багатьох важливих питань, що стосуються широкої теми взаємозв'язку людини і природи, зокрема питання про "докультурний" субстрат "поетичного" і питання "зворотної" психофізіологічної реконструкції творця. Цій ідеї підпорядковані інтелектуальні романи, автори яких загалом байдужі до людських характерів. "Вони символізують, – як зазначає С.Павличко, – певні погляди або психологічні стани... є викладом сутички цих поглядів або осмисленням цих станів" [11, 211]. Яскравим прикладом такого роману є твір В.Підмогильного "Невеличка драма", на сторінках якого постає багатоплановий архетипний комплекс води (річка, крига, хвиля, берег), що потребує розгляду в межах зазначеного вище зв'язку із "психофізіологічним" субстратом.

Марта Висоцька підсвідомо сприймає воду як материнське лоно ("Бо, кажуть, життя вийшло з води, і вода нас вабить"), тому цілком зрозуміло, що повернення до свого природного першопочатку або тимчасове перебування в ньому дівчина усвідомлює як найбільше благо. Залишившись рано без матері, вона прагне знайти в річці компенсацію ласки і тепла, а пізніше віддати належне своїй праматеринській стихії. Вийшовши із її лона, Марта мріє про відкриття свого в її присутності: "Вона ждала пов'язати кінець дівочтва в якесь неподільне, безпосереднє ціле, щоб народитися жінкою там, де була народилася, коло великої ріки, серед

великого ступеня в урочистому святі кохання й природи” [12, 111].

Статева нереалізованість, що проявилася через сон із квітами, якими “*вкриті були... круті узбережжя річок*”, змушує Марту зробити висновки про “*ніжну й непереможну недугу, що таїться в надрах землі й людського тіла, за переказом із землі повсталого, – на недугу прагнення до сонячного палу, що без кінця обертає плодючу вогкість життя*” [12, 57]. Жіноча сила ототожнювалася як із землею, так і з водою, хоча могла бути уособленням земного і водяного начал в одному персонажі, що засвідчено в “*іранській міфології – Ардвісура Анахіта, скіфській – Ані*” [8, I, 240]. Внаслідок чого, у міфологемах всесвітня гармонія на фізичному рівні поставала через пошлюблення вогнесвітла з водою. “*Цей символ у слов'ян здійснювався в день Купала і був прообразом статевого злиття на землі. Тому наприкінці свята юнаки та дівчата поєднувались у шлюб*” [6, 71]. Вважалося, що найвища сила сонячної енергії в цей час дарує найкращі риси нащадкам, а тому купальську ніч називали ще “*слубною*” (шлюбною) ніччю, найкращим часом для зачаття дітей. “*Тому діти, які народилися на Великдень, вважаються щасливими (“купальськими”) дітьми*” [6, 143]. Подібні свята існували в багатьох народів: фінів, германців, угорців, литовців тощо.

У повісті Амоса Оза “*Пізня любов*” також постає картина сексуального голоду під час сновидінь головного персонажа Шрага Унгера: “*Раптом у моєму тілі прокидається плотська пристрасть – безсоромна, нахабна і жорстока...*” [10, 26]. Як бачимо, у даних ситуаціях відтворюється архетипна модель, про яку говорив Н.Фрай: “*Ритм людини протилежний сонячному циклу: титанічне лібідо пробуджується тоді, коли сонце спить, а світло дня – це часто темін бажань*” [14, 131].

Обидва персонажі не здатні протистояти “*пристрасті*”, розуміючи її джерело – біологічне ество людини: “*Але що казати! – зізнається Шрага Унгер. – Хіба можна сперечатися із цією диявольською силою? Це пристрасне бажання раптом захоплює всього мене, жорстоко скручує все тіло і породжує безумні фантазії – принизливо і дико*” [10, 26]. Коли у Марти Висоцької ці процеси сублімуються і висвітлюються на рівні стихій та енергій всесвітнього масштабу, то старий лектор доходить парадоксального висновку: “*Раптом стає зрозуміло, що фізична близькість між чоловіком та жінкою в принципі неможлива, не підготовлена технічно. Фізіологія заперечена. Бісівський шабаш, знуцання над порядком, заведення самою природою*” [10, 27].

Паралельно з моделлю пошлюблення вогню (чоловічого начала) з водою чи землею (жіночого відповідника) могла існувати модель союзу неба та води або ж землі. Оскільки вода – це середовище, агент і принцип загального зачаття і народження, то цілком закономірно, що “*зима, коли спинається рух великої рідини, завжди здавалась дівчині мертвою й лихою*” [12,

14]. Тут доречним буде провести паралелі між циклічними символами, що поділяються на чотири головні фази: чотири пори року (весна, літо, осінь, зима), чотири пори дня (ранок, полудень, вечір, ніч), чотири періоди буття (молодість, зрілість, старість, смерть), чотири аспекти водяного циклу (дош, фонтани, річки, крига та сніг). Як бачимо, у Підмогильного чітко виимальовуються однофазові (синонімічні) архетипні ряди: з одного боку, зима-ніч-смерть-крига (сніг); а з другого, весна-ранок-життя-річка.

Крім зазначеного вище, для Марти (“*Невеличка драма*”) водяна стихія є дзеркалом людського ества, показником “*нормальності*”: “*Всі люблять воду, тільки скажені бояться її*”. Народившись на берегах “*Дніпра, в Каневі, де річка широка й повновода*”, сприймати світ по-іншому вона вже не могла. Навіть динаміка і статика її життя, свідомі і несвідомі бажання, реальність і фантазія збігалися з природними біоритмами.

Бачення Амосом Озом сутності буття як окремого індивідуума, так і галактики загалом дуалістичне. З одного боку, старий єврей розуміє, що він – “*така ж реальність, як ця сонячна система, що велетенським потоком падає в глибини туманностей*”, а з другого – констатує скрайню незахищеність людини: “*До чого ж ми вразливі! Такий тендітний кожен із нас...*” [10, 30]. Даючи підстави розвивати цю другу інтерпретацію, герой під час сповіді ототожнює своє життя із старим судном, що загубилося в морських просторах, а себе – з єдиним моряком на його палубі. За Юнгом, “*корабель – це засіб пересування, який несе по морю до глибин безсвідомого. Як річ, зроблена руками, він має значення системи чи методу*” [16, 148]. Справді, міркування Унгера спершу справляють враження філософської системи, але оскільки його судно не пливе, а загубилося серед морського безмежжя, то відповідно і світоглядна система лектора дещо хаотична, гіпотези часто виникають спонтанно. Хоча праобраз корабля має інші витоки, які знаходимо як у Біблії (Ноїв Ковчег), так і в світовій міфології, де праведники рятуються завдяки завчасно збудованим кораблям, ковчегам, плотам, каное, човнам тощо [8, II, 324]. Аналогію знаходимо в піснях руських сектантів-містиків, у яких одинокий корабель співвідноситься з ідеєю порятунку: “*Яким би не було страшним це плавання (часто в бурю, серед чудовиськ, які намагаються проковтнути корабельників), воно повинно скінчитися успішно, тому що на кораблі Бог, Ісус Христос, інколи Іван Предтеча, Божі люди*” [13, 621].

Думка про циклічність у природі і розуміння її як “*цілого*”, тобто замкнутого, підсвідомо зумовлюючи вчинки Марти Висоцької, і дедалі більше підводить її до прірви. Далеко позаду залишилися “*почуття сорому й визивності*”, коли вона бігла “*від скинутої одежі до води, де рятувалася від гострих у пільмі хлоп'ячих поглядів*” [12, 14]. Попереду – невизначеність і невгамовне бажання звільнитися від минулого. Так стихія, що завжди була джерелом життя, починає сприйматися

Мартою як засіб покінчити із ним або із даною його формою. Аксиома Славенка (*“Протилежності сходяться, в цьому безглузда закономірність випадковості”*) так сповнилася в житті дівчини.

У найкритичніший момент героїня Підмогильного марить купанням (*“Мені страшенно хочеться скупатись. Я так люблю ввечері купатись! Вода – це найкраще, що єсть...”*), яке мусить омити її від скверни або замкнути природний цикл її земного буття. Недаремно Г.Башляр називає воду *“справжньою матерією смерті найбільшою мірою жіночою”* [3, 120]. Шлях у потойбіччя, що чітко викристалізувався в жіночій уяві, постає своєрідним “докультурним” субстратом і на психофізіологічному рівні перегукується із обрядодійством купальської ночі: *“Підійти до берега десь, де нікого немає, де зовсім порожньо, тихо... Вгорі небо, а навкруги – ніч і пустиня. Тоді роздягтись швидко і... Ні, треба спочатку підвести вгору руки... Навкруги ж нікого, це не соромно. Потім спустити руки й дивитись на воду – вона рівна, блискуча, всі зорі в ній, вона ніби спинилась і чекає... тільки хлюпотить десь об берег: іди... іди... Тоді ступити вперед один крок, ще один... вода вже торкнулась... ні, це тільки перший дотик такий холодний! Ще... це... вода підіймається, обіймає тіло потроху, все вгору, вгору, серце так стискується і... і...”* [12, 199-200].

Як бачимо, рухи Марти, її жести відтворені відповідно до ритуальної схеми предків-язичників [6, 126-130, 146-150]. Автор не залишає поза увагою з'ясування причин цього обрядодійства: *“Любосність, що народжується із давніх забутих дій, із юнацьких нерозвинених прагнень, обертаючи звичку в неодмінний ритуал життя, підносячи її, щоденну й непомітну, до високої ролі основ особистості”* [12, 14]. Можна вважати, що пам'ять про події пренатальної доби аналогічна сходженню до власних глибин через архетипний образ води. *“Шлях душі, яка шукає втраченого батька, – подібно Софії, що шукає Бюфос, – веде до вод, до цього темного дзеркала, яке лежить в основі душі”* [17, 108].

Крах романтичного світосприйняття дівчини у сутичці із нормами буденного життя є наслідком *“відхилення свідомості від якогось середнього шляху”*, про який не раз писав Юнг. Початком цього відхилення була втрата цнотливості, тобто чесноти, яка у структурі архетипної образності, долучає статеву невинність. За традиційним віруванням, відновитися вона могла хіба що через вогонь (випробовування). *“У світі невинності, – як зазначає Фрай, – вогонь є символом очищення, а світ – полум'ям, через яке можуть пройти тільки цнотливі...”* [14, 125]. Тому у фінальній частині твору Підмогильний описує рух сонного Мартиного ества назустріч новому сонцю (новим сонцем язичницькі народи називали період повернення сонцестояння). В цьому випадку цілком очевидно є спроба автора поновити фазовий архетипний ряд (весна-ранок-молодість).

Прорив в інший світ буття (“Existenz”), у ноуменальний світ вільного вибору, відбувається в межових ситуаціях: *“перед смертю, крахом, незадоволенням існування, позбавленого очевидних основ, і море – той локус, де подібна ситуація виникає особливо природно і відносить людину в одну із двох суміжних сфер – у царство смерті і царство сновидінь”* [13, 581]. Підмогильний обирає другу сферу (“царство сновидінь”), яка здатна сприяти як психічному відпочинку, переродженню людини, так і реалізації її статевих бажань, про які йшлося вище: *“Вона спала! Усім тілом, усім серцем вона поринула в цей могутній спочинок, що з глибин болю підносить її назустріч новому сонцю, що зійде завтра над землею”* [12, 205]. Хоча до останньої миті події розвивалися відповідно до прокування героїні (*“Співаю, і мені чується, що смерть бродить коло будинку, потім заходить у помешкання, береться за ручку моїх дверей і ось зараз увійде...”*), що прокували інше завершення, а саме: фатальний кінець. Щоправда, в багатьох міфосистемах сон і смерть не розмежовуються. Так, наприклад, у грецькій міфології втіленням смерті є Танатос, який перебуває в підземеллі разом зі своїм братом Гіпносом, що є персоналізацією сну. У міфології народів Африки відомий інший мотив: люди помирають, тому що проспали обіцяне їм безсмертя, що також пов'язує сон і смерть.

Зв'язок сну та сновидінь із прастихією, як і зв'язок смерті з водою, широко представлений у релігійній та художній літературі (пор. давньоіндійський бог смерті Варуну, який посилає сновидіння, пов'язаний із морем, світовим Океаном як рамкою Всесвіту; сновидіння пророка Даниїла, що відтворюються у Біблії, про чотирьох велетенських звірів, які вийшли із моря; повернення Одиссея з морських мандрів у вірші “Одіссея” єврейського поета Хаїма Гурі здається йому миттєвим пробудженням від сплячки, оскільки коливання на хвилях сприймається як заколисування дитини).

Архетипний образ (вода-час) своєрідно відтворено у романі Ісаака Башевіса Зінгера “Шоша”. *“Одного разу, – загадує Ареле, – мати розповіла мені казку про ешибітника, одержимого нечистою силою, який нахилився над посудиною з водою, щоб вимити руки перед обідом, і за цю мить прожив сімдесят років. Щось подібне трапилося і зі мною”* [2, 78]. Щоправда, тут могла бути втілена інша архетипна модель: поверхня води – уособлення дзеркала, яке сприяє переходу від “цього” світу в “той” світ за посередництвом нечистої сили. Така позиція традиційна для Зінгера, оскільки його твори, за твердженням Г.Аннінського, переповнені фольклорною нечистотою *“від Самаїла-Люцифера до негідника біса-карлика”* [1, 8].

Інший єврейський письменник – Амос Оз по своєму відтворює “гераклітівську воду”: хоча на морі повний штиль і *“вода схожа на застиглий холодець”*, світ рухається відповідно до незмінних законів (*“ніщо в*

цьому світі не стоїть на місці, все рухається, все змінюється”), внаслідок чого “судно старіє і помалу розвалюється”. Коли подивитися на цей праобраз із врахуванням позиції Гастона Башляра (“корабель є складовою одного цілого з душами”), то виснажена митарствами душа Шраги Унгера також має ось-ось “піти на дно”. Ця концепція – втілення циклічного закону, за яким все прийде туди, звідки вийшло. Оскільки вода є первоначалом усіх речей, тобто праматерією (хаос, з якого постав світ, нерідко ототожнюють з водою чи вологою, зокрема це простежується у космогонічних міфах Стародавнього Єгипту, філософській концепції стоїків, християнській традиції тощо), то вона буде і фіналом для них (в есхатологічних міфах мотив потопу інколи інтерпретується як вивільнення безодні-хаосу). Відтак у старозавітній традиції розбурхане море “тлумачиться як стурбованість нечестивих”, а вислів “бути в глибині вод означає страждати” [5, 128].

Усвідомлення головним героєм повісті “Пізня любов” фізичної тлінності і віра в трансцендентальне буття рівнозначні переродженню самості, що врешті-решт кидає виклик смерті: “Чи не тому я байдужий до смерті, що побачив безмежні простори?” [10, 10]. Це переродження відбувалося і з великими особами минулого – святими, пророками, ясновидцями, героями, які заради “нового” життя спускалися в пекло і, знайшовши “воду життя”, ставали невідданими смерті. Шрага Унгер, виступаючи від імені єврейського народу, сприймається саме як пророк, що прагне прижиттєво відродитися на іншій планеті разом зі своїм народом. Хоча Топоров зазначає, що такі переродження відбуваються на морському дні, яке є “великим депозитарієм, де вміщено все і передусім – життя, минулі і майбутні, і ті, що тривають тепер...”.

Позицію Шраги Унгера щодо пророкування майбутнього народу можна назвати дуалістичною, як і бачення сутності буття окремого індивідуума та галактики. З одного боку, він перегукується з архетипом потопу як способу очищення землі від скверни, яку уособлює урбанізоване суспільство. “Пустеля стикалася з морем, - згадує старий філософ. – Але ось з’явилися ми і втиснулися між двох стихій. Із властивою нам легковажністю засунули голову в пащу звіра. Тепер ця паща намагається зімкнутися, особливо добре відчуваш це ось у такі дні. Пустеля і море зімкнуться, а ми будемо захоронені під водами і пісками” [10, 29]. Бінарною опозицією до есхатологічного бачення є думка, яка має глибоку традицію як в єврейській культурі, так і в українській (ідея “земного раю” в “Повести и взыскании о граде сокровенном Китеже”, ідея “горньої республіки” в Г.Сковороди). Новоявлений пророк говорить, що десь “у глибинах космосу, далеко від наших ворогів, збудуємо свій небесний Єрусалим. І заживемо ми там спокійно. Одні лише вічні стихії будуть нашими сусідами – світло, вода, вітер, тиша... Здобудемо там спокій. По-

вний спокій... вічний... А можливо, і любов?” [10, 57]. Але на відміну від українських тлумачень, в єврейського митця ця ідея є трансцендентальною, оскільки “рай” можливий поза межами планети (одним із критеріїв людського щастя в позапланетному просторі є співіснування з вічними стихіями, до яких, безумовно, належить вода). Таку ж позицію займає Ітро в оповіданні Єлі Люксембург “Ітро – вовчєня Сідкі”: “Якщо що-небудь зникає тут, то зникає і там, – народи, мови, держави. Ізраїль же небесний ніколи не був зруйнований, і де б ми на землі не жили, не помирили – наші душі все одно повертаються на батьківщину. Це є секрет нашої живучості, сили і оптимізму” [7, 174].

Ще однією гранню “водяного комплексу” є його здатність до захоронення сокровенних знань, тобто сакралізація. Доступ до цих знань уможливується лише через випробування, що їх здатні пройти безстрашні. Про посвячення в таємниці планетарного буття, що відбуваються через пізнання прастихії, читаємо в повісті Амоса Оза: “Раптово, – згадує старий єврей, – десь у глибині спалахує чорне, дивовижно ніжне світло. Це мерехтіння ночі. Я вмію його пізнавати. Місяць пронизує товщу води срібними променями, намагає джерело світла, і ось – вміть підіймаються безодні і округлюються в німій виснаженості, найтонші арки вигинаються в пружній тиші, і в незрозумілому терпінні змикаються склепіння... Жахливий, незбагнений процес... Тремтіння пробігає тілом...”

Мене не обманює спокійна гладь, я знаю що ховається за легким плюскотом, що означає шлейф за мандруючою до берега хвилею – це лише слабке відображення того, що відбувається на глибині, там все клекоче від злоби і тільки чекає свого часу... Горє тому, хто посміє зазирнути туди...

Роз’ярений як смерть цей зв’язок – між човном, зануреним у морські глибини, і гнівом вод у просторах... а він кудись рухається, захоплений тією силою, яку нам не дано пізнати... Хіба що в сновидіннях... Або в передсмертній час...” [10, 25].

Але найвищим проявом яснобачення було наближення до розуміння галактичних законів, що для смертних є за межею досяжного: “... мовчазні простори всесвіту; галактики, що беззвучно прямують до центру світобудови – а можливо, до її країв, не буду наполягати, – спалахнуть в мені в сліпучому сяйві останнього хаосу...” [10, 13]. Межова ситуація, у якій перебуває єврейський наратор, зобов’язує його до мобілізації психофізіологічних сил, у чому він зізнається сам: “Не легко все це бачити звідси, із Тель-Авіва. Але в деякі ночі мені пощастило заглянути туди, в ці межі... Два чи три рази...” [10, 26].

Отже, представлені моделі “водяного комплексу” у творах Валер’яна Підмогильного, Василя Барки, Ісаака Башевіса Зінгера, Амоса Оза, Гурі Хаїма, Єлі Люксембург дають підставу говорити, по-перше, про спосіб його розгортання у внутрішній психологічно-

ментальній структурі автора та його вкорінення, що є своєрідністю глибшого і ширшого характеру, ніж усі випадки “зовнішньої” залежності. По-друге, вода у творах названих письменників часто постає як бінарні архетипні опозиції: плинність – сталість, життєдайність – смертоносність, очевидне – сакральне, земне – трансцендентне, божественне – нечестиве, прозоріння – засліплення, хаос – порядок, реальність – галюцинація, могильник – депозитарій життя тощо. Саме ці

особливості роблять природними припущення щодо жорсткої внутрішньої зумовленості подібних описів і відповідної образності, про зв'язок із “трансперсональною домінантністю”, тобто з архетипами. Портрети, через “водяний код” багатогранно розкривається як сама стихія, так і людське середовище, які досить своєрідно семантизуються, завдяки чому простежуються взаємозв'язки людини і природи, людини і суспільства, людини і Всесвіту.

1. *Аннинский Л.* Где взять силы на безумие? Тайна и реальность Исаака Башевиса Зингера // Башевис Зингер И. Шоша. Сборник: “Шоша”. Роман / Пер. с англ.; рассказы / Пер. с идиша. – М.: РИК “Культура”, 1991. – С. 5-12.

2. *Башевис Зингер И.* Шоша. Сборник: “Шоша”. Роман. Пер. с англ.; рассказы. Пер. с идиша. – М.: РИК “Культура”, 1991 – 336 с.

3. *Башляр Г.* Вода и грёзы. Опыт о воображении матери / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.

4. Біблія. – К.: Видання місійного товариства “Нове життя Україна, Кемпус Крусейд фор Крайст”, 1992. – 959 с.

5. Библиейская энциклопедия. – Репринтное издание. – М.: ТЕРРА, 1990. – 902 с.

6. Дохристиянські вірування; Прийняття християнства / За ред. Б.Лобовика. – Т. 1. – 384 с. // Історія релігії в Україні: У 10 т. / Редкол.: А.Колодний (голова) та ін. – К.: Укр. Центр духовн. культури, 1996-1998. – 384 с.

7. *Люксембург Эли.* “Итро – волчонок Сидки” // Ковчег: Альманах еврейской культуры. Выпуск второй. – М.: Худож. лит., 1991. – С.171-202.

8. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: “Советская энциклопедия”, 1987. – Т.1. – 671 с., 2. – 719 с.

9. *Музыка С.* Символ океану в поетичній трилогії Василя Барки: проблеми інтерпретації // Наукові записки. Серія:

Літературознавство. Випуск II. – Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, 1998. – С. 161-166.

10. *Оз Амос.* Поздня любовь // Ковчег: Альманах еврейской культуры. Выпуск второй. – М.: Худож. лит., 1991. – С 9 – 60.

11. *Павличко С.Д.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.

12. *Підмогильний В.П.* Невеличка драма: Роман, повісті / Вступ. ст. К.П. Фролової. – Дніпропетровськ: Промінь, 1990. – 326 с.

13. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа “Прогресс” – “Культура”, 1995 – 624 с.

14. *Фрай Н.* Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово Знак Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 111 – 133.

15. *Хаим Гури.* Одиссей // Ариель. Журнал израильской культуры. – Иерусалим, 1992. – № 12. – С. 69 – 70.

16. *Юнг К. Густав.* Алхимия снов / Пер. с англ. СЕМИРЫ – СПб.: Тимощка, 1997. – 352 с.

17. *Юнг К. Густав.* Архетип и символ. – М., 1991.

18. *Юнг К. Густав.* Психологія та поезія // Слово Знак Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 93 – 108.

Oleg Demchuk

ABOUT SOME BINARY ARCHETYPE IN UKRAINIAN AND JEWISH LITERATURES

The article gives an archetypal analysis of the “weather code” in the works of Ukrainian and Jewish writers of the 20-th century. The author reviews through the prism of micro- and macocosmos and world context. The author also deals with dualistic demonstration of “weather complex”.