Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДОНІЙ Тетяна Миколаївна

УДК [821.161.2+821.111(73)]09

ДИСЕРТАЦІЯ

АРХЕТИПИ І ТОПОСИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПОЕЗІЇ УКРАЇНИ ТА США

10.01.05 – порівняльне літературознавство
03 – гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії). Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ *Доній Т. М.*.

Науковий керівник *Астаф'єв О. Г., доктор філологічних наук, професор*

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Доній Т.М. Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.05 порівняльне літературознавство. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України, Київ, 2018.

Архетипний аналіз літературних творів завдячує своєю появою відкриттям у психології, що стали потужним поштовхом для розвитку нових теорій і течій. Теорія архетипів відіграє важливу роль у розвитку різних галузей гуманітарної науки та є багатовекторною. Сьогодні в наукових дослідженнях помітний великий інтерес до міфу, архетипу, топосу, їхньої сутності та сфери функціонування. Вони можуть набувати нових форм, отримувати нові трактування та пояснення, але при цьому зберігають свою первісну сутність. Науковців більше цікавить архетип як культурний феномен, аніж психічна структура. Його вплив на літературу важко переоцінити, а вплив літератури на суспільство – й поготів.

Архетип вивчають не лише як історико-філософську ретроспективу світогляду, а, насамперед, як універсальну форму зберігання та передачі духовності. Архетипні образи допомагають усвідомити структуру народної пам’яті, визначаючи ключові риси її ментальності як систему кодів, що передається у спадок від покоління до покоління. Вони стають метамотивами, сенсом, який необхідно осягнути для глибшого усвідомлення та відтворення базових естетичних і культурних концепцій. Архетипи є важливим чинником формування світогляду та подальшого розвитку націй. Вони, на думку багатьох учених, є однаковими для всього людства, однак під впливом історичних обставин і потреб кожної нації видозмінюються. Подібність таких процесів за різних географічних і хронологічних чинників можна пояснити схожістю умов та обставин, що вплинули на становлення архетипів.

Завдання дисертації були підпорядковані головній меті – комплексно дослідити типологічно адекватні явища архетипності в українській та американській постмодерністській поезії.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснено компаративний аналіз архетипів постмодерністської української та американської поезії як основного елемента колективного несвідомого; визначено та зіставлено ключові архетипи і топоси, розкрито їхній трансісторизм і здатність по-новому розкривати свою семантику в нових історичних обставинах. У роботі досліджено проекцію теорії архетипів К.-Ґ. Юнґа на постмодерністську поезію обох країн, вказано на такі її прикмети, як містичність і трансценденталізм; встановлено закономірності вияву архетипних образів, запропоновано концепцію міфокритичного аналізу постмодерністської поезії, де міф, архетип і топос виступають важливим структуротвірним чинником поетичного мислення та спробою повернутися до міфологічного синкретизму.

Дисертація містить багатий поетичний матеріал, зокрема неперекладені поетичні тексти американських постмодерністів, що раніше не були в науковому обігу. Результати дослідження можуть бути використані в університетських нормативних курсах історії української та зарубіжної літератури, на наукових семінарах і спецкурсах, при написанні підручників і навчальних посібників.

Поняття «міфу», «архетипу» і «топосу» лежать в одній площині й тісно пов’язані один із одним. Попри певні розходження в поглядах, майже всі дослідники відзначають кілька спільних моментів, а саме: міф є результатом колективної взаємодії та універсальною базою для створення символів, сюжетів та образів; у міфі реальність має міфологічне значення, а час – циклічну структуру; міф виконує пізнавальну й освітню функції. Архетип – найголовніше поняття колективного несвідомого. Характерною рисою архетипу є його постійний розвиток і адаптація відповідно до історичного періоду, літературних стилів і текстів. Архетипи виявляють спорідненість між творами, авторами,

культурами й епохами. Архетипне мислення пояснює причину того, що видатні твори, що базуються на універсальних архетипах, навіть у перекладах на інші мови є близькими та зрозумілими, естетично та емоційно цінними для всього людства в будь-який історичний період. Застосування міфо- й архетипного аналізу в літературознавстві забезпечує ефективніше вивчення, а отже, й більш глибоке розуміння художніх творів і літературних процесів

Поняття «топос» почало функціонувати в літературознавстві не так давно. Цей факт, імовірно, зумовлює невизначеність і розмитість поняття «топосу» в різних дослідженнях. Сьогодні в літературознавстві домінують два головних визначення «топосу»: а)набір загальних сюжетів, усталених мовних формул у національних літературах; б)значуще для художнього тексту (або напряму, історичного періоду, національної літератури) місце розгортання подій, що може корелювати з реально існуючим простором, частіше відкритим.

Сьогодні помітний великий інтерес українських науковців до цієї проблематики. Попри те, що в літературознавстві архетип досі не має чіткого визначення, кількість досліджень, присвячених вивченню цього питання, й не лише в літературознавстві, свідчить про його перспективу. Підтвердженням цього є праці Г. Грабовича, Т. Денисової, С. Кримського, Д. Наливайка, С. Пригодія, Н. Зборовської та ін. Згадані вчені зазначали, що емпатія, емоційність, філософічність, кордоцентризм є рисами інтровертного типу, характерними саме для української нації. В українській літературі архетип функціонує досить виразно та продуктивно, про що свідчать твори Ю. Іздрика, Ю. Позаяка, Т. Федюка, С. Жадана, Г. Крук та ін.

К.-Ґ. Юнґ вважав, що інстинкти людини мають не стільки біологічну, скільки символічну природу. Він визначив змісти колективного несвідомого і назвав їх «архетипами». Вони, за К.-Ґ. Юнґом, однакові для всього людства і є символічними носіями прадавніх інстинктів і слідів пам’яті попередніх поколінь. Архетипи є, найімовірніше, схемою, структурою, яка не має власного змісту, а

наповнюється змістом поточного матеріалу. У дослідженні подано аналітичний огляд семи (за класифікацією К.-Ґ. Юнґа) ключових архетипів та їхніх різновидів як образів-моделей у художніх текстах. Ними є Персона, Тінь, Аніма і Анімус, Велика Мати, Самість, вияви яких є набільш характерними для сучасної української та американської поезії.

У роботі також опрацьовано теорію культурного несвідомого Дж. Гендерсона, послідовника та учня К.-Ґ. Юнґа. Цей учений значно розширює поняття архетипу і вводить у теорію нові аспекти: архетип групи, архетип суспільства, архетип культури, архетип ініціації. Культурні архетипи, за Дж. Гендерсоном, це вже історично сталі форми та символи. На розвиток особистості впливає не так суспільство і колектив, як культура. Ще одна теорія, що слугувала теоретичною основою дисертації, – теорія літературної критики Н. Фрай. Дослідник визначає міф як одиницю виміру, яка зазнає певних змін у процесі літературознавчого аналізу. За Н. Фраєм, міф – це архетип літератури, література народилася з міфу, історія літератури – це певний набір сюжетів, що прийшли з давньої культури і постійно повторюються, з деякими змінами, практично у всіх літературних стилях і напрямах.

Потреба самовизначення, самоусвідомлення є ключовою, архетипною рисою всього людства. Більшість випадків самоідентифікації народів відбувається саме під час переломних історичних моментів, коли настає зміна парадигм мислення. У кожен історичний період у свідомості окремих народів активізуються саме ті архетипи, які найбільше затребувані за певних обставин, що помічаємо на прикладі української та американської постмодерністської поезії.

Дисертант детально проаналізувала ключові архетипи за систематизацією К.-Ґ. Юнґа, особливості їхнього функціонування в образній системі постмодерністської української та американської поезії з метою визначення подібності, розбіжності образної системи архетипів і висловила припущення щодо причин їхнього виникнення в обох країнах.

У дисертації подано детальне опрацювання образної системи архетипів Персони, Тіні, Великої матері, Аніми та Анімусу, Самості, їхнього функціонування й особливостей, зумовлених об'єктивними обставинами та особистісними характеристиками авторів. Установлено подібності та розбіжності образної системи архетипів, а також можливі причини такого розходження, з'ясовано особливості оприявлення архетипів у постмодерністській українській та американській поезії. У постмодерністських поетичних текстах вдалося простежити психологічний злам цілих націй, а не лише однієї людини. Поети-постмодерністи наповнюють архетипними образами свої твори, висловлюють, на перший погляд, свої власні переживання та досвід, шукаючи власне «Я», вони свідомо роблять проекцію на світовідчуття цілого народу. Вони усвідомлювали, наскільки важливим є публічно порушити багато соціальних табу, голосно та чесно говорити про свої почуття і страхи. У цьому процесі можна побачити як спільні риси, так і відмінності, зумовлені політичними й економічними обставинами у США та Україні.

Актуальність архетипних досліджень зумовлена потребами націй в усвідомленні своєї унікальної етнічної індивідуальності, бажанням повернутися до джерел своєї національної ідентичності та сформувати власне бачення майбутнього свого народу.

Окрім ключових архетипів за класифікацією К.-Ґ. Юнґа, у роботі виявлено та ретельно проаналізовано три види топосів, актуальних для постмодерністської рецепції: топоси міста, природи, дороги. Визначаючи характерні риси постмодерністської поезії, дослідники обох національних літератур часто говорять про її урбаністичність, тому топос міста вважається найбільш дослідженим серед вищезазначених топосів. Для топосу великого значущого міста характерним є широкий образний спектр – від апокаліптичних «кам'яних джунглів», де людина почуває себе самотньою і блукає в пошуках «втраченого

раю», до образу міста як символу найвищого та найгармонічнішого людського витвору, який задовольняє практично всі її потреби – від фізичних до естетичних.

У переважній більшості текстів постмодерний ліричний герой почуває себе в міському просторі гармонійно, він є частиною цього простору, а місто стає невід'ємною частиною самого героя, де він народжується, розвивається, реалізується і створює власну реальність.

Попри безумовну урбаністичність постмодерністської поезії, топос природи й «антицивілізаційні» мотиви є головними в обох національних літературах. Причина цього – психологічна потреба самовизначення людини та пошуку гармонійного способу існування в певному просторі. Стаючи частиною міста і задовольняючи свої потреби, людина отримує й певні психологічні проблеми: неможливість усамітнитися, відокремитися від безперервного руху, необхідність підлаштовуватися під шалений ритм і певним чином обмежений простір сучасного міста. Це може стати поштовхом до переосмислення себе й виникнення відчуття самотності та відчуженості в міському соціумі. Повернення до життя на землі в гармонії з навколишнім середовищем, на думку постмодерністів, повертало їм розуміння мудрості, що міститься в міфах і фольклорних творах.

Семантичне поле топосу дороги надзвичайно широке – від найдавнішого амбівалентного символу, який одночасно може й об'єднувати, й роз'єднувати простір за принципом «своє» / «чуже», до символу життєвого шляху або переведення в іншу просторову реальність. Образ-символ дороги став знаковим для багатьох поколінь постмодерністів, починаючи від бітників до сучасних поетичних текстів. Подорож є домінантою екзистенції постмодерного покоління, через це топос дороги, а не топос дому стає визначальним в їхній творчості.

У результаті проведеного дослідження виявлено, що поняття «міфу», «архетипу», «топосу» належать до колективного несвідомого та тісно пов'язані один із одним. Топоси, як і міфи та архетипи, мають стійке значення, це універсальні структури, здатні зберігати культурні традиції. Різниця у сприйнятті

та поясненні міфу, архетипу, топосу залежить від багатьох чинників: етнічного, світоглядного, культурного, освітнього тощо.

Існування архетипної основи постмодерністської поезії України та США допомагає з'ясувати той факт, що художні твори можуть належати різним культурам та історичним періодам, але мають спільні естетичні емоційні чинники, це робить їх зрозумілими навіть у перекладах.

Здійснений аналіз спонукає висловити припущення щодо причин подібності актуалізації архетипів у постмодерністській поезії України та Америки, якими є: знищене американське минуле та практично винищена пам’ять багатьох поколінь українців; втрата національних архетипів і необхідність створення нових в Америці та відтворення й перетворення старих в Україні; процес індивідуації, шлях усвідомлення своєї унікальності як особистості, так і нації у складних соціологічних, політичних і національних умовах.

Відмінності у виявах архетипів та архетипних образів і топосів можна пояснити полікультурністю американського суспільства та переважною монокультурністю українського, економічними обставинами, що склалися в зазначені хронологічні періоди в Україні та США, а також особливостями політичних устроїв і соціальних умов обох країн.

Ключові слова: архетип, топос, постмодерністська поезія, міф, колективне несвідоме, образна система, національний код, іронія.

ABSTRACT

Donii T.M. Archetypesand toposesin postmodern poetry of Ukraine and the USA. –Qualifying Scholarly Paper Functioning as Manuscript.

Thesis for a Candidate degree in Philology. Specialty 10.01.05 «Contemporery literary Studies» – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2018.

The archetypal analysis of literary works has appeared due to the discoveries in psychology, which has become a powerful stimulus for the development of new theories and courses. Archetypal theory promotes different branches of the humanities and has numerous trends. Today, in scientific studies, there is a great interest in myth, archetype, topos, their essence and sphere of functioning. They can get new forms, new explanations and definitions, but they always keep their primary gist. Scholars are mainly interested in archetypes as cultural phenomena, and not as mental structure. The influence of archetypes on literature can't be overwhelmed, as the great influence of literature on the society in general.

Archetype is researched not only as historical and philosophical retrospective of the outlook, but primarily as universal form of spirituality preserving and transferring. Archetypal images help to understand the structure of folk memory, determining the key features of its mentality as a system of codes inherited from generation to generation. They become metamotives, sense which should be realized to understand and accept basic aesthetic and cultural conceptions. Archetypes are an important part of the formation of a worldview and the further development of nations. Being the same for all mankind, they can change under the particular historical circumstances and according to the needs of every nation. Similarities of such processes in different geographical and chronological aspects can be explained by similarity of conditions and circumstances which influenced the archetypes.

Dissertation tasks are in accordance to the main goal – to make a complex research of typologically adequate phenomena of archetypes in Ukrainian and American postmodern poetry.

The scientific novelty of the work is that for the first time a comparative analysis of the archetypes of postmodern Ukrainian and American poetry as the main element of the collective unconscious has been carried out; main archetypes and toposes have been defined and compared; it appeared possible to discover and examine their trans-historical aspect and ability to present their semantics in different way under the new historical circumstances. Besides the projection of the theory of K.-G. Jung's archetypes on postmodern poetry of both countries was explored in the work, and its features, such as mysticism and transcendentalism, were also mentioned; the regularities of archetypal images appearance are established, the concept of mythocryological analysis of postmodern poetry is proposed, where myth, archetype, and topos are an important structural factors of poetic thinking, an attempt to return to mythological syncretism.

The thesis contains rich poetic material, in particular untranslated poetic texts of American postmodernists who had not been in scientific circulation before. The results of the study can be used in university normative courses in the history of Ukrainian and foreign literature, in scientific seminars and special courses, in the writing of textbooks and teaching materials.

The notions of «myth», «archetype» and «topos» are closely linked with each other. Despite some differences, almost all scholars define several common points as following: myth is the result of collective interaction and a universal basis for the creation of characters, plots, images; in myth, reality has a mythological meaning, whereas time has a cyclic structure; myth fulfills cognitive and educational functions. Archetype is the most important concept of the collective unconscious. A characteristic feature of the archetype is its constant development and adaptation according to the historical period, literary styles and texts. Archetypes discover affinity between texts, authors, cultures, and epochs. Archetypical ways of thinking explains the reason that

outstanding works based on universal archetypes, even translated into other languages, are close and understandable, aesthetically and emotionally valuable to all humanity in any historical period. Mytho- and archetypical analysis provide more effective research and deeper understanding of literary processes and texts. The concept of «topos» has been functioning in literary criticism not for a long time. The reason of that fact is lack of accurate definition of the “topos” concept. The two main definitions of the topos dominate in literary criticism for today: a/ as a set of common plots, state language formulas in national literatures; b/ meaningful place for the text (or trend, historical period, national literature), where some events take place. This place can correlate with some particular open place in reality.

Today, the scholars, and Ukrainian as well, are keenly interested in this issue. Despite the fact that archetype in literary studies does not have a clear definition and is not yet definitively established, the number of works on this subject, and not only in literary studies, indicates the perspective of the development of the issue. A lot of new works of Ukrainian researchers are dedicated to the problem; G. Grabovych, T. Denysova, S. Krymsky, D. Nalyvajko, S. Pryhodij, N. Zborovska, etc. They noted that empathy, emotionality, philosophy, and cordocentrism are features of the introverted type, and they are typical for the Ukrainian nation. In Ukrainian literature, the archetypes function quite distinctly and productively, as presented by works of Y. Izdryk. S. Zhadan. Y. Posayak. T. Fedjuk. G. Krouk and others.

K.-G.Jung believed that human instincts are not so much biological as the symbolic nature. He defines the meaning of the collective unconscious and named them «archetypes», which, by its definition, are the same for all mankind and are symbolic bearers of ancient instincts and marks of previous generations’ memory.

Archetypes are, likely, a scheme, a structure that does not have its own content, but is filled with content of the current material. The research presents the analytical review of the seven archetypes (according to K-G. Jung) and their varieties as model images in artistic texts: the Person, the Shadow, the Anima and the Animus, the Great

Mother, the Self, which revelation is the most typical for modern Ukrainian and American poetry.

The work also elaborated the theory of the cultural unconscious of J. Henderson, a follower and student of K.-G. Jung. J. Henderson greatly extends the concept of archetype, introducing new aspects in this theory: the archetype of the group, the archetype of society, the archetype of culture, the archetype of initiation. Cultural archetypes by J. Henderson, are historically stable forms and symbols. Personality in the process of development is more affected by culture, than by society or group. Another theory that served the theoretical basis of the dissertation is the theory of literary critique of N.Frye. N. Frye defines myth as a unit of measurement, which can change in the process of literary analysis. According to N. Frye, the myth is an archetype of literature, literature was born from myth, the history of literature can be regarded as a certain set of plots that came from ancient culture and are constantly repeated, with some changes, in almost all literary styles and directions.

The need for self-determination, self-awareness is the key, archetypal feature of all mankind. Most cases of self-identification of peoples occur precisely during the turning-point of historical moments when the paradigm of thoughts is changing. In each historical period in the minds of different peoples, archetypes, that are most demanded under certain circumstances, actualize. This phenomenon can be noticed in Ukrainian and American postmodern poetry.

The study provides a detailed analysis of key archetypes by systematization of K.-G. Jung, peculiarities of their functioning in the imaginative system of postmodern Ukrainian and American poetry, in order to determine the similarity, divergence of the system of images of archetypes; besides there are assumptions about the causes of their occurrence in both countries. The dissertation gives a detailed analysis of the figurative system of archetypes of Personality, Shadow, the Great Mother, Anima and Animus Self, their functioning and peculiarities caused by objective circumstances and personal characteristics of the authors. The similarities and differences of the figurative system of

archetypes, as well as the possible reasons for such distribution, were established. Also there is the determination of the peculiarities of the presentation of archetypes in postmodern Ukrainian and American poetry.

In postmodern poetic texts it was possible to trace the psychological scum of entire nations, and not just one person. Postmodern poets fill their texts with archetypal images, they may seem to express their own experiences and experience, seeking their own Self, but they consciously make a projection of the attitude of the whole people. They realized how important it is to break many social taboos in public, speak loudly and honestly about their feelings and fears. In this process, you can see both the common features and the differences that are caused by political and economic circumstances in the United States and Ukraine.

The topicality of archetypal research is determined by the needs of nations in understanding their unique ethnic identity, the desire to return to the sources of their national identity and form their own vision of the future of their people.

Besides the main archetypes classified by K.-G. Jung, three key types of topos relevant for the postmodern reception (city, nature, road) are revealed and carefully analyzed in the work. Defining the features of postmodern poetry, researchers of both national literatures often talk about its urbanity, so the city's topos is considered the most studied among the above-mentioned toposes. The topos of a big meaningful city is characterized by a wide figurative spectrum of images: from apocalyptic «stoned jungle», where a person feels lonely and wanders in search of «lost paradise», to the image of a city as the symbol of the highest and most harmonious human creation, which satisfies practically all its needs from physical to aesthetic. In the overwhelming majority of texts, the postmodern lyrical hero feels harmonious in the urban space, accepting himself as a part of this space, and the city becomes an integral part of the hero where he is born, develops, implements and creates his own reality.

However, despite the urbanism of postmodern poetry, the topos of nature and «anti-civilization» motives are central to both national literature. The reason is the

psychological need for self-determination of a person and the search for a harmonious way of life in a certain space. Having become a part of the city and satisfying the needs, a person also receives certain psychological problems: the inability of being alone, separating himself from permanent rush; the need to adjust to the frenzied rhythm and, the limited space of a modern city. This can be a reason for rethinking oneself and the emergence of the feeling of loneliness and alienation in the urban community. Coming back to primitive way of life in harmony with the environment, according to postmodernists, returned them the understanding of wisdom contained in myths and folklore works.

The semantic field of the road topos is extremely wide: from the ancient ambivalent symbol, which simultaneously can unite and separate space on the principle of «friend» - «stranger», to the symbol of the way of life, or transfer to another spatial reality. The image-symbol of the road became a sign for many generations of postmodernists, ranging from beat generation to modern poetry texts. The journey is existence dominant of the postmodern generation. That is why, the road topos, and not the home topos, becomes decisive in their work.

As a result of the carried out research it was discovered that the concepts of «myth», «archetype», «topos» belong to the collective unconscious and are closely connected with each other. The toposes, like myths and archetypes, have stative meaning, they are universal structures that are able to preserve cultural traditions. The difference in the acceptance and explanation of myth, archetype, and topos depend on many factors: ethnic, ideological, cultural, and educational.

The existence of the archetypal basis of postmodern poetry in Ukraine and the United States helps to clarify the fact that artistic works may belong to different cultures and historical periods, but have common aesthetic and emotional factors, which makes them understandable even in translated versions.

The analysis assumes the reasons of the similarities of archetypes actualization in postmodern poetry of Ukraine and America, which are: the destroyed past in the case of

America, and almost devastated memory in Ukraine; the loss of national archetypes and the need to create new ones in America and the reproduction and transformation of the old ones in Ukraine; the process of individualization, the way of realizing the uniqueness of both personality and nation in complicated sociological, political and national conditions. Differences in the expressions of archetypes and archetypal images and toposes can be explained by the multiculturalism of American society and the mostly monoculture of Ukrainian, economic circumstances prevailing in these chronological periods in Ukraine and the United States, as well as the peculiarities of political structures and social conditions of both countries.

Key words: archetype, topos, myth, collective unconscience, postmodern poetry, system of images, national code, irony.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації

1. Доній Т.М. Модернізм та постмодернізм: грані інтерфейсу. *Література. Фольклор. Проблеми поетики.* 2014. Вип.40. С. 245-252.
2. Доній Т. Сецесійні мотиви у творчості С. Жадана та Ґ. Корсо *Літературознавчі студії*. 2016. Вип.48. Ч.1. С. 164-174.
3. Доній Т.М. Сучасна рецепція архетипу героя в постмодерній українській поезії. *Література. Фольклор. Проблеми поетики.* 2017. Вип.42. С. 236-248.
4. Доній Т. Архетип Великої матері. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2017. Вип. 1(27). С.19-22.
5. Доній Т. Мотивне поле архетипу Самості. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. 2017. Вип. 42. С. 12-16.
6. Т. Доній. Теорія архетипів в американському літературознавстві. *Studia Methodologica*. 2017. Is. 45. С. 113-118.
7. Т. Доній. Топос міста в постмодерній поезії України та США. *Studia Methodologica.* 2018. Is. 46. С. 28-42.
8. Доній Т. Postmodernism: trends and tendencies. *Spheres of Culture*. 2017. Vol. XVI. P.28-34.

ЗМІСТ

Вступ ……..18

Розділ І. ПСИХОАНАЛІЗ ТА АРХЕТИПІКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: РЕЦЕПТИВНИЙ АСПЕКТ……26

1.1 Кореляція понять «міф», «архетип», «топос»……26

1.2 Психоаналітична концепція колективного несвідомого……..45

1.3 Архетипні стратегії в українському та американському літературознавстві……..58

1.4 Архетипна парадигма постмодерністської поезії України та США: теоретичний аспект……..74

Розділ ІІ СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ АРХЕТИПІВ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТА АМЕРИКАНСКІЙ ПОЕЗІЇ……94

2.1 Рецепція архетипу Персони: Бунтар та Герой……94

2.2 Контекст архетипу Тіні в постмодерністській поезії ……..118

2.3. Проявлення Архетипу Велика мати……127

2.4 Архетипи Аніми та Анімусу……..137

2.5 Мотивне поле архетипу Самості……154

Розділ ІІІ. АРХЕТИПНА ОСНОВА ТОПІКИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПОЕЗІЇ УКРАЇНИ ТА США……..……..168

3.1 Топос міста ……168

3.2 Топос природи……182

3.3 Топос дороги ……...199

ВИСНОВКИ……...209

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……215

ДОДАТКИ……230

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Сучасний етап розвитку українського літературознавства характеризується високим ступенем теоретичного осмислення актуальних проблем, з якими стикаються вітчизняні дослідники. Їхнє вирішення не можливе без міжгалузевої взаємодії. Міждисциплінарність сучасних наукових досліджень стає основним чинником глибшого розуміння явищ і феноменів, які раніше важко було пояснити через відсутність знань із суміжної галузі.

Актуальність теми зумовлена необхідністю більш широкого висвітлення компаративного аспекту теорії архетипів у сучасному українському літературознавстві та залучення найновіших міждисциплінарних методологічних стратегій до інтерпретації цієї проблематики. Кожне нове дослідження тих або тих параметрів цього неоднозначного явища є значущим для його цілісного осягнення. Актуальність архетипного аналізу в сучасній методології не викликає сумнівів, цей метод широко використовується практично в усіх гуманітарних галузях науки. Найтиповіші та найважливіші риси менталітету кожного народу проявляють себе в культурних архетипах і символах.

Архетипний аналіз літературних творів завдячує своєю появою відкриттям у психології, що стали потужним поштовхом для розвитку нових концепцій і течій. Теорія архетипів відіграє важливу роль у розвитку різних галузей гуманітарної науки і є різновекторною. Сьогодні в наукових дослідженнях спостерігається великий інтерес до міфу, архетипу, символу, їхньої сутності та сфери функціонування. Вони можуть набувати нових форм, отримувати нові трактування та пояснення, але при цьому зберігають свою первісну сутність. Науковців більше цікавить архетип як культурний феномен, аніж психічна структура. Його вплив на літературу важко переоцінити, а вплив літератури на суспільство – й поготів. Авторство створення теорії колективного несвідомого та

теорії архетипів належить К.-Ґ. Юнґу. Його теорії мали величезний вплив на науковий світ гуманітарної сфери. Вчення К.-Ґ. Юнґа мало багато прихильників і послідовників, серед яких такі видатні вчені, як: Н. Фрай, М. Бодкін, Дж. Кемпбел. Дж. Фрезер, Л. Леві-Брюль Е. Касирер, К. Леві-Строс, Р. Чейз, Ф. Вотсон та ін. В Україні важливий внесок зробили С. Кримський, С. Крижанівський, О. Білецький, Н. Зборовська, Д. Наливайко та ін.

У сучасному науковому світі важливим напрямом є дослідження архетипу як багатовимірного феномену, який варто вивчати не лише як історико-філософську ретроспективу світогляду, а радше, як універсальну форму зберігання та передачі духовності. Збережені архетипні образи допомагають усвідомити структуру народної пам’яті, визначаючи їх як ключові риси ментальності, як систему кодів, яка передається у спадок від покоління до покоління. Архетипні образи стають метамотивами, сенсом, який необхідно осягнути для глибшого усвідомлення відтворення архетипів як базових естетичних і культурних концепцій. Архетипи є важливим чинником формування світогляду та подальшого розвитку націй. Архетипи актуалізуються під впливом історичних обставин і потреб кожної нації, попри те, що, згідно з визначенням, є однаковими для всього людства. Подібність таких процесів за різних географічних і хронологічних чинників можна пояснити схожістю умов та обставин, що вплинули на вибір архетипів, що актуалізувалися.

У сучасних умовах, коли глобалізаційні світові процеси торкнулися всіх соціокультурних аспектів життя, пріоритетність дослідження архетипів не викликає сумніву. Глобалізація, з одного боку, робить світ відкритішим, а з іншого – активізує міграційні процеси, внаслідок чого спостерігається збільшення рівня асиміляції народів, втрата національної самовизначеності. Як культурно-етнічний визначник, елемент самовизначення та самоідентифікації народу, аспект архетиповості суспільства є надважливим фактором національного розвитку, зовнішньої та внутрішньої національної орієнтації. Актуалізація національних

архетипів, уособлюючи історичну та культурну ідентичність, формує чітко визначену національну індивідуальність – як зовнішню, так і внутрішню.

Архетипи, які обов'язково присутні у процесі розвитку кожної особистості, є спільним, універсальним для всього людства фактором, який об'єднує спільноту в єдине ціле. Вони дають можливість не замикатися у власному особистому просторі, тримати зв'язок між родовим і національним минулим, теперішнім і майбутнім. Етнічні архетипи активізують досвід власного народу, спонукаючи до подальшого розвитку. «Крок у минуле» дає змогу актуалізувати архетипові національні риси й образи, які необхідні нації на цей історичний період, щоби зробити «крок у майбутнє».

Акутальність архетипних досліджень зумовлена потребами націй в усвідомленні своєї унікальної етнічної індивідуальності, бажанням повернутися до джерел своєї національної ідентичності та викристалізувати власне бачення формування й розвитку національної ідентичності.

Інший чинник, що зумовлює актуальність цього дослідження, – факт існування постмодерністської свідомості суспільства. Постмодерні процеси, що відбуваються в усіх сферах життя, зумовлюють подібні тенденції в сучасній літературі обох країн. Їхній вплив, безумовно, відчувають і національні літератури, що існують і розвиваються в суспільствах постмодерного типу. Незважаючи на деякі, доволі вагомі, відмінності в економічному, політичному та суспільному житті Америки та України, саме постмодерна свідомість зумовлює подібність мотивів, схожість образних систем і процесів активізації архетипних образів і топосів, що дає підстави говорити про типологію цього явища.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського університету імені Тараса Шевченка в межах науково-дослідницької програми «Мови і літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (державний реєстраційний номер 11БФ044-01,

науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г.Ф.Семенюк). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (№ 8 від «29» лютого 2016 р.). Уточнену редакцію теми дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (№ 9 від «29» травня 2018р.)

Тема дисертації – «Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США»

Мета дослідження - комплексно дослідити типологічно адекватні явища архетипності в українській та американській постмодерністській поезії.

Для реалізації **мети** необхідно вирішити такі завдання:

- проаналізувати та порівняти об'єктивні умови виникнення постмодернізму як напряму в Америці й Україні та виявити визначальні риси постмодерністської поезії обох національних літератур;
- здійснити аналітичний огляд наукових праць з теорії архетипів;
- окреслити типологію психічних архетипів К.-Ґ. Юнґа як образів-моделей та їх проекцію на сучасну поетичну карту України та США;
- визначити та зіставити образну парадигму психічних архетипів в українській та американській постмодерній поезії, виявити їх стимули, імпульси, спонукальні «підказки» для читача;
- окреслити систему символів та образів і принципи взаємодії найбільш характерних топосів постмодерністської поезії обох країн.

Об'єкт дослідження – постмодерна поезія України 80-90-х та США 50-60-х років XX ст., репрезентативні тексти українських авторів-постмодерністів: Ю. Іздрика, Ю. Позаяка Т. Федюка, О. Ірванця, Ю. Андруховича, С. Жадана, Г. Крук, Д. Лазуткіна, А. Полєжаки, Р. Мельникова, Н. Федорака; та американських цього напрямку: А. Ґінзберґа, Ґ. Корсо, Ф. О'Хари, Р. Крілі, Р. Данкана, Ґ. Снайдера, С. Плат, В. Мервіна, П, Мейнка, Ф. Хау.

Предмет дослідження –розкриття естетичних потенцій архетипної парадигми постмодерністської поезії України та Америки, індукції та детонації «інонаціонального» досвіду.

Теоретико-методологічною базою дослідження є праці О.Веселовського, Є.Мелетинського, К-Ґ. Юнґа, К.Леві-Строса, Е. Курціуса, Дж.Фрезера, Н. Фрая, Дж. Кемпбела, К. Верслайса, У. Еко, М.Гайдеґґера, М.Бахтіна, Ю.Лотмана, В.Іванова, Г.Косикова, А.Вежбицької, Н.Фатєєвої, Т.Денисової, Т.Гундорової, Н.Бернадської, Н. Зборовської, М. Міщенко, Г.Клочека, В. Романця, Ю.Коваліва, А.Ткаченка, Н. Лебединцевої, С.Андрусів, С.Пригодія, О. Галича, М.Шаповал, В.Просалової, О.Бердник, С. Коршунової. В. Прокоф'євої, Л. Дяченко, І. Процика, Д. Боклаха, С. Гурина, В. Назарця, І. Вихора та ін.

Методи дослідження. Тема, характер і поставлені завдання дисертації зумовили вибір методології. У дослідженні застосовано такі методи дослідження: порівняльно-історичний – для компаративного аналізу української й американської поезії постмодерного періоду; порівняльно-типологічний – для зіставлення поетичних текстів українських та американських авторів-постмодерністів із метою з'ясування спільних і відмінних тенденцій в образній системі архетипів і топосів. Також у роботі використано досвід філософії діалогізму (праці М.Бахтіна, М.Бубера, Е.Левінаса, П.Рікера), психоаналізу (З.Фройд, К.-Ґ. Юнґ), міфо- та архетипної критики (М.Бодкін, К.Стіл, Н.Фрай), структурно-семіотичної школи, ідеї герменевтики, рецептивної та феноменологічної естетики, результати досліджень провідних українських та зарубіжних досліджень.

Джерельною базою дисертації є твори представників постмодерністської української поезії 80-90-их та американської 50-60-их років XX ст.

Наукова новизна дисертації дисертації полягає в тому, що вперше здійснено компаративний аналіз архетипів постмодерністської української та американської поезії як основного елемента колективного несвідомого; визначено

та зіставлено ключові архетипи і топоси, розкрито їх трансісторизм і здатність по-новому розкривати свою семантику в нових історичних обставинах; досліджено проекцію теорії архетипів К.-Ґ. Юнґа на постмодерну поезію обох країн, вказано на такі її прикмети, як містичність і трансценденталізм; встановлено закономірності вияву архетипних образів – своєрідного способу «зв'язати природне з надприродним» (Р.Чейз), запропоновано концепцію міфокритичного аналізу постмодерністської поезії, де міф, архетип, топос виступають важливим структуротвірним чинником поетичного мислення, спробою повернутися до міфологічного синкретизму.

Теоретичне значення дисертації. Дослідження сучасної постмодерністської поезії України та США окреслює цілий ряд питань для вивчення: основні відмінності між нею і модерною поезією, в чому полягає концептуальна основа «постмодерністської чуттєвості» та специфіка мови постмодерністської поезії.

В роботі доведено, що в основі постмодерністської поезії лежить не світогляд, а світовідчуття та сфера, де на першому плані не раціонально, логічно оформлена поетична рефлексія, а глибока емоційність, чуттєва реакція людини на світ. Тому постмодерністи, на відміну від попередників, трактують світ як текст, свідомість як текст, інтертекстуальність. Наступає ерозія віри в метаоповіді, які щось пояснюють, монополізують уявлення про дійсність. Ми є свідками роздроблення, розщеплення метаоповідей на фрагменти, локальні «клітинки», міфологеми, архетипи, топоси, які покликані не легітимізувати наші знання, а драматизувати наше розуміння суспільної кризи. У роботі доведено, що цими «маленькими острівками» у світі всезагальної нестабільності є архетипи персони, Тіні, Аніми та Анімуса, Великої матері, Самості, топоси міста, дороги, природи та ін. Йдеться про специфіку мови постмодерністської поезії, де панує авторитет тексту, що не збігається з дійсністю, а обґрунтований інтертекстуально.

Практична цінність. Результати дослідження можуть бути використані в університетських нормативних курсах історії української та зарубіжної літератури, на наукових семінарах і спецкурсах, при написанні підручників та навчальних посібників.

Особистий внесок здобувача. Усі результати наукового дослідження отримані особисто. Наукові статті за темою дисертації написано без співавторства.

Апробація результатів дисертації. Результати та головні положення цього дослідження обговорені на засіданнях кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, на філологічних семінарах, апробовані на всеукраїнських та міжнародних конференціях: Всеукраїнські наукові читання за участю молодих вчених» мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (5-6 квітня 2016 р м. Київ), Міжнародна наукова конференція «Україна і сучасний світ: міжмовний та міжкультурний діалог» (25-26 жовтня 2016р. м. Київ), Всеукраїнська науково-практична конференція «Поділлєзнавчі фольклористичні читання» (18-19 жовтня 2016 р, м. Кам'янець Подільській), Міжнародний науковий конґрес «Іван Франко: Я єсть пролог…» (до 160-річчя від дня народження) (22–24 вересня 2016 р., Львів) Міжнародна наукова конференція «Мовно-культурна ідентичність у контексті філологічних студій» (25-26 жовтня 2017 року м. Київ), Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених. «Філологія початку XXI сторіччя; традиції та новаторство» (5-6 квітня 2017, м. Київ).

Публікації. Результати дослідження викладені у 8 одноосібних публікаціях, зокрема в 4 статтях, надрукованих у наукових фахових виданнях України, 3 статтях, опублікованих у виданнях, які включено до міжнародної наукометричної бази «Index Copernicus», та 1 статті в міжнародному виданні.

Структура дисертації. Структура та обсяг дисертації зумовлені окресленими завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатку (малюнку). Загальний обсяг дисертації 230 сторінок, з яких 214 – основного тексту.

Розділ І. ПСИХОАНАЛІЗ ТА АРХЕТИПІКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: РЕЦЕПТИВНИЙ АСПЕКТ

1.1 Кореляція понять «міф», «архетип», «топос»

У сучасних наукових дослідженнях у різних гуманітарних галузях не можна не помітити підвищеної уваги до понять міфу, архетипу, топосу, їхньої сутності та сфери функціонування. Ці поняття, тісно пов'язані з колективною свідомістю, присутні у всіх без винятку гуманітарних сферах: культурі, мистецтві, філософії, релігії. Вони можуть набувати нових форм, отримувати нові трактування та пояснення, але при цьому зберігають свою первісну сутність.

Попри те, що міфологія як наука про міфи має тривалу історію, ми ще й сьогодні не маємо єдиного наукового визначення поняття «міф». Ще з античності дослідники намагаються переосмислити міфологічний матеріал, у різні часи міфи досліджували такі видатні вчені, як: Евгемер, Дж. Віко, Ф. Шеллінґ, М. Мюлер, О.Потебня, Дж. Фрейзер, К. Леві-Строс, Е. Кассірер, З. Фрейд, К.-Ґ. Юнґ, Є. Мелетинський, Н. Фрай та багато ін.

Міф завжди був викликом для представників різних наук: філософів, культурологів, літературознавців тощо. Підходи до тлумачення поняття міфу різнилися з перших досліджень цієї проблематики, така тенденція зберігається дотепер. Гомер вважав міф «думкою, наказом, проханням, правдивою розповіддю», тоді як Гесіод зазначав, що міф – «слово, яке означає щось важливе, але може бути як правдою, так і неправдою» [88, с.554], а Платон запропонував філософсько-символічну інтерпретацію міфу. Як окреме вчення дослідження міфологічного мислення та його зв'язок із літературою виокремилося в епоху Романтизму. Тоді представники німецької міфологічної школи розпочали вивчення присутності міфів у фольклорі та літературі, пов'язуючи пласти народної пам'яті із символами та їхньою сутністю.

Представники різних наукових шкіл залежно від напряму окреслюють різні головні аспекти міфу. Наприклад, Кембриджська ритуально-міфологічна школа розглядає «міф» і «ритуал» у тісному зв'язку, стверджуючи першість виникнення ритуалу щодо міфу. Представник теорії символізму Е. Кассірер у праці «Філософія символічних форм» наголошує на символічності міфу, мови та мистецтва, вважаючи, що «символічні форми» сягають глибинного шару дійсності й передають дійсність через своєрідність цих форм, водночас відкриваючи і приховуючи її [53, с.11]. Р. Барт, представник структуралізму, характеризував міф як комунікативну структуру, одиницю метамови, надзнак і вважав, що семіотика дуже корисна в дослідженнях специфічних культурних матеріалів, через які суспільство стверджує свої міфи. Він трактував міф як «слово, обране історією» [11, с. 73]. М. Еліаде вважав міф «дійсною, реальною подією», дуже значимою, яка може слугувати прикладом для наслідування [191, с. 9].

Сучасні наукові інтерпретації цього поняття трактують міф по-різному: нині розглядають ритуально-соціологічну, психологічну, символічну та структуралістську моделі міфу. Філологічні науки підкреслюють присутність і вплив міфологічного складника на мовленнєву картину світу. У культурології вивчається еволюція міфу: період «де міфологізації» (VIII ст.), позитивізм (XIX ст.), виникнення міфологічних угруповань (початок XX ст.) і «реміфологізація» та переосмислення поетики міфотворення (XX ст.).

Окрім найбільш розповсюдженого традиційного сприйняття міфу як давньої картини світу, існує ще багато інших тлумачень, що надають міфу додаткових значень: це можуть бути стереотипи масової свідомості; легенди, казки; тип філософського знання (сакральні знання); авторський міф (художній текст або літературний герой, що переходить в інші літературні твори наступних поколінь).

Головні характеристики міфу знаходимо в дослідженнях: М. Еліаде (сакралізація часу першотворення); О. Потебні (нерозривність образу та

значення); Дж. Фрейзера, Є. Мелетинського (зв’язок із ритуалом, часовий цикл, символічне значення); Е. Дюркайгма та Л. Леві-Брюля (тісний зв’язок із суспільством і нормами поведінки, уявленнями про добро і зло).

О. Потебня був одним із перших науковців, хто займався науковою семіотикою, розпочав психолінгвістичні й етнолінгвістичні дослідження, вивчав історичний синтаксис і заснував теорію мовленнєвої діяльності. Вчення О. Потебні про взаємозв’язок мови й образу, функцію слова як засобу усвідомлення єдності й загальності чуттєвого образу, твердження про те, що міф є словесним образом, і дійсність може бути лише в пояснюваному, стали своєрідними відкриттями у вітчизняній філософії того часу [99]. На думку О. Потебні, у слові існує єдність думки й образу, тому дослідник стверджує, що «слово і є мистецтвом». А. Крупчанов зазначає, що твердження вченого про те, що «слово – первообраз і зародок» не лише мовлення, поезії, а й науки, базуються на його дослідженнях перших дитячих слів і фраз у дитячих іграх. Потебня сприймає мову як рух, що проявляється в мовленні, результатом чого є словниковий склад, граматика та думка [65, с.26.]. О. Потебня зауважує, що сприйняття й розуміння художнього твору – доволі складна справа, що не можлива без процесу самопізнання. Сутністю поетичного твору О. Потебня визначав energia, що означає діяльність і рухливість, а його структура дуже подібна до структури слова чи мови. Вчений стверджував, що в поетичному творі присутні такі ж форми, що й у слові: зміст, внутрішня форма – образ, що вказує на цей зміст, і зовнішня форма – художній образ [127, с.17]. О. Потебня, підкреслюючи тісний зв'язок між мовою та національною самоідентифікацією народу, вважає, що мову потрібно досліджувати в історичному та культурному контексті. Міф і фольклор він визначає як системи, що походять від мови. І. Фрізер, досліджуючи наукові роботи О. Потебні, зазначає, що згідно з теорією вченого міф належить до царини поезії. Як поетичний твір він: « а) є відповіддю на певне питання думки, є додатком до маси раніше пізнаного; б) складається з

образу та значення, зв'язок між якими не доводиться, як у науці, а є безпосередньо переконливим, приймається на віру; в) розглядається як результат, як продукт, що містить у собі акт свідомості, відрізняється від нього тим, що відбувається в людині без її відома, міф є першопочатково словесним твором, тобто за часом завжди передує живописному чи пластичному зображенню міфічного образу» [127, с.26-29]. Таким чином, О. Потебня відтворює не лише шлях розвитку літературознавчої та філософської науки, а й людського мислення загалом.

На початку XIX століття вчені активно дискутували щодо виникнення поезії, що сприяло формуванню кількох теорій: міфологічної, адепти якої вважали, що основою поезії була політеїстична міфологія; теорія запозичень (теорія мандрівних сюжетів) пояснювала схожість сюжетів їхньою повторюваністю в історичних періодах і на географічних територіях; антропологічна теорія науково довела факти схожості психічних відображень первісних людей, що й пояснює схожість сюжетів. Інтенсивне дослідження проблеми походження поезії виявило, що жодна з літератур не є взірцем для історичного розвитку. Таким чином виникає порівняльне літературознавство, що ставило за мету порівняльне вивчення кількох літератур, об’єднавши генетичний принцип із загальним історичним розвитком художньої літератури.

Застосування О. Веселовським методу історичного аналізу в дослідженні фольклору та літератури мало особливе значення. Він одним із перших почав досліджувати народну творчість у тісному зв’язку із суспільним розвитком людства. Вчений був переконаний, що життєві факти, економічні умови проживання, історичний і політичний уклади життя визначають характер літератури: «Скажіть мені, як народ жив, і я скажу, як він писав…» [25, с. 309]. О. Веселовський стверджував, що фольклорні теми, сюжети, образи, що були первісними стосовно літератури, повторюються в ній і тісно пов’язані зі ступенем розвитку суспільства. За Веселовським, суспільний розвиток мав величезний вплив на народну творчість і дуже чітко прослідковується в ній: анімістичні та

тотемістичні уявлення, зміна матріархату патріархатом і встановлення патріархального суспільства. У процесі історичного розвитку зміни епох та устроїв відбувається і зміна в поетичній системі символів. Як зазначає О. Веселовський, на етапі, коли в поетичному стилі вже існують певні сталі ряди образів і мотивів, що мають символічний зміст, інші образи та мотиви можуть виникати поруч зі старими, і відповідати тим же вимогам, і функціонувати в мові довго або деякий час під впливом моди. Такі нові елементи виникали з побутових та обрядових переживань, запозичувалися з фольклору іншого народу, з нових літературних і мистецьких течій. Учений підкреслює, що ці нові елементи привносили не лише зміст, а і свою образність. Він порівнює їх із нервовими вузлами, які викликають у нас ряд певних образів, відповідно до особистого розвитку, досвіду та здатності поєднувати образні асоціації [25, с.86]. Подальші дослідження О. Веселовського стосувалися виділення повторюваних формул, що висловлювали загальні схеми найпростіших переживань щодо навколишнього світу. Причиною цих повторів він вважав усе ще колективну свідомість та емоційність особистості. Вчений вважав, що кожне нове покоління успадковує певні сталі формули, що мають асоціації зі старими уявленнями. Для функціонування в новому середовищі їх потрібно міняти й узгоджувати з новим досвідом. Визначальним у літературі є суспільний, а не індивідуальний початок. О. Веселовський стверджує, що глибше зрозуміти поетів можна лише вивчивши історичний період, в якому вони жили.

Він визначає дві методологічні тенденції своїх досліджень: перша підкреслює важливість виявлення не лише індивідуальних естетичних уподобань поетів, а й вивчення загальних літературних тенденцій і настроїв того часу, друга стосується форми творів. Виокремлення понять сюжету і мотиву вважається одним із найбільших досягнень О. Веселовського. Структурний, елементний характер твору можна виявити завдяки літературознавству. Ця наука дозволяє звести весь об’єм інформації про виникнення загальної історії літератури в

об’єктивну структуру, схему, що відображає весь процес розвитку, а також чітко вказує на зв’язок змісту і форми.

Психологічний підхід у розвитку теорії про міф представлений одними з найвідоміших авторів – З. Фрейдом і К.-Ґ. Юнґом. Теоретичні розвідки саме цих учених вплинули згодом на виникнення нових психологічних підходів практично в усіх гуманітарних науках, зокрема і в літературознавстві. З. Фрейд припускав, що вивчення міфу відбувається завдяки механізму, що базується на надіндивідуальній біологічній концепції людини та не залежить від історичного культурного розвитку. К.-Ґ. Юнґ у своїй теорії несвідомого розмежовував особисте та колективне, що є однаковим для всього людства. За Юнґом, міфічні образи, що містяться в колективному несвідомому, мають творчу основу, впливають на уяву, поведінку, мислення й успадковуються за допомогою архетипів.

Психоаналітичні дослідження міфу спрямували розвиток літературознавчих досліджень у нове річище. Літературні твори аналізують та інтерпретують, виходячи з теорій Фрейда та Юнґа, що сприяє розвитку нових літературознавчих методологій. З'являються нові теоретики міфу, зокрема Н.Фрай. У праці «Анатомія критики» («Anatomy of Criticism», 1957) Н. Фрай припускає, що література постійно використовує одні й ті ж принципи та рухається від давнього міфу до сучасного реалізму. Тобто, це закономірний циклічний рух, чітка система. Крім того, він визначає п’ять первинних видів: міфічний, романтичний, високоміметичний, низькомемітичний та іронічний. Порівнюючи літературу з математикою, яка виникає з гіпотез, а не фактів, Фрай вважає, що порівнювати треба не самі твори, а архетипи, мету, сюжети й теми. Вчений стверджує, що міф абсолютно метафоричний. Міфологія слугує такою самою основою літератури, як геометрія для живопису.

Інша школа дослідників, репрезентована англійською та американською групами міфокритиків, за основу своїх досліджень бере психологічний напрям,

про що свідчить робота «Теорія літератури» Р. Веллека та О. Воррена. Т. Денисова у праці «Нортроп Фрай і дискурс міфокритики» описує інтерпретацію міфу цими дослідниками та підкреслює її важливість для літературознавства: «Тут міф розглядається як один із внутрішніх аспектів літератури, як явище ірраціональне, інтуїтивне, таке, що протистоїть логосу, системній філософії, у сфері естетичного світосприйняття міф прирівнюється до великомасштабної реалізації поетичної метафори. Як найважливіше в його літературному вжитку підкреслюється колективна, анонімна природа міфу, а ще читача інформують про те, що «існує думка, нібито в сучасної людини є таки міфи: щоправда, це порожні, неадекватні, а то й узагалі «несправжні» міфи прогресу, рівності, загальної освіти і того стерильного благополуччя, до якого закликає реклама» [33].

Попри розбіжності, практично всі дослідники підкреслюють кілька спільних моментів, а саме: міф є результатом колективної взаємодії та універсальною базою для створення символів, сюжетів, образів; у міфі реальність має міфологічне значення, а час – циклічну структуру; міф виконує пізнавальну й освітню функції.

У сучасних наукових дослідженнях прийнята узагальнена класифікація міфів відповідно до сфери функціонування: соціальні або суспільні (релігійні (конфесійні), політичні, наукові, національні (етнокультурні)); культурні (масового або елітарного шару, контркультури, домінуючої культури, субкультури). Також виділяють такі різновиди міфів: космогонічні (походження впорядкованого світу), астральні (походження небесних тіл), антропологічні (про походження людини), героїчні та ін.

Міф і література, безумовно, мають спільну основу: обидва ці явища є результатами творчого процесу пізнання. Тому міфологічне та художнє мислення дуже близькі за своїми ознаками: творчий елемент є обов’язковою умовою існування обох видів мислення. Будь-який міф, що був використаний у тому чи тому літературному творі, набуває нових значень. Авторське художнє мислення й

уява накладаються на міфологічне мислення, і новостворений міф буде суттєво відрізнятися від свого «першообразу». Саме ця відмінність між авторським варіантом та оригінальним міфом і є метою, заради якої автор бере за основу свого твору міф-оригінал.

Архетип. Теорія міфологічного мислення стає основою революційних досліджень архетипів індивідуального та колективного несвідомого З. Фрейда та К.-Ґ. Юнґа.

Історія терміну «архетип» починається з античної філософії, зустрічається в середньовічних, класичних і неокласичних джерелах (Платон, Філон Юдей, Діонісій Ареопагіт, Фома Аквінський, І. Кант, А. Шопенгауер). Поняття «архетип» поступово переходить в інші наукові сфери, змінюючись і вбираючи в себе зміст і характерні риси тієї дисципліни, в якій починає активно використовуватися. І хоча сьогодні й досі немає чіткого визначення архетипу, можна з упевненістю сказати, що з часів Юнґа зміст цього поняття розширився й отримав нові аспекти сприйняття й використання.

Платонівська ідея полягає в тому, що архетип – це система праобразів, що втілюється в матеріальному світі. У Середньовіччі термін має визначення споконвічного образу в основі пізнання. Ф. Шеллінг поняття первообразу вважав головним у міфології та наголошував на архетипних характеристиках міфології. Т. Манн визначав міф як найдавніший носій «типового» та загальнолюдського, того, що постійно повторюється, того, що існує поза часом і простором і є найдавнішою формою представлення архетипів у культурі людства. К.-Ґ. Юнґ, взявши за основу платонівську ідею та переосмисливши всі наступні, зміг дати поки що найширшу характеристику й визначення поняття архетипу як змісту колективного позасвідомого. К.-Ґ. Юнґ, давши своє визначення понять «архетип» і «колективне несвідоме», зробив можливим аналіз несвідомого саме з погляду символічного позначення структурних уявлень людини. Таке трактування несвідомого обов’язково звертається до міфології, релігії, мистецтва, де

присутність архетипних образів найбільш помітна. У людській природі для К.-Ґ. Юнґа найважливішим є «вічні» символи, відображені в релігійно-міфологічних уявленнях. Учений підкреслював вплив архетипу на мистецтво та був переконаний, що зв'язок понять виглядає таким чином: мистецтво-архетип-міф-міфотворчість.

За загальним визначенням, архетип (грец. archetypos – першообраз) – універсальна структура, що акумулює досвід колективного несвідомого, об'єднаний навколо важливих образів або ідей (Тінь, Персона, Божественне Дитя, Велика мати, Анімус і Аніма та ін.), через яку несвідоме впливає на поведінку та психіку людини.

Архетип є найголовнішим поняттям колективного позасвідомого. Визначаючи архетип, Юнґ спирався на платонівську ідею, вважаючи його основою не лише людських знань, а й почуттів, учинків і поведінки. Архетипи, згідно з Юнґом, є зразками поведінки або символічними образами, на основі яких виникають конкретні, наповнені змістом, образи, що відповідають у реальному житті стереотипам свідомої діяльності людини. Першообрази, які попередні покоління передають нащадкам, фундаментальні символічні уявлення, відтворювані колективним несвідомим, були визначені К.-Ґ. Юнґом як архетипи. У кожному історичному періоді і для кожної особистості окремо вони будуть однаковими, маючи загальнолюдський характер.

Трактування поняття архетипу в літературі тісно пов'язане з його значенням у філософії. В обох галузях архетип вважається основним виразником пам'яті, формою, в якій містяться певні загальні змісти, моделі, образи, що сприймаються кожною людиною відповідно до її життєвого досвіду, але обов'язково передаються, бо кожна людина залучена до колективного позасвідомого. Одне з головних значень поняття архетипу – універсальні ідеї, що можуть формувати певні спільні принципи існування людства. «Психологічна енциклопедія» визначає архетип як спосіб поєднання образів, символів, знаків за допомогою

форм, що передаються через покоління [104, с.424]. Видатний філософ і культуролог С. Кримський був одним із перших, хто досліджував проблему філософського осмислення архетипів української культури, визначаючи позачасові праформи та структури (архетипи), що впливають на соціокультурний розвиток людства. За Кримським, універсальні архетипні символи відображаються у троїстості буття, протилежностях (світло-тінь, плоть-дух), символах порядку і хаосу, в довершеності кола та невизначеності лабіринту.

Сьогодні важко переоцінити вплив теорії архетипів на літературу. Архетипні образи стають основою літературних творів, метамотивами, сенсом, який необхідно зрозуміти для глибшого усвідомлення відтворення архетипів як базових естетичних і культурних концепцій, які впливають на культурне та соціальне життя людини. Особливою характеристикою архетипу в літературознавстві є його постійний розвиток і адаптація відповідно до історичного періоду, літературних стилів і текстів. Первообрази – загальнолюдські почуття, сподівання, хвилювання, пам’ять пращурів, таємничі знання, що існують у колективному позасвідомому, знаходять своє відображення в символах і міфах і стають основою літературних творів, які впродовж усього часу існування писемності впливають на людську свідомість. Багато архетипів перетворилися у значущі мотиви в літературі, що зустрічаються в безлічі творів усіх стилів і напрямів. Архетипні образи стають основами сюжетів, які просто не можна не впізнати. Ба більше, їх обов’язково треба знати, щоби зрозуміти ідеї, метафори й авторів релігійних, наукових, філософських і художніх творів. К.-Ґ. Юнґ стверджував, що архетипи повертають нас до первісних рис духовності, зберігають і передають необхідні знання й уявлення [144, с.92].

За твердженням С. Коршунової, літературознавство, базуючись на юнґівській теорії, створює власний термін «літературний архетип». Літературний архетип є «варіантністю інваріанта, пошуком інтертекстуальних зв’язків у творчості письменників різних генерацій» [59, с.3–4]. Однак літературний

архетип не можна ототожнювати з концепцією архетипу К.-Ґ. Юнґа. Головна відмінність між цими двома поняттями полягає в тому, що літературні архетипи виникають у формі образу, сюжету, мотиву, в глибинах літератури, тоді як архетипи, за Юнґом, – сприйняття індивідуальною свідомістю первообразу з колективного несвідомого.

Завдяки теорії спільного колективного несвідомого і теорії архетипів вдалося пояснити схожість сюжетів міфів різних цивілізацій, що мали різну хронологічну, просторову та культурну приналежність. Різні підходи до визначення терміну «архетип» зумовлені неможливістю обмежити його певними рамками. Дослідники проводять паралелі з іншими близькими поняттями. А. Есланек вважає, що архетип дуже близький до мотиву [135, с.21], Є. Мелетинський говорить про образ і персонаж [81, с. 34–39]. О. Галич зазначає, що архетипи художніх творів допомагають глибше зрозуміти дух і особливості того часу, до якого він належить [28, с.206].

На початку XX століття праці і відкриття К.-Ґ. Юнґа мали величезний вплив на літературознавчу галузь. Антропологічні ідеї Дж. Фрейзера не давали дослідникам таких широких можливостей для вивчення таємниць людської свідомості, які розкривала нова теорія колективного позасвідомого і концепція архетипу. Нові дослідження пропонують простіше розв'язання проблеми передачі культурного досвіду, ніж антропологічні теорії – все це містять у собі архетипи. Відтоді міфологічна наука, крім антропологічного, отримує новий напрям – психологічний. Поступово психологічний підхід починає витісняти класичний антропологічний. Праця М. Бодкін «Архетипні зразки в поезії: Психологічне дослідження уяви» («Archetypal Pattens in Poetry: Psychological Studies of Imagination», Лондон, 1934), завдяки якій з’являється термін «архетипна критика», ставить крапку в цій суперечці.

Інший видатний представник архетипної критики – канадський літературознавець Н. Фрай – один із найвідоміших представників західної

компаративістики у своїх дослідженнях також звертається до юнґівської теорії архетипів, але в найзагальніших її рисах, визначивши три різновиди архетипів: антропологічний, психологічний і літературний. Він представляє концепцію архетипного розвитку літератури в пошуку складніших форм. У праці «Анатомія критики» («Anatomy of Criticism», 1957) Н. Фрай висловлює припущення, що література постійно використовує одні й ті ж принципи та рухається від давнього міфу до сучасного реалізму. Крім того, він визначає п’ять первинних видів: міфічний, романтичний, високоміметичний, низькомемітичний та іронічний. Фрай вважає, що порівнювати треба не самі твори, а архетипи, метасюжети й теми. Проте трактування архетипу Фраєм відрізняється як від антропологічного, яке він сприймає як основу твору, так і від психологічного, яке також допомагає зрозуміти текст глибше. Н. Фрай проводив компаративний аналіз літературних творів, зокрема й хронологічно віддалених, для визначення першоджерела, яке стало їхньою основою. Цією основою, на його думку, був міф. За Н. Фраєм, міф – це архетип літератури, література народилася з міфу, історія літератури – це певний набір сюжетів, що прийшли з давньої культури та постійно повторюються, з деякими змінами, практично у всіх літературних стилях і напрямах. Фрай стверджує, що індивідуальність митця розкривається у процесі переосмислення та нового відтворення архетипних образів. Відмінність архетипного аналізу, за Фраєм, полягає в близькості до структурного сприйняття, бо передбачає вивчення сюжетів, образів, наративів і форм, тобто архетипної структури загалом. Такий підхід розглядає архетипи в межах більшої структури, яка має зв’язок із усією літературою. Існують архетипи загальнолюдські, що зрозумілі кожному: «…говорячи це, я не маю на увазі, що існує якась книга архетипних кодів, яку запам’ятали усі людські суспільства без винятку. Я маю на увазі, що деякі символи є образами речей, спільних для всіх людей, і тому володіють комунікаційною силою, яка є потенційно необмеженою» [156].

Існують також інші архетипи – етнічні, що відображають досвід окремої культури. Отже, можна говорити про різні складові частини: основа – вічні загальнолюдські теми, які зрозумілі всьому людству, далі – етнічні теми та сюжети, що виходять із конкретної культури, й останнє – індивідуальні архетипи, що сформувалися у свідомості конкретної особи. Саме завдяки індивідуальним архетипам зазвичай і народжуються нові літературні течії та стилі. Увібравши в себе весь досвід попередніх пластів, у людському генетичному просторі такі індивідуальні архетипи можуть бути емоційно значимішими та впливовішими, ніж універсальні загальнолюдські.

Архетипи виявляють спорідненість між творами, авторами, культурами й епохами. Архетипне мислення пояснює причину того, що видатні твори, що базуються на універсальних архетипах, навіть будучи перекладеними іншими мовами, є близькими та зрозумілими, естетично й емоційно вартісними для всього людства в будь-який історичний період. Застосування архетипного аналізу в літературознавстві забезпечує ефективніше вивчення, а отже, і глибше розуміння художніх творів і літературних процесів .

Попри велику кількість досліджень літературних архетипів, у сучасному науковому світі ще й сьогодні відсутня їхня єдина класифікація та систематизація. Теорія архетипів отримала потужний розвиток після досліджень К.-Ґ. Юнґа. Вона мала великий вплив на різні галузі гуманітарної науки, зокрема літературознавство. Розвиваючи цю теорію, літературознавці не розглядають архетипи лише з позицій психології, а радше, вбачають у них загальний фундамент, сталі моделі, що формують життя, його сприйняття та розуміння.

Є. Мелетинський побудував свою концепцію на співвідношенні літератури й архетипу. Два основних моменти відрізняють концепцію Мелетинського від теорії архетипів К.-Ґ. Юнґа: за Юнґом, архетипи не є сюжетами, а Мелетинський не приймає гіпотезу про спадковий характер архетипів [82, с. 6].

Розвиваючи ідею архетипів у літературі, Є. Мелетинський дає своє визначення цього поняття: « архетипи – це первинні схеми образів і сюжетів, які складають певний початковий фонд літературної мови, який розуміють у найширшому сенсі» [82, с.73]. Досліджуючи такі первинні схеми, вчений підкреслює їхню схожість на ранніх стадіях розвитку, на більш пізніх з'являється різноманіття, проте ретельний аналіз виявляє, що багато з них є лише трансформацією ранніх сюжетів. Такі первинні схеми Є. Мелетинський називає сюжетними архетипами [82].

У праці «Про походження літературно-міфологічних сюжетів» [82, с. 73-150] Є. Мелетинський робить огляд досліджень, присвячених архетипам, але з різних наукових позицій: еволюція свідомості Е.Ноймана, героїчний міф Ш. Бодуена, ритуалізм кембриджської школи (Дж. Гарисон, А. Кук), роботи Н. Фрая, М. Бодкін. Аналізуючи ці праці, Є. Мелетинський зазначає, що загалом кожна з цих концепцій, розглядаючи архетипи, сприймає їх як певний набір основних фігур, або предметів-символів, але не як сюжети. Міфічна ментальність ототожнює походження та сутність світу. Міф про створення світу є основним. Прагнучи володіти світом, після виділення власної особистості зі середовища природи людина пізнає картину світу, створюючи розповідь про його походження. Є. Мелетинський зазначає, що пафос міфу прагне боротьби та перемоги космосу над хаосом, що виявляться і формуванням, і впорядкуванням світу водночас. Ця тема є головною практично для всіх давніх міфів [82, с. 81]. Є. Мелетинський підкреслює, що міф, героїчний епос, легенди та казки мають дуже глибокий і насичений архетипний зміст, який може змінюватися, трансформуватися в інші образи, зберігаючи при цьому первинний сенс. Учений звертає увагу на той факт, що традиційні сюжети існують у літературі та проявляють свій архетипний характер досить довго, проте їхні видозміни та поділ на дрібніші сюжети не сприяють виявленню первинних архетипних змістів.

Найбільшу увагу Мелетинський приділяв архетипним сюжетам та образам. Він зазначав, що значимість ритуальних моделей для формування архетипних сюжетів не викликає сумнівів, проте не погоджувався з представниками ритуальної школи, які ототожнюють сюжети й ритуали. Є. Мелетинський говорить про механізми розгортання сюжетів, починаючи з найдавніших і найархаїчніших: 1) драматизації (конфронтації культурного героя); 2) нагромадження (додавання) мотивів або об'єктів (поєдинку героя з кількома ворогами або здобуття кількох об'єктів); 3) дзеркальної інверсії (епізоди: дія-протидія) 4) негативної паралелі; 5) додаткового епізоду; 6) «сходів»: введення епізодів для головного мотиву; 7) метафоричних трансформацій [82, с. 125]. Є. Мелетинський визначає ще кілька найдавніших архетипних сюжетів і мотивів: 1) породження різноманітних об'єктів богами магічно або біологічно; 2) здобуття культурними героями різних об'єктів у хранителів (місцезнаходження об'єкта в іншому світі (вогонь, світло тощо); 3) створення деміургами землі, людей, зірок тощо; 4) спонтанну появу різноманітних культурних об'єктів (з неба, із землі тощо) Найпопулярнішими міфічними мотивами створення світу вчений визначає теми «здобуття-крадіжки культурних благ» і «боротьби з хтонічними силами для досягнення тої чи тої мети» [82, с. 126]. Виділення цих двох мотивів Мелетинський пояснює динамічністю в часі і просторі та присутністю двох або більше персонажів. Такі сюжети слугують найпростішим описом моделі світу за допомогою подорожі героя крізь час і різні світи.

Н. Хрящева, розглядаючи дослідження Мелетинського, зауважує, що сучасна інтерпретація звичайною людиною міфу, який власне і є архетипом, як боротьби добра і зла, а не космосу і хаосу лише підтверджує визначення К.-Ґ. Юнґом динамічності архетипу [134].

Топос. Зацікавленість просторовими категоріями й образами художнього тексту сприяла розвитку нових понять і визначень, що потребували певної категоризації, класифікації та термінології. З філософії були запозичені терміни

«топос» і «локус». Поняття «топос» почало функціонувати в літературознавстві порівняно недавно. Цей факт, можливо, зумовлює невизначеність і розмитість поняття «топосу» в літературознавчих науках. Відомо, що ще Арістотель використовував це поняття у фізиці, топіці, риториці, визначаючи його як «загальне місце для міркувань про справедливість, природу та інше» [8, с. 47]. Учений трактує топос як певний заздалегідь підготований арґумент, який оратор мусить мати «з кожного питання». Попри тривалу історію існування терміна, для теоретиків «топос» був і залишається «чимось невловимим і важко означуваним» [9, с. 412].

Дослідження топосів або «загальних місць» у літературі починається з риторичної традиції. В риториці топос – абстрактне міркування щодо певної конкретної ситуації. У літературознавстві поняття «топосу» набирає популярності після виходу книги Е. Курціуса «Європейська література та середньовіччя» (1948). У згаданій праці дослідник демонструє появу риторичних топосів практично у всіх літературних жанрах та їхнє перетворення на сталі універсальні кліше. Досліджуючи поняття «топосу» в літературі, Е. Курціус визначає його як засіб оформлення цілих комплексів, пов’язаних із типовими ситуаціями та такими, що мають формальний характер і певний словесний образ. Він першим вказав на подібність і зв’язок архетипу і топосу, наголосивши, що топос є явищем колективної свідомості. Дослідник вважав, що за своєю універсальністю топос є найближчим до архетипу. За Курціусом, топос є позаособистісним елементом стилю, який відноситься до глибшого рівня історичного життя, ніж індивідуальна творчість. Топосу притаманна часова і просторова присутність. Дослідник доводить, що часто те, що вважають індивідуальною знахідкою автора, є модифікованою традиційною формулою [66, с. 85].

Ю. Лотман зазначає, що кожен топос має прототип, присутній у колективному підсвідомому та реалізує певний інваріант або вічну ідею [76].

Серед пізніших досліджень можна виокремити низку спроб визначення поняття топосу та його функцій. В. Халізев характеризує топоси як універсальні структури, позачасові та доволі статичні. Дослідник наголошує, що топіка містить типи емоційного настрою (трагічне або смішне), духовно-філософські проблеми (добро і зло), так звані «вічні теми» й набір художніх форм. В. Халізев вважає, що всі ці складники сягають долітературного періоду та наповнюються з плином часу [131, с. 246-247].

Сьогодні в літературознавстві домінують два головних визначення поняття «топосу»:

1. набір загальних сюжетів, сталих мовних формул, характерних для національних літератур;

2. значиме для художнього тексту (або напряму, історичного періоду, національної літератури) місце розгортання змісту, що може корелювати з реально існуючим простором, частіше відкритим.

Перше значення, яке охоплює загальні проблеми та характерні риси національних літератур, є ширшим. Топоси мають стійкі значення й універсальні статичні структури, однак, зберігаючи національні культурні традиції, вони мають здатність змінюватися та набувати нових, актуальних змістів. Дослідники приділяють велику увагу розвитку та змінам топіки в рамках функціонування топосів, а особливо виникнення нових, суголосних сьогоденню, змістів. А. М. Панченко називає топоси місцем зберігання культурних традицій, які водночас уможливлюють новаторській підхід і вираження актуального змісту, наголошуючи, що варто говорити не лише про топіку, а і про національну аксіоматику, бо в цьому понятті поетичний і духовний аспекти нероздільно пов’язані [92, с. 246].

Як місце (у загальному розумінні) творчості письменника, в якому зароджуються задуми, теми тощо, топос визначають і у стилістичному аспекті. Виділяють загальні та конкретні (думки, пам’ять, тексти, приклади, символи,

знаки), внутрішні та зовнішні, причинові, порівняльні тощо топоси [112]. У вужчому розумінні топоси є одиницями простору художнього тексту, їхнє розташування в тексті демонструє авторські ціннісні уявлення. У сучасному літературознавстві поняття «топосу» не є однозначним і має кілька додаткових значень. У дослідницьких колах, окрім загальних сюжетів і мовних формул, характерних для національних літератур, топос розглядають як елемент художнього простору тексту. Топоси зазвичай відносяться до несвідомого та відображають непросторові відношення або духовні переконання автора. А. Булгакова зазначає, що, з одного боку, топос є стійкою одиницею, а з іншого – одиницею, яка відображає авторське світобачення та «дух» епохи [24, с.206].

Е. Хазагеров вбачає спільні риси архетипу і топосу в здатності відтворюватися та приналежності до колективного свідомого. Дослідник вважає, що архетип лише допомагає осягнути навколишню дійсність, тоді як топос орієнтований на діалог [130, с.9]. Угорський дослідник З. Хайнаді визначав архетипні топоси як прасимволи, міфічні образи, що зберігаються у колективному підсвідомому [129, с.7]. Ю. Ковалів визначає топос як стале поєднання мотивів, що можуть набувати ознак архетипу [73, с. 634].

М. Гайдеґер подає більш повне визначення топосу. Топос передається через ідею визначення первинної природи буття: «існувати означає існувати десь, у певному місці». Дослідник стверджує, що будь-яке буття прив’язане до місця, де людина будує свій «дім» (помешкання / житло). Для філософа буття людини означає жити на землі і бути смертним [163, с.145]. У своїх пізніх есе Гайдеґер називає поезію «ідеальною формою дому (помешкання / житла)». Вчений вважає, що поезія дозволяє нам існувати і творити: «ми повинні думати про природу поезії як процес, який дозволяє нам існувати і є, можливо, найважливішою формою творення. Якщо ми подивимося на природу поезії з цього погляду, тоді ми зрозуміємо природу існування (мешкання)» [163, с.147].

Якщо пов’язати два визначення Гайдеґера, то можна стверджувати, що поезія як певна форма існування та творення прив’язана до конкретного місця. Найбільш явно зв’язок між поезією і «місцем» відображається у втіленні змісту цього «місця». У постмодерністських поетичних текстах присутні найрізноманітніші змістовні втілення топосів як «місця, значимого для автора». Ба більше, «місце» само собою стає активним учасником поетичного процесу, воно існує і у творі, і поза ним. Яким би не був розмір – від закуточка в кімнаті до планетарних масштабів, поняття «місце» є комплексним, таким, що містить у собі певні компоненти та формує унікальну комбінацію. місце – це не лише комбінація певних речей, саме присутні в тому чи іншому місці люди надають йому визначеного характеру й сенсу. М. Йогансен у книзі «Як будується оповідання» жартома написав фразу, яка насправді є доволі серйозним посилом: «Щоб затримати читача коло якоїсь точки, потрібний якийсь матеріял» [52, с. 581]. Для того, щоби твір став цікавим для читацької аудиторії, в певному місці має розгортатися якась дія, або воно має наповнюватися змістом.

1.2 Психоаналітична концепція колективного несвідомого

Інтерпретуючи та використовуючи нові ідеї з інших галузей, науковці часто здійснюють прорив у своїх дослідженнях. Історія наукового розвитку є історією прочитань-інтерпретацій чужих ідей, навіть цитування чиїхось тверджень уже є власною інтерпретацією. Процеси заперечення, переосмислення, доопрацювання чи вдосконалення ідей та відкриттів і є головними чинниками прогресу наукової думки. Однак для справді якісного дослідження важливе не просто використання чи спростування чужих концепцій, а саме переосмислення, розвиток і можливі шляхи їхнього використання в інших сферах. В. Менжулін в огляді новітніх українських досліджень юнґівських концептів наводить класифікацію інтерпретації-використання чужих концепцій відомого сучасний філософа Р. Рорті [83, с. 108]. Р. Рорті вважає, що інтерпретації (в автора-критика) чужих ідей бувають трьох видів – третього, другого та першого. Інтерпретація третього виду найменш ефективна: це – банальне спростування ідеї дослідника шляхом демонстрації їхньої невідповідності певній системі уявлень, яку сам критик приймає за абсолютну істину. Інтерпретація другого виду полягає в намаганні виявити недоліки у праці автора ідеї: непослідовності, незрозумілості, невідповідності, суперечності тощо. Рорті вважає таке прочитання цілком припустимим, одним з етапів серйозного дослідження. Найважливішим для наукового прогресу, на думку вченого, є перший вид, який займається «прагматичною реконтекстуалізацією», тобто намагається створити з ідеї щось принципово інше, наповнити її новим, перспективнішим, змістом, використовує міркування інших мислителів задля створення власних, більш переконливих концепцій [142].

Нові відкриття у психології та психіатрії стали потужним поштовхом для розвитку нових теорій і течій у літературознавстві. Цінність психоаналітичних теорій полягає в тому, що вони першими визнали взаємозв’язок свідомого та

несвідомого в особистості людини. Аналітична психологія К.-Ґ. Юнґа стала основою для багатьох сучасних досліджень у гуманітарних галузях, зокрема літературі. Ці концепції, попри те, що із самого початку були суперечливими й часто тлумачилися по-різному, стають фундаментом розвитку багатьох подальших наукових дискусій, досліджень і, як наслідок, виникнення нових теорій.

Швейцарський учений, лікар-психіатр К.-Ґ. Юнґ (1875-1961), безумовно, здійснив інтерпретацію ідей З. Фрейда першого виду. Саме з його іменем пов'язують виникнення терміна колективного позасвідомого та теорії архетипів. Попри те, що Юнґ та його послідовники мали і все ще мають труднощі з визначенням базового концепту – архетипів колективного несвідомого, ця теорія була доволі резонансною та зайняла важливе місце в багатьох дослідженнях майже всіх гуманітарних галузей. «Гіпотеза про колективне несвідоме належить до тих наукових ідей, які спочатку залишаються чужими для публіки, але потім швидко перетворюються на добре відомі та популярні. Приблизно те саме відбулося з ширшим поняттям «несвідомого» [144, с.90]. Хоча термін колективного несвідомого ще раніше широко використовували Платон, Арістотель, Гартман у філософії, К.-Ґ. Юнґ першим увів цей термін у сферу психіатрії та зробив його одним із найважливіших компонентів розвитку особистості. Термін «колективне» був обраний тому, що йдеться не про індивідуальний досвід, а про загальнолюдську природу, що має спільні для всіх змісти і способи поведінки та є надособистою.

К.-Ґ. Юнґ до 1913 р. поділяв основні погляди З. Фрейда, але став одним із найперших критиків його теорії. Розбіжності стосувалися виключно сексуального трактування психічної енергії З.Фрейда і теорії несвідомого. Їхня суть полягала у визначенні природи несвідомого. Психологічний метод З. Фрейда Юнґ називав «психологією окремої персони» [144,с.90], проте підкреслював, що навіть такий підхід спирається не лише на особистісні характеристики, а й на бажання

самоствердитися або сексуальний інстинкт, що є спадковими формами, що перебувають поза межами свідомості. Ґрунтуючись на тому, що інстинкти – цілком оформлені сили потягу, які постають задовго до становлення свідомості, К.-Ґ. Юнґ називає їх «точною аналогією архетипів» і припускає, що архетипи – «модель і зразок інстинктивної поведінки» [144, с.51].

К.-Ґ. Юнґ був переконаний, що, крім особистої свідомої психічної системи, існує ще одна – колективна, неособистісна. Вона передається у спадок, складається з праформ, архетипів, що надають змістам свідомості чітко окреслених форм. Учений стверджував, що колективне несвідоме має декілька рівнів: перший – найбільш архаїчний, за ним ідуть тваринні або пралюдські архетипи, вони базові, не деталізовані прототипами, що містять найпримітивніші емоції. І далі вже – рівень особистого несвідомого, що перебуває під впливом пережитого або непережитого досвіду пращурів. На думку вченого, колективне несвідоме – це найперший найтемніший рівень несвідомого, який є однаковим для різних етносів і містить у собі інстинкти та пам’ять пращурів. Юнґ вважав, що інстинкти людини мають не так біологічну, як символічну природу. Ця символіка є складником психіки, і саме несвідоме виробляє певні форми або ідеї, які становлять основу всіх уявлень людини. Ці ідеї набувають конкретних форм і втілюються в уявлення лише на свідомому рівні психіки.

К.-Ґ. Юнґ зазначає, що колективне несвідоме можна відрізнити від особистого лише з погляду негативного, бо колективне несвідоме є не набутим індивідуально, а успадкованим. Також він підкреслював наявність певних форм у психіці людини, які вже мали визначення раніше, наприклад «мотиви» в міфологічних дослідженнях. Л. Леві-Брюль називав їх «колективними уявленнями» і зробив основним поняттям свого дослідження. Він узяв за основу положення Е. Дюркгейма про ідеї (вірування, моральні поняття), які людина отримує не зі свого індивідуального життєвого досвіду, а завдяки вихованню, суспільній думці, звичаям [72,]. А. Бастіан визначав це поняття як «елементарні

уявлення» або «прадумки». Вчений стверджував, що чим більше вивчаєш різні народи, тим більше переконуєшся в превалюванні універсальних «елементарних ідей» над історичними «народними ідеями» [13].

Юнґ визначає змісти колективного несвідомого і дає їм назву – «архетипи», які, за його визначенням, однакові для всього людства та є символічними носіями прадавніх інстинктів і слідів пам’яті пращурів. Архетипи є, радше, схемою, структурою, яка не має власного вмісту, а наповнюється змістом поточного матеріалу.

Вивчаючи міфи та казки, К.-Ґ. Юнґ наголошував, що вони є «психічними явищами, які виражають глибину душі», і, безсумнівно, є вираженням архетипів. «Душа містить у собі всі ті образи, з яких ведуть походження міфи, наше несвідоме є суб'єктом дійовим і таким, що переживає зовнішні дії» [144, с.93]. Учений був переконаний, що несвідоме це – не закрита система особистості. Це абсолютно відкрита система, де власне «Я» взаємодіє з усім світом, і, зіткнувшись із ним, ми можемо перестати усвідомлювати самих себе. «Я втратив самого себе», – це гарний вираз для позначення такого стану. Віднайти самого себе, за Юнґом, означає досягти Самості, що надзвичайно важко, потрібно зустрітися з власною Тінню. Юнґ вважав, що «кількість архетипів у світі не менша, ніж кількість життєвих ситуацій», і неможливо назвати їх усіх.

Цінність психоаналітичних теорій у тому, що вони першими визнали взаємозв’язок свідомого та несвідомого в особистості людини. Свідоме життя людини, за Юнґом, – досить складна, динамічна структура, фундаментом якої є архетипи. Юнґ визначав їх як зразки поведінки, формальні фактори, які відповідають за організацію психічних процесів у несвідомому. Архетипи – універсальні образи, що збереглися з давніх часів і перетворилися в наскрізні мотиви, загальні символи культури, чию природу легше зрозуміти, виходячи з їхньої мети. На рівні існування архетипів реальність ще не поділена на природну, соціальну та духовну. Однією з головних особливостей архетипів є виведення

культурної універсальності: якщо вони представляють «щось», це «щось» є незмінним через людський досвід незалежно від часу та місця. Це не обов'язково означає, що вони повинні базуватися на біологічній основі, до того ж поняття архетипів сформувалося завдяки багатьом спостереженням саме людської особистості й культурного самовираження. Оскільки архетипи є речами, статистично досить постійними, то їх можна вважати регулярними особливостями людського вираження й уявленнями деяких інваріантів людського досвіду. Архетипи – комплекс універсалій, кожна з яких може створити безкінечну кількість форм. Недарма Юнґ порівнював колективне несвідоме з грибницею, а архетипи з окремими грибами. Втілення колективного підсвідомого в кожній особистості поєднуються з особистим досвідом та існують у межах особистого підсвідомого.

К.-Ґ. Юнґ вводить певні поняття, які, на його думку, характеризують нове бачення особистості загалом. Разом із поняттями індивідуального та колективного позасвідомого він виділяє основні архетипи: «Персону», «Аніму», «Анімус», «Тінь», «Самість», архетипи Великої матері, Немовляти тощо, наголошуючи, що архетипів може бути безліч. Учений схематично зобразив структуру людської особистості (Додаток 1). Наші думки, спогади, почуття містяться у свідомості, центром якого є наше власне «Я» і, за К.-Ґ. Юнґом, це – Самість, найважливіший із архетипів. Наступний рівень, найближчий до Самості, це – Персона, яка містить досвід і відчуття, що за різних причин були забуті чи витіснені в підсвідомість. Проте всі ці переживання можуть активізуватися за певних обставин. Між Самістю і Персоною, безумовно, існує тісний зв’язок. Рівень Тіні – це перший рівень підсвідомого. У ньому, як і в Персоні, зберігаються витіснені переживання та досвід, між якими, однак, існує суттєва різниця. Якщо в Персоні такі переживання ігноруються через їхню неважливість, то Тінь містить усе те найтемніше, що суперечить певним соціальним установкам і нормам і є неприйнятним для нашого «Я». Наступний після Тіні рівень – це Аніма і Анімус.

Це, власне, і є колективне несвідоме, успадковані архетипи, що передають уявлення наших пращурів про чоловіче та жіноче. Усі частини тісно пов’язані між собою, щоби дістатися самої середини, потрібно пройти всі етапи.

Згідно з основним визначенням архетип **Персона** – тип поведінки, який відповідає вимогам життя в соціумі та грає певну роль, нав'язану суспільством. Персона часто не є справжньою особистістю індивіда, це те, що сформовано напоказ, є вигаданим, ілюзорним, характер, який, на наш погляд, полегшує взаємодію з іншими людьми та світом. Як і всі архетипи, Персона амбівалентна. З позитивних моментів треба виділити те, що саме Персона є інструментом спілкування, самовираження, допомагає захистити психіку людини від зовнішніх соціальних впливів. Цей архетип може стати вирішальним моментом в позитивному розвитку особистості, коли людина намагається ототожнювати себе зі своєю головною маскою, вона перебуває в чітко визначених межах своєї соціальної ролі. З негативних моментів варто зазначити, що домінуюча Персона може просто подавити справжню людську особистість.

Архетип **Тіні** це – протилежний бік Персони. Тінь-архетип, який представляє темні боки особистості аж до тваринних інстинктів. Це архетипна форма, що включає в себе бажання, спогади, досвід, які суперечать соціальним нормам, яких людина хоче позбутися, тому що вони не відповідають її Персоні. Тінь – сукупність усіх наших аморальних, шалених, й неприйнятних поривань і вчинків. Агресивність Тіні може ховатися під маскою Персони – зворотного, темного боку власного «Я». Тінь завжди шукає можливість вирватися назовні, але на заваді стає Персона, та наша маска, за допомогою якої ми сподіваємося приховати всі недоліки особистості, щоби бути прийнятим соціумом. У підсвідомості Тінь для нас ворожа, темна, незнана. І якщо людина не бажає дізнатися про цей досвід більше, адаптувати його та навчитися з цим жити, то вона несвідомо намагається спрямувати свої негативні риси на інших: образи диявола, ворога, гріха. Тінь, однак, не є якимось абсолютним злом. І якщо

усвідомити, що це – всього лише зворотний бік особистості, який потрібно прийняти в індивідуальну свідомість, пережити цей досвід, наповнити його своїми власними переживаннями, то тоді більшість темних рис зникне та не зможе більше домінувати. Наприклад, такі прояви людської натури, як спонтанність, творчий порив, дитяча безпосередність, глибокі емоції є позитивними елементами цього архетипу. І треба визнати, що без цього не можливе повноцінне емоційне життя людини. Особистість, яка відкидає власну Тінь, стає одновимірною, бо в кожному з нас присутнє як добре, так і погане.

Архетипи **Аніми і Анімуса** демонструють припущення Юнґа, що кожна людина має певні психологічні риси, які є характерними для протилежної статі. Аніма відбиває жіночі риси в чоловічому характері, а Анімус – чоловічі характеристики в жіночому. Як і більшість архетипів, ця «пара» бере початок у найдавніших пластах досвіду предків, коли чоловіки й жінки засвоювали емоційні та поведінкові тенденції протилежної статі. Юнґ вважав, що Аніма і Анімус містять у собі психологічні моменти, що не відповідають тому, як саме людина сприймає себе чоловіком або жінкою. У сучасній культурі межа між ролями чоловіка та жінки поступово стирається. Цей процес відбувається ще й тому, що люди починають усвідомлювати, що не буває «чистих» чоловіків і «чистих» жінок. Проте ці два ґендерні архетипи, що мають безліч відтінків та ознак інших архетипів, не втрачають своїх характерних специфічних ознак. У міфах і багатьох релігіях Аніма символізує життя, кохання, Ерос, а Анімус – дух, Логос. Юнґ наголошував, що Аніма і Анімус містяться в несвідомому значно «глибше», ніж Тінь і Персона, це дух невідомих нам предків, притаманний їм спосіб думати й відчувати, тому їхнє сприйняття відбувається набагато важче.

Складаючись із двох першообразів (Великої матері та Земної матері), архетип Великої матері охоплює обидва прояви людської психіки: і свідоме, і несвідоме. Архетип Великої матері існує у несвідомій частині, а Земної матері виникає в індивідуальній свідомості кожного, і прояв його залежить від образу

реальної матері. Архетип Земної матері може мати позитивні й негативні прояви: вона може бути доброю і злою, ласкавою і грізною, захищати і залишатися байдужою. Безліч образів міститься в цьому архетипі: мати, бабуся, вчителька, няня, будь-яка близька жінка. Архетип Земної матері доволі часто має анімалістичні образи. У літературі такі метафори завжди мають певне змістовне навантаження, характерне для поведінки цих тварин у природі: мати-зозуля (мати-зрадниця), мати-квочка (гіперопіка), мати-крільчиха (багатодітна). Проте дослідники зазначають, що образ вовчиці є винятком із цього ряду. У фольклорі різних народів, у багатьох легендах і літературних творах через надзвичайну відданість своєму потомству та партнеру, характерну для вовків, вовчиця вважається ідеалом материнства й асоціюється з архетипом Великої матері.

У відношенні до колективного несвідомого людська свідомість є вторинною, тому архетип Великої матері, що міститься саме в несвідомому, має глобальніші образи. Першообраз Великої матері – це народження нового життя, таємниця виникнення світу. Головною функцією цього архетипу є захист життя на Землі, а головними образами Великої матері – образи богинь, Божої матері, раю, переродження, воскресіння.

Самість – центральний архетип особистості, навколо якого концентруються всі психічні особливості людини. Це щось проміжне між свідомим і несвідомим, кінцевий пункт формування ідеального «Я». К.-Ґ. Юнґ вважав Самість найважливішим архетипом, який поєднує всі аспекти несвідомого, створюючи єдність, гармонію і стабільність особистості. Завдання Самості – це самоактуалізація, повне розкриття можливостей особистості. К.-Ґ. Юнґ підкреслював, що свідоме і несвідоме можуть доповнювати один одного до цілісності, що і стає Самістю. Він наголошував, що Самість – не лише центр, але і периферія, яка охоплює свідоме і несвідоме: центр усього, так само як і Его – центр свідомость. Вчений зазначав, що Самість не обмежується людським досвідом і навряд чи Самість міститься у свідомості. [144]. Розвиток Самості

зовсім не означає зникнення Его, навпаки, їхній зв'язок лише створює особистісну гармонію. Образність Самості цілісна – коло, квадрат, хрест, герої, рятівники, вожді.

Колективне несвідоме має вміст, спільний для всього людства, основою якого і є архетипи. Архетипи отримують змістовне наповнення лише після активізації у свідомості, а передаються позбавленими будь-якого змісту. Тому ми сприймаємо архетипи лише через архетипні образи, що виникають у мистецтві, міфах, фольклорних казках, навіть у сновидіннях. Пояснюючи архетипи, К.-Ґ. Юнґ описував образи-моделі базових архетипів, їхні функції та можливі прояви в різних видах людської діяльності, зокрема в літературі.

Відмінність індивідуального та колективного позасвідомого чітко окреслював і Дж. Гендерсон, учень К.-Ґ. Юнґа та його послідовник. Гендерсон визначає культурне несвідоме як історичну пам'ять, яка існує між колективним несвідомим і взірцем культури, що існує [133, с. 155]. Культурне несвідоме, за Гендерсоном, містить у собі як свідоме, так і несвідоме. Архетипи колективного несвідомого, що формують міфи та ритуали в певних соціальних групах, визначають ідентичність людини. К.-Ґ. Юнґ, хоча і виділив цей аспект колективного позасвідомого, але не дав йому окремого визначення. Дж. Гендерсон значно розширив дослідження саме цієї сфери колективного позасвідомого і підкреслював, що культурна психіка живе в родині, в родинних традиціях, там, де людина отримує свою першу культурну орієнтацію [133, с. 149-164]. Гендерсон зазначав, що «важливі не власне історичні події, а сліди, що вони залишають, – скульптури, малюнки, храми і мови, що розповідають нам про стародавні вірування» [133].

Антропологи, філологи та релігієзнавці відкривають нам багато символів, пояснюючи, перекладаючи сучасною мовою такі вірування, ритуали, міфи, що століттями були незмінними. На думку Гендерсона, з часів існування Давньої Греції та її міфів, символи Героя не втратили свого значення і в сучасному світі

проявляються так, як і тоді. Аналогії з давніми міфами науковець вважає не випадковими, тому що несвідоме сучасної людини може створювати символи, подібні до тих, що існували ще у стародавніх віруваннях і ритуалах первісних людей. Гендерсон підкреслює, що саме вміст несвідомого формує психіку. Вчений переконує, що такі символи доволі потужно впливають на наші переконання та поведінку, наводячи приклад святкування Різдва та Великодня великою кількістю людей, навіть тими, хто не є релігійними. Дослідник зазначає, що часто, навіть не усвідомлюючи, ми приймаємо символіку відродження, яка закорінена у стародавні свята і обряди. Гендерсон наголошує, що навіть у сучасному світі людина реагує на символи так, як і представники маленьких неосвічених племен: «чим більше вивчаєш історію символів та їхню роль у житті різних культур, тим більше переконуєшся в тому, що вони несуть у собі оновлення» [133].

Попри критику інших дослідників теорії архетипів, Дж. Гендерсон значно розширює поняття архетипу та виокремлює нові аспекти в цій теорії: архетип групи, архетип суспільства, архетип культури, архетип ініціації. За Гендерсоном, джерело позасвідомого стосується родового індивіда, втілення історії людського розуму, що містить кожна людська душа. Своєю чергою, душа має свою мову вираження – універсальні символи. Гендерсон пише, що такі символи настільки давні та незнайомі, що сучасна людина не може зрозуміти або засвоїти їх [133].

Культурні архетипи – це не порожні форми колективного позасвідомого, а вже історично сталі культурні форми та символи. Гендерсон вважав, що культура не лише тісно пов’язана з психікою, а і формується нею. На розвиток особистості впливає не так суспільство і колектив, як культура. Тому нехтування культурою негативно відображається, перш за все, на особистості.

Дж. Гендерон пише «Авторитет саме всього народу, а не однієї людини чи групи складає справжнє тіло суспільства». Вчений наголошує, що людина

водночас і індивідуальна, і колективна, відчуваючи себе частиною культурного цілого, людина здатна сприймати соціум [133, с.30].

Архетипні установки як усталені канони мистецтва були детально осмислені в другій половині XX ст. у науковій спадщині Н. Фрая. Враховуючи напрацювання Дж. Фрейзера, К. Леві-Строса та К.-Ґ. Юнга, канадський учений розглядав архетипи не лише як «первісні формули» окремих образів, а й як усталені моделі ідей, тем, мотивів, ритмів, літературних форм і жанрів. Він дотримувався думки, що існує загальна тенденція мистецтва до відтворення цих формул.

Н. Фрай, один із найвідоміших західних компаративістів, є видатним представником архетипної критики. У дослідженнях учений звертається до теорії архетипів, але в найзагальніших її рисах, визначивши три різновиди архетипів: антропологічний, психологічний та літературний. Н. Фрай також приділяє багато уваги концепціям Дж. Фрейзера та К. Леві-Строса, проте він розглядає архетипи як моделі літературних форм, жанрів, тем, ідей, а не лише як первісні образи, стверджуючи, що існує загальна літературна тенденція до повторення та відтворення цих образів. Він представляє концепцію архетипного розвитку літератури в пошуку складніших форм. «Анатомія критики» Фрая з'являється як явище, якісно відмінне від кожної з наявних моделей літературознавства» [34,с.8]. Н. Фрай вважає міф структурною моделлю літературного твору, визначаючи його як поєднання ритуалу та мрії у вербальній формі [156]. Дослідник зазначає, що міф як ядро структури художнього тексту, має унікальні характеристики: нерозривність ідеї, інформативності й образу, виразність розгорнутої метафори, універсальність схеми первинних знань і світосприйняття. Фрай переконаний, що міф можна сприймати як архетип – основу історичного знання та людської пам'яті, тому що кожна людська спільнота володіє міфологією, яка успадковується, переосмислюється та передається літературою. У власній теорії літературної критики Фрай позначає міф як одиницю виміру, що зазнає певних

змін у процесі літературознавчого аналізу. За Фраєм, міф – «носій та вмістилище архетипів, серцевина метафор і висхідний матеріал для символів» [34, с. 9]. В своїх дослідженнях Н. Фрай зазначає, що література постійно використовує одні й ті ж принципи та рухається від давнього міфу до сучасного реалізму. Дослідник вважає, що це закономірний циклічний рух, чітка система.

Н. Фрай говорить про два підходи до розуміння та сприйняття художнього твору: позитивістський та компаративний, обстоюючи саме компаративний метод, наголошуючи на його природності та тісному зв'язку з метафорикою. Проте бачення компаративного підходу Фраєм відрізнялося від класичного трактування компаративного аналізу. Н. Фрай вважає сенсом компаративістики не просто порівняння кількох творів різних літератур, а співставлення метафорики, яка є основою літератури. Дослідник стверджує, що система літератури центрується на міфі, на принципі компаративності, й у літературному всесвіті потенційно все може дорівнювати всьому. А будь-яка поема може стати мікрокосмосом усієї літератури, а всі символи, поєднані в єдиний, стають міфом [34, с.10]. Порівнюючи літературу з математикою, яка виникає з гіпотез, а не фактів, Н. Фрай вважає, що порівнювати треба не самі твори, а архетипи, метасюжети й теми. Проте трактування архетипу Фраєм відрізняється як від антропологічного, яке він сприймає як основу твору, так і від психологічного, яке, своєю чергою, допомагає зрозуміти текст глибше. «Під словом архетип я маю на увазі літературний символ чи блок символів, які повсякчас використовуються в літературі і стають загальноприйнятими» [156, с.2].

Дослідник зазначає, якщо прослідкувати подібні архетипи, які зустрічаються в літературних творах, то можна встановити первісний варіант – оригінал. Часто цим оригіналом є природний міф, який Фрай вважає центральним міфом мистецтва. Визначивши головні архетипні моделі, вчений писав, що література рухається за законом чотирьох наративних категорій, які збігаються з міфами про чотири пори року: комічне / весна, романтичне / літо, трагічне / осінь,

іронічне / зима. Це не просто наслідування природних циклів, це відтворення міфологічної суті природи. Крім цього, Н. Фрай структурував ритми літературних творів: епос – ритм повернення (reccurance); проза – ритм безперервності (continuity); драма – ритм величності (decorum) у драмі; лірика – ритм асоціації (association). У кожного з названих ритмів є свої характерні мотиви, образи й архетпні форми. Фрай співвідносить сюжет з архетипною матрицею того чи того ритуалу, який забезпечує єдиний порядок слів. Отже, кожен наратив має свій архетип дій. Дослідник зазначав, що архетипні моделі стають символами, які представляють літературу з погляду універсальної перспективи, а міф є формою історичного наративу [126, с.111–135].

Н. Фрай проводив компаративний аналіз літературних творів, зокрема й тих, які відрізнялися хронологічно, для визначення першоджерела, що стало основою, якою, на його думку, був міф. За Н. Фраєм, міф – це архетип літератури, література народилася з міфу, історія літератури – це певний набір сюжетів, що прийшли з давньої культури та з деякими змінами постійно повторюються практично у всіх літературних стилях і напрямах. Окрім того, Фрай зауважує суттєву подібність, численні перекликання сюжетних ліній та взаємозв’язків між творами різних письменників і називає їх «літературними матрицями». Базуючись на цих дослідженнях, учений стверджує, що індивідуальність митця розкривається у процесі переосмислення та нового відтворення архетипних образів. Відмінність архетипного аналізу, за Фраєм, полягає у близькості до структурного сприйняття, бо передбачає вивчення сюжетів, образів, наративів, форм, тобто архетипної структури загалом. Такий підхід розглядає архетипи в межах більшої структури, яка має зв’язок з усією літературою [156].

1.3 Рецепція архетипів у сучасному літературознавстві

Теорія архетипів одразу після виникнення стала головним чинником процесу пошуку чогось спільного, об'єднувального для літератур різних національностей і різних історичних епох. Зазначеній проблематиці присвячено безліч робіт і досліджень, однак науковий інтерес до архетипів не згасає. Поняття архетипу перейшло з психології у простір практично всіх гуманітарних наук, видатні представники яких приділяли та продовжують приділяти цьому питанню величезну увагу: М. Бодкін, Н. Фрай, Дж. Хендерсон, Дж. Кемпбел, Е. Мелетинський, М. Липовецький, Н. Зборовська, С. Павличко, Д. Наливайко, В. Ятченко, С. Кримський, М. Міщенко, молоді дослідники Ю. Матасова, І. Процик, А. Шестак та ін. Багато процесів і методів літературознавчих дисциплін, зокрема й у компаративістиці, переосмислюються з погляду архетипної структури твору, яка корінням сягає до праміфів, до першообразів. У такому ракурсі архетипні образи та структури жанрів, тем, сюжетів часто не потребують пояснення в іншій культурній системі, позаяк є універсальними, зрозумілими для всього людства. Проте, незважаючи на універсальність і належність до колективного несвідомого, архетип, що проявляється в конкретних образах, як правило, відображає культуру, ментальність і етнічні риси певного народу. І. Процик зазначає, що «архетип, незважаючи на трансформацію під впливом часу й обставин, історичних і культурних умов, має константу – те домінуюче, що є в ньому поза всіма зовнішніми чинниками. Архетип є формотворчим чинником у літературі, але не менш важливою є роль архетипу в змісті твору» [102]. Архетипна критика пропонує шукати зміст твору в його архетипних структурах. Причиною цього є характерні риси архетипних структур: повторюваність, відображення першообразу, здатність впливати на літературний процес. Архетипне мислення, на думку представників критики цього напряму, є саме тим шляхом, який може привести до розуміння різних форм мистецтва і літератури, всіх головних

принципів мистецтва через національну й універсальну міфологію та колективне підсвідоме. «Нам здається, що одна з головних функцій будь-якого мистецтва полягає в тому, щоби привести в дію архетипну реальність надособистісного всередині індивідууму. Підняти його над часом, епохою та «кінцевою» вічністю, реалізованою у будь-якій кінцевій архетипній формі — і привести його до позачасових рушійних сил, що знаходяться в самому серці світу» [102].

Однією з перших звернулася до архетипу Кембриджська школа порівняльної антропології Дж. Фрезера (Г. Меррей, Дж. Харісон, У. Батлер). Ці дослідники, вивчаючи міфи та ритуали різних народів, ставили за мету довести, що стандартні зразки – основа культури в усьому світі. Кембриджська школа своїми дослідженнями стимулювала пошук архетипів у літературі. Л. Беліхова зазначає, що «американська школа антропологів, на відміну від британської, зацікавилася пошуком не подібностей, а відмінностей, розбіжностей у культурах народів, наголошуючи, що, навіть якщо архетипні паралелі існують, у контексті іншої культури вони зазнають змін» [15]. Проте антропологічні ідеї Дж. Фрезера не давали дослідникам таких широких можливостей для вивчення таємниць людської свідомості, які розкривала нова теорія колективного позасвідомого й концепція архетипу.

На початку XX століття ідеї К.-Ґ. Юнґа мали величезний вплив на розвиток теорії архетипу. Нові дослідження запропонували простіші рішення проблеми передачі культурного досвіду, ніж антропологічні теорії – все це містять у собі архетипи. Відтоді міфологічна наука, крім антропологічного напряму, отримує новий вектор – психологічний. Не заперечуючи тісний зв’язок архетипів із міфологією, К.-Ґ. Юнґ наголошував на вторинності міфологічних мотивів щодо архетипу й закликав розрізняти ці два поняття. Архетип представляє колективне несвідоме, колективну людську пам’ять, яка включає в себе й культурну пам’ять. Таким чином, ми можемо говорити про певну модель розвитку зв’язку між цими поняттями в зазначеному вище порядку.

Поступово психологічний підхід починає витісняти класичний антропологічний, і праця «Архетипні зразки в поезії: Психологічне дослідження уяви» («Archetypal Pattens in Poetry: Psychological Studies of Imagination», Лондон, 1934) М. Бодкін ставить переможну крапку в цій суперечці. Завдяки вищезгаданій праці з'являється й термін «архетипна критика». Дослідження М. Бодкін ґрунтуються здебільшого на юнґівських ідеях психологічного напряму, простежуючи шлях різних архетипів. Дослідниця зазначає, що важливо визначити «форми та образи вічних сил» існування людства» [150, с.78]. М. Бодкін змінює орієнтири значень деяких архетипів порівняно з міфокритиками. Окреслюючи архетипні зразки (відродження, смерті, хмар), вона підкреслює зв'зок між ідеями й образами авторів, а також властивість образів змінюватися залежно від наданого їм змісту та впливати на їхні сприйняття.

Трактування поняття архетипу в літературі тісно пов'язане з його значенням у філософії. В обох галузях архетип вважається основним виразником пам'яті, формою, в якій містяться певні загальні змісти, моделі, образи, що сприймаються кожною людиною відносно свого життєвого досвіду, але обов'язково передаються, бо кожна людина залучена до колективного позасвідомого. Одне з головних значень архетипу це – універсальні ідеї, що можуть формувати певні спільні принципи існування людства.

Поняття архетипу досі трактується доволі широко через неможливість чітко визначити межі його функціонування. Дж. Кемпбел, американський дослідник міфології, визначав архетипи як проекцію в тексті зразка несвідомих змістів [55, с. 243]. Для Є. Мелетинського архетип – це образ, персонаж, певною мірою сюжет [81,с.34-39]. О. Галич у підручнику з історії літератури підкреслює, що архетипи, що розгортаються в художніх творах, допомагають краще зрозуміти добу та дух того часу, до якого належить твір [28, с. 51]. С. Пригодій, визначаючи «архетип як колективне несвідоме в художньому тексті», наголошує на тому, що актуалізація архетипу залежить від індивідуального таланту митця [100, с.120]. А. Большакова,

ототожнюючи поняття літературного та культурного архетипу, вважає його базовим концептом для сприйняття й осмислення світу людиною [21, с. 47-57].

Архетипна літературна критика американського літературознавства базується на роботах М. Бодкін та Н. Фрая. Представники цього напряму, який сьогодні, здебільшого, представляє теорію літератури, стверджують, що архетипи визначають функцію та форму літературного твору, значення якого формується культурними міфами. Ці культурні архетипи зустрічаються як повторювані моделі й образи, вибір яких залежить від приналежності художнього твору до того чи іншого літературного напряму. Літературознавці, вивчаючи архетипи в міфології, фольклорі та художніх текстах, визначили найбільш розповсюджені теми, сюжети, символи та персонажі. Такий підхід уможливлює вивчення архетипів як явища пізнавальної та креативної діяльності людини.

Особливою характеристикою архетипу в літературознавстві є його постійний розвиток і властивість до змін відповідно до історичного періоду, літературних стилів і текстів. Первообрази: загальнолюдські почуття, сподівання, хвилювання, пам’ять пращурів, таємничі знання, що існують у колективному позасвідомому, знаходять своє відображення в символах і міфах і стають основою літературних творів, які впродовж усього часу існування писемності впливають на людську свідомість. Багато архетипів перетворилися в ті значущі мотиви в літературі, що зустрічаються в безлічі творів усіх стилів і напрямів. Архетипні образи стають основами сюжетів, які просто не можна не впізнати. Ба більше, їх обов’язково треба знати, щоби зрозуміти ідеї, метафори та послання авторів релігійних, наукових, філософських і художніх творів. К.-Ґ. Юнґ стверджував, що архетипи повертають нас до первісних рис духовності, зберігають і передають необхідні знання й уявлення. Сьогодні важко переоцінити вплив теорії архетипів на літературу. Архетипні образи стають золотим дном літературних творів, метамотивами, сенсом, який необхідно зрозуміти для глибшого усвідомлення

відтворення архетипів як базових естетичних і культурних концепцій, які впливають на культурне та соціальне життя людини.

Довгий час час українське літературознавство не надавало належної уваги теорії архетипів, ігноруючи той факт, що кожен художній твір є втіленням певного світогляду, в якому досвід власного народу пов'язаний із досвідом культурної спадщини всього людства. Лише зі здобуттям незалежності й виходом з-під колоніального впливу Радянського Союзу в українській науці почали з'являтися дослідження архетипів і теорії несвідомого в галузях філософії, культурології, мистецтва, літератури тощо. Неможливість розвивати цей напрям упродовж багатьох років пояснює відносно невелику кількість досліджень. Серед українських дослідників теорії архетипів є такі відомі постаті, як: С. Кримський, Л. Тарнашинська, В. Ятченко, Н. Зборовська. Цій проблематиці присвячені також роботи Д. Наливайка, Г. Грабовича, О. Забужко, статті Н. Слухай, С. Пригодія та ін. Вітчизняні вчені намагаються переосмислити не лише тлумачення архетипу К.-Ґ. Юнґом, а і його послідовниками чи критиками. Ідея сприйняття тексту як певної системи символів і знаків стає все актуальнішою в сучасному літературознавстві. У статті про поняття архетипу в літературознавчому словнику-довіднику зазначається, що різне тлумачення архетипу відбувається відповідно до дослідницьких концепцій: їх уподібнюють мотивам, образам, що є похідними від міфів. Архетип у поезії сприймається як ідея, персонаж, акція, випадок, що відображає найсуттєвіші риси, які є універсальними [74]. І. Процик, зазначає, що архетип не існує в межах одного тексту або у творчості одного автора. Аналізуючи архетипи, ми завжди говоримо про виникнення подібних образів і сюжетів у фольклорних творах або у творах різних авторів, ми говоримо також про метатекст, що аналізує типологічні моделі функціонування архетипу [103].

Видатний філософ і культуролог С. Кримський був одним із перших, хто досліджував проблему філософського осмислення архетипів української

культури, визначаючи позачасові праформи та структури (архетипи), що впливають на соціокультурний розвиток людства. Крім того, С. Кримський пропонує поділяти архетипи за принципом рівневості: спочатку – довічні архетипи Істини, Добра, Краси, а потім – універсальні архетипічні символи: формула триєдності буття, символіка протилежностей.

Національні культурні архетипи, за С. Кримським, мають особливо важливе значення. Вчений розділяє їх таким чином:

- філософія серця – найголовніший національний архетип (визначення філософії Г. Сковороди, надане Д. Чижевським);
- морально-естетичні цінності (єднання з природою);
- слово (зокрема, літературні твори).

Одними з найґрунтовніших досліджень психологічного аналізу в літературознавстві вважають роботи Н. Зборовської. Аналізуючи теорію К.-Ґ. Юнґа, дослідниця визначає такі поняття, як колективне та індивідуальне несвідоме, вона аналізує також архетипи Самості, Тіні, Аніми та Анімусу. Н. Зборовська пише, що архетип діє на людину подібно до емоційного потрясіння, яке і впливає на перетворення свідомості [45, с.133]. У посібнику «Психоаналіз та літературознавство» (2003) вона проводить ретельний аналіз досліджень українських літературознавців, які активно використовували психологічний підхід у своїх працях.

Психологічним напрямом у літературознавстві цікавився один із найвидатніших українських літераторів І. Франко, який розробив концепцію інтерпретації твору з погляду психології. У праці «Із секретів поетичної творчості» І.Франко писав, що все те, що людина зазнає у своєму житті, й наше виховання, яке увібрало в себе здобутки за тисячі років людського культурного досвіду, пройшовши крізь свідомість, «тоне в глибокій криниці душі» [125, с.83]. Н. Зборовська, аналізуючи праці І. Франка, зазначає, що письменник прагнув інтегрувати найновіші досягнення науки в тогочасну літературну традицію. На

той час ідеї психоаналізу вже були актуальні, про що свідчить стаття І. Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898).

Глибоко цікавилася психологічним підходом і С. Павличко, що яскраво демонструє її праця «Дискурс модернізму в українській літературі» (1999). Н. Зборовська, вважає, що С. Павличко першою в пострадянській Україні ґрунтовно застосувала психологічний метод у літературознавстві., звертаючи увагу на питання фемінізму, сексуальної ідентичності, на противагу патріархальним канонам [45].

У посібнику з літературознавства М. Моклиця визначає архетип як образ, що виходить із міфу та відкриває зв'язок людини з первісним світоглядом. Стверджуючи, що практично кожне первісне поняття є дверима в архетип, дослідниця говорить про давні прошарки змісту у творах, що є глибинними архетипними образами [85, с.26].

В. Ятченко, говорячи про архетипи, порівнював їх зі сфінксом. Дослідник зазначає, що архетипи за своєю природою не мають часових характеристик, а їхню структуру можна умовно розділити на два складники: перший – образи, закорінені у структурах мозку, другий – зародок міфологічного образу-символу. В. Ятченко вважає, що «концентрат колективної пам'яті минулого, вже опосередкованого первинними образами й символами», якими є етноархетипи, виникає на основі архетипів колективного несвідомого. Етноархетипи, своєю чергою, окреслюють «специфіку історичного досвіду, світосприйняття і світобачення певного етносу чи племені» [147, с.18].

С. Пригодій, характеризуючи реалізацію архетипу як колективного несвідомого в художньому тексті, наголошував на тому, що рівень актуалізації архетипу, те, наскільки повно він буде задіяний і розкритий, залежить від індивідуального таланту художника, створює інтертекст, що «посилює експресію художнього витвору, вможливлює глибше порівняння його з іншими текстами, де по-своєму проявився той самий архетип» [100, с. 281].

О. Москаленко у своїй роботі зауважує, що архетипні розвідки в галузі літературознавства потребують встановлення понятійної відмінності: не варто механічно переносити до літературознавчого аналізу психоаналітичні концепції архетипу як позавербальної субстанції, об'єднувати такі феномени, як: архетип, архетипний образ, символ, мотив, знак в одному терміні [87, с.17-18].

Як «позавербальну субстанцію» визначає архетип Т. Шестопалова й зазначає, що в літературознавстві варто використовувати не поняття архетипу, а саме поняття архетипного образу, «матеріалізованого в словесному образі певного смислового аспекту архетипу» [139, с. 37–41]. Дослідниця обстоює думку, що для визначення архетипів у тексті необхідно виявити структуру й розділити її елементи на головні та допоміжні. Важливим моментом є фактор, що людина не отримує архетипи в готових образах, це лише обриси, можливості проявити той чи інший образ. Т. Шестопалова говорить про два різних напрями розгортання архетипного образу: синтагматичний (по горизонталі) та парадигматичний (по вертикалі). Архетипний образ, розгортаючись по горизонталі, отримує багато варіантів, проте зберігає власний сенс, незалежно від інтерпретацій. Наслідком такого розгортання стає поява міфологеми. Парадигматичне розгортання надає архетипному образу «можливість перейти від «потенційної дійсності», зумовленої його ґенезою, до стану самоусвідомленої живої дійсності» [139, с 38-39.]. У цьому разі ми отримуємо символ. Символ в її інтерпретації має «цілісно міфічне оточення» та чітку специфіку національного духу [139, с. 38].

С. Коршунова наголошує на розширенні застосування та змістовного наповнення терміну архетип у сучасному літературознавстві. Дослідниця зазначає, що літературознавство, базуючись на теорії архетипів Юнґа, створює свій власний термін «літературний архетип», пошук інтертекстуальних зв'язків у творчості письменників різних поколінь і напрямів. Дослідниця говорить про «мандрівні сюжети та образи як моделі літературного архетипу» й наголошує на

відмінності психологічної концепції архетипу Юнґа як відтворення первообразу від поняття літературного архетипу, що виникає у світовій чи національній літературі у формі образу, сюжету, мотиву [59, с. 3–4.].

М. Міщенко у своїх розвідках зазначає, що архетипи сьогодні цікаві не лише як психічні структури, а радше, як культурні феномени. «Художнє представлення архетипів є їхнім перекладом на мову сучасності. Саме в культурному та мистецькому вимірі архетипи проявляють себе перш за все. Це – перший вимір існування архетипів» [84]. У другому вимірі, на думку М. Міщенко, архетипи виконують функцію пам’яті, що містить у собі знання і досвід народу. У певні історичні періоди активізуються архетипи, які найбільш затребувані та відповідають запитам свого часу. «Ґрунтовне дослідження, актуалізація способу функціонування архетипичних сюжетів, образів, мотивів – можуть слугувати своєрідними сценаріями розвитку окремих народів» [84].

Архетипи виявляють спорідненість між творами, авторами, культурами й епохами. Саме архетипне мислення пояснює причину того, що видатні твори, що базуються на універсальних архетипах, навіть перекладені іншими мовами, є близькими та зрозумілими, естетично й емоційно вартісними для всього людства в будь-який історичний період. Застосування архетипного аналізу в літературознавстві забезпечує ефективніше вивчення, а отже, глибше розуміння художніх творів і літературних процесів.

Попри те, що в літературознавстві архетип не має чіткого визначення та ще не є остаточно встановленим поняттям, кількість робіт із цієї проблематики, й не лише в літературознавстві, свідчить про великий науковий інтерес і перспективу розвитку питання. Архетип спроможний відображати первинні людські уявлення про світ, проявляючись символом у людській свідомості. Для духовного відродження української нації в сучасному світі здатність архетипу зберігати й передавати традиції, уявлення, знання та цінності наступним поколінням надзвичайно важлива. На думку К.-Ґ. Юнґа, між несвідомим та інтровертним

типом психіки існує рівновага, отже, можна говорити про більшу активізацію архетипів для інтровертного типу. Емпатія, емоційність, філософічність і кордоцентризм є рисами інтровертного типу, характерними для української нації. Можна стверджувати, що в українському літературознавстві архетип буде проявлятися досить виразно та продуктивно функціонувати.

Для виявлення розбіжностей між культурами різних країн необхідно приділити увагу вивченню архетипів, які містять у собі причини культурних та етнічних відмінностей. Г. Гачев зазначав: «Подібно до того, як кожна істота має троїчну єдність: тіло, душа і дух, так і будь-яка національна цілісність має єдність місцевої природи (Космос), характеру народу (Психея) та складу мислення (Логос)». Дослідник підкреслює, що ці три рівні взаємодоповнюють один одного [29]. Говорячи про рецепцію архетипів американськими дослідниками, варто звертати увагу на певні об’єктивні історично-соціальні обставини, які, безумовно, мають вплив на понятійне сприйняття.

Північну Америку багато хто порівнює з Ноєвим ковчегом, в якому існують представники багатьох народів, які порвали зв’зки з рідною землею та почали в Новому світі нове життя. Особливість Америки в тому, що її народ не має зв’язків із землею, куди вони приїхали, яка належала корінному населенню – індіанцям. Особливість північно-американської ситуації ускладнюється тим, що переселенці безжально винищували корінне населення, а не змішувалися з ним, як було в Південній Америці. Через це новостворена нація із самого початку не мала зв’язку із землею та її природою. Розбіжності в культурах і світогляді різних націй помітні і в питанні походження навколишнього світу. Світосприйняття американців можна коротко охарактеризувати як «власноруч створена людина» у «власноруч створеному світі» (self-made man in the self-made world), а не у світі, створеному природою, тому активізація архетипів і затребувані архетипні символи в американській свідомості дуже відрізняються від Старого світу.

Хоча міфокритика й архетипниий метод розвивалися в Америці з 1930 по 1980 рр., а розквіт цього напряму припадає на 40-60 рр. XX ст. Архетипний та міфологічний методи у своїх дослідженнях активно використовували й розвивали такі американські вчені та професори університетів, як: Ф. Фергюсон, Ф. Вілрайт, Л. Фідлер, Дж. В. Найт. Представники цього напряму не мали літературних об'єднань, особливих осередків в університетах, їм не належали літературні видання, тому в цьому разі можна говорити, радше, про літературний рух, аніж про літературну школу. Те, що їх об'єднувало, це – спосіб сприйняття літератури та літературної критики, який походив із європейських теорій міфу й архетипу, антропології, філософії та фольклору.

Підстави для популяризації теорії літератури, збудованої на ритуалах, фольклорі та міфах, залежать від типу зв'язків між такими «міфами» й літературою. Формально – міф і література поділяють сюжет, тему, образи. Психологічно – література походить із ритуалу та міфу, які є природньою реакцією людини на оточуючий світ. Тематично – література, як і міф, розкриває одвічні теми: походження світу та людства, природа богів і демонів, основи суспільства та закони. Історично – міф часто виступає як джерело, модель літератури. Культурно – міф і література функціонують як головні наративи, що несуть знання та мудрість для зміцнення соціальних і духовних переконань.

Теорії К.-Ґ. Юнґа мали подальший розвиток у дослідженнях М. Бодкін, Л. Фідлера, Ф. Вілрайта. У ранньому есеї «Вплив аналітичної психології на Поезію» (1922) Юнґ наголошував на тому, що креативний імпульс, що виходить із несвідомого, домінує у творчості. Він зазначав, що творче джерело криється не в особистому несвідомому поета, а в області несвідомої міфології, чиї споконвічні образи однакові для всього людства [161]. Юнґ вважав, що універсальні джерела літератури містяться в міфології. За обставин актуалізації архетипів індивідуальне витісняється колективним, у цьому й полягає дивовижна сила літератури, коли

письменник і читачі є вже не лише окремими особистостями, а нацією, в якій звучить голос усього людства [155].

Одним із найвидатніших дослідників міфології в Америці був Дж. Кемпбел. Послідовник теорії К.-Ґ. Юнґа, автор багатьох неймовірно популярних книжок, серед яких «Герой з тисячею облич» (1949), «Маски Бога» (1968), «Міфи, в яких нам жити» (1972), «Історичний атлас всесвітньої міфології» (1989) та ін.

Дж. Кемпбел вважав, що архетипи як реакції людської психіки провляються у формі автоматичних проекцій на певний об’єкт. Він, як і Юнґ, вважав архетип лише структурою, формою без змісту, яка має здатність наповнюватися ним. Дослідник стверджував, що уявлення не успадковуються, а виступають лише формою.

Людська психіка поділяється на дві сфери: свідоме часто порівнюють із горою, яка височіє над темним лісом, яким є несвідоме. Дж. Кемпбел писав: «Це доленосна сфера, що містить у собі як небезпеку, так і скарби, може бути по-різному представлена: як далека країна, ліс, підземне, підводне, небесне королівство, таємничий острів, висока гірська вершина, глибокий сон» [152, с. 25].

Підхід Дж. Кемпбела до архетипів та міфу був глибоко релігійним. Учений надавав перевагу алегорії, а не генеалогії. Його міркування ближчі до поглядів Юнґа, Бодкін та Вілрайта, ніж Чейза, Хофмана та Фідлера. Дж. Кемпбел залишався вірним юнґівським принципам «чистих» архетипів без «індивідуального почерку», тоді як американське літературознавство більше схилялося до концепції Фідлера. Архетипні форми для Кемпбела були типовими: всі герої та всі міфи були як один. На його думку, стать, вік і професія не були важливими для того, щоби відчути себе американцем ХХ ст., цивілізованим християнином. Основою більшості міфів, казок, кінофільмів і художніх творів є модель, яку Дж. Кемпбел визначив як «мономіф». Учений наголошує, що будь-

який міф про Героя, незалежно від походження, відтворює однакову послідовність подій, яка повторюється практично в усіх міфах [152].

Свою концепцію Дж. Кемпбел розвиває в книзі «Герой із тисячею облич» (1949). У цій роботі він описує ключові архетипні теми, що містяться в героїчних міфах всього світу. З погляду психології, героїчний міф описує процес становлення свідомості – як вона народжується, дорослішає та вдосконалюється. Героїчний міф супроводжує нас усе життя: в дитинстві – казки, в дорослому віці – пригодницькі книги і кінофільми. Отже, мономіф – це модель, яка повторюється безліч разів і проявляється за допомогою архетипних образів. Головний персонаж– герой, що має тисячі облич, проте, по суті, залишається одним і тим самим. Те саме, на думку Дж. Кемпбела, відбувається і зі змістом міфу, суть якого залишається незмінною, незважаючи на тисячі можливих варіантів [152].

Американській дослідник Л. Фідлер свою систему міфопоетики побудував на психоаналізі К.-Ґ. Юнґа. К.-Ґ. Юнґ, наполягаючи на універсальному та колективному походженні мистецтва, критикував З. Фрейда за велику увагу до індивідуальності письменника. Таке нехтування індивідуальними особливостями спричинили відступ і від історичних реалій, які в літературних творах відображаються крізь призму індивідуального сприйняття. Американські дослідники та послідовники Юнґа наполягали на дещо іншому підході, але загалом базувалися на його теорії архетипів. Л. Фділер наголошував на важливості фактора індивідуального несвідомого у визначенні ролі колективного несвідомого, він вважав, що індивідуальна біографія така ж важлива, як і історія. У відомому есеї «Архетипи та індивідуальний почерк» («Archetypes and signature») (1952) Фідлер свідомо обирає термін «архетип» замість «міф» для пояснення поетики. Він зазначає, що архетип описує якійсь стародавні одвічні моделі відповіді на людську ситуацію, в її найбільш сталих аспектах. [155]. Архетип, на думку Л. Фідлера, демонструє нашу реакцію на звичні життєві ситуації: на кохання, смерть, біологічну родину, духовні стосунки тощо. Завдяки

цим моделям архетип містить у собі те, що називається усвідомленням універсальності людського досвіду. За Фідлером, архетип належить до сфери метаособистого, позасвідомого суспільства на «досвідомому» рівні. «Індивідуальний почерк» дослідник пояснює як «суму індивідуальних характеристик мистецького витвору, що несе в собі інформацію про соціальну колективність» [155, с.13]. Це поняття Фідлер відносить до галузі «Еґо» та «Супереґо», тобто особистість і соціальна колективність на свідомому рівні. Дослідник зазначає, що відмінність між індивідуальним почерком і архетипом полягає в тому, що перше поняття цілком свідоме. Л. Фідлер писав, що література з'являється тоді, коли індивідуальний почерк нав'язується архетипу [155]. На відміну від міфу і фольклору, які є чистими архетипами, література демонструє риси індивідуалізації не лише жанру, розміру, уяви, а й соціальних правил та історичних умов, що змінюються залежно від часу, місця та автора. Л. Фідлер наголошував, що історія, індивідуальна біографія й естетичні уявлення відіграють таку саму важливу роль у формуванні літератури, як і ритуал, фольклор і міф [155].

Демонструючи великий інтерес до «звичайного читача», своєю концепцією Фідлер заохочує до вивчення популярної американської літератури. Переосмисливши юнґівську теорію архетипів як універсальних формацій та створивши власну концепцію поєднання «Індивідуальний почерк – Архетип», учений привернув величезний інтерес до вивчення «домашніх» міфів, зокрема й не таких давніх. У своїх роботах він досліджує «американський архетип», глибоко вивчає проблеми американського суспільства, що знайшли своє відображення в літературі того часу. Л. Фідлер зазначав, що розуміння архетипу вимагає міждисциплінарного аналізу, із залученням антропології та психології, щоби відкрити трансісторичну правду про людське життя, яка прихована дуже глибоко.

Д. Літч у своїх дослідженнях зазначав, що Ф. Вілрайт, як і М. Бодкін, бажав просування сучасної естетики до містицизму. Дослідник спробував з'єднати

наратив і когнітивні виміри міфу в поетичній сфері. І в міфі, і в поезії, на думку Вілрайта, ритуал сприймається не як бажання володарювати (за Фрезером), а як поштовх до колективної участі в чомусь. На думку вченого, мудрість літератури говорить із нами через архетипи: «це ближче до природного людського бачення, ніж до продуктів розумової діяльності». Будь-яке розділення ідеї та образу руйнує мистецтво. [169, с. 256].

Велику популярність завоювала теорія метафори Ф. Вілрайта. Метафора, на переконання дослідника, цінна своєю духовною глибиною, «на яку об'єкти зовнішнього світу, реального або вигаданого, переміщаються за допомогою холодного жару уяви» [141, с. 82-110]. Головними елементами виступають поширення та з’єднання, які найефективніше проявляються разом. Вілрайт розглядає кожен із них окремо і визначає як «епіфору» (поширення значення за допомогою порівняння) та «діафору» (породження нового значення) [141, с. 82-110].

Найважливішим принципом літературної теорії Ф.Вілрайта критики вважають його ідею нерозривності емоційної та інтелектуальної реакції на художні твори. Він зазначав, що реакція на літературу залежить від «розуміння глибокої правди й мудрості в дусі благоговіння та цікавості» [141, с. 82-110].

Змальовуючи архетипний образ американського героя, Д. Хофман виступає проти універсалістських концепцій героя Дж. Кемпбела та О. Ренка. Він вважає, що американський архетипний образ героя кардинально відрізняється від відомих героїв міфів. Він не має ні минулого, ні родини, ні спадковості ні життєвого циклу й лише зрідка вмирає. Американський герой дуже відрізняється від європейського міфу. Це витвір незалежного, місцевого фольклору, який має власне культурне бачення та соціальне життя.

Американським архетипам у післявоєнний період присвячено багато робіт: «Американський роман і його традиції» Р. Чейза (1957), «Любов і смерть в американському романі» Л.Фідлера (1960), «Форма і зміст в американській

літературі» Д. Хоффмана (1961). У цих роботах величезна увага була приділена вивченню тем, образів, сюжетів і жанрів, що складають поняття американського архетипу.

Сучасний архетипний напрям літературної критики в американському літературознавстві не погоджується з думкою, що архетипи визначають функцію та зміст художнього твору, а культурні міфи – зміст. Дослідники визначають архетипи як повторювані моделі чи образи. Архетипами можуть виступати культурно-наповнені символи, які отримали таку наповненість ще до їхньої появи в літературних творах, як, наприклад, «сад» або «яблуко». Останнім часом в американських дослідженнях велика увага приділяється вивченню одного з образів архетипу Тіні – Трікстера, особливо в постмодерністських творах. Велику увагу приділяють архетипам прихильники постмодерних теорій, зокрема представниця феміністичного напряму Дж. Р. Сміт в своїй роботі «Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic» (2004), А. Кірбі («The Death of Postmodernism and Beyond» (2006). Серед дисертантів американських університетів 2010-2015 рр. тема архетипу «трікстера» була найпопулярнішою.

У середині 60-х років XX ст. архетип стає головною темою літературознавчих досліджень і залишається нею дотепер.

1.4. Архетипна парадигма постмодерністської поезії України та США: теоретичний аспект

Початок постмодерного напряму в літературі досить важко визначити хронологічно, бо досі тривають дискусії не лише про дату відліку, а й про саме визначення постмодернізму. Постмодернізм це, радше, комплекс ідей та поглядів і досить неоднорідне поняття, що й спричиняє таку суперечливу позицію в наукових колах. Переважна більшість дослідників (У. Еко, Д. Белл, А. Тойнбі, Ч. Ньюмен, Д. Перкінс, Д. Графф, І. Хассан, Ж.-Ф. Ліотар, Т. Гундорова, Т. Денисова, Ю. Андрухович) вважає, що постмодернізм виник у літературних колах у середині XX століття. Наприкінці XX століття постмодернізм домінує в літературі та мистецтві, а незабаром постмодерна концепція вже чітко прослідковується в живописі, архітектурі, музиці, кіно, філософії, моді та точних науках.

Із розвитком нового напряму дослідники починають говорити про постмодернізм не лише як про художній стиль, а й запроваджують поняття «постмодерний менталітет» і «постмодерна свідомість», що допомагає по-новому оцінювати явища та події минулого крізь призму цього напряму. Т.Денисова пропонує таке визначення постмодерністської свідомості: «Постмодерна свідомість (менталітет) антидогматична і плюралістична, її головна прикмета і внутрішнє джерело руху – сумнів, відмова від альтернативного вибору «або-або» на користь широкого спектру рівноправних рішень «і-і»[35]. Течія, що базується на інтелектуальності, акцентує на економічних, політичних і культурологічних проблемах, поступово перетворюється на комплексну теорію, що домінує практично в усіх соціальних сферах. У цей час суспільство переживає кардинальні зміни та соціальні потрясіння: Друга світова війна, геноциди, використання атомної бомби, холодна війна, постіндустріалізація з новими технологіями, насильство, сексуальна революція, величезні мультинаціональні

корпорації, розвиток споживацької психології – все це окреслює головні причини зміни суспільної свідомості.

Одна з ключових відмінностей постмодерного суспільства полягає у ставленні до отримання будь-яких знань. Раніше знання асоціювалися лише з наукою – все, що було науковим, сприймалося адекватно та належно. Література вважалася не досить серйозним, ірраціональним і доволі примітивним заняттям. Загальна освіта була самоціллю в отриманні знань. Постмодерна ідея, наголошуючи на практиці та навичках більше, ніж на цінності знань загалом, пропонує суспільству інший погляд на мету освіти – знання мають бути функціональними та придатними до застосування. Тепер основною характеристикою знань стає їхня корисність, що і спричинило такий стрімкий розвиток сучасного суспільства. Власне, естетика постмодернізму полягає у використанні всього пласту знань на користь розвитку суспільства, пропонуючи свій особливий підхід іронічного сприйняття, відмови від домінант, ставлячи під сумнів все і всіх, що, безумовно, забезпечує більш об’єктивне й ефективне використання надбань людства. Постмодернізм відмовляється від глобальних концепцій та масштабних універсалізацій, натомість пропонує ситуативність, локальність, тимчасовість і практично зрікається встановлених істин, стабільності й усталеності

Існує кілька теорій виникнення постмодернізму, однією з найпоширеніших залишається теорія появи постмодернізму в літературній сфері як реакції на модернізм, який на той час стає надто передбачуваним, дещо консервативним у виборі форм і тем, а також досить визнаним і прийнятим літературним світом, щоби мати змогу кардинально оновитися. Зникають інноваційні форми, що мали місце в ранньому періоді модерністського руху, зникає виклик суспільному устрою, відсутня єдина філософська ідея напряму, що змогла б об’єднати доволі різних митців. Модернізм як літературний рух поступово відмирає, в суспільстві починаються радикальні зміни в усіх сферах життя. У цей період відносної

стагнації вривається нова радикальна літературна теорія, що рішуче змінює всі канонічні компоненти художнього твору – зміст, форму, структуру. І хоча обидва напрями сповідують подібні ідеї, зокрема: акцент на імпресивності й суб'єктивності мистецтва (подача важливіша за саму тему, так звані твори, – «потік свідомості»); усунення відмінностей між жанрами (поезія стає схожою на прозу, а проза – більш поетичною); використання фрагментарних форм; відмова від усталених естетичних норм на користь спонтанності, головна відмінність полягає у ставленні до цих тенденцій та їхньому сприйнятті. Наприклад, постмодерністи не сприймають фрагментарність, неузгодженість, умовність як щось трагічне, для них це, радше, об'єкт для обігравання.

Попри те, що постмодернізм часто вважають лише наступним літературним кроком, що логічно виник після модернізму, він залишається досить суперечливою мистецькою категорією і теоретично, і хронологічно. Деякі вчені вважають початком літературного постмодернізму твори Дж. Джойса, а це 20-30-ті роки XX століття, інші – американську експериментальну поезію 50-х років. У. Еко переконаний, що «власний постмодернізм можна знайти практично в будь-якому епосі» [153, с. 218-229]. Проте до появи американської експериментальної поезії термін не був загальновживаним. А. Тойнбі використовує термін «постмодернізм» у книзі «Розуміння історії» (1947), але не для визначення мистецького напряму, а саме для культурологічного спрямування. У 1951 р. видатний американський поет Ч. Олсен у листі до іншого відомого поета Р. Крілі пише, що «постмодернізм» орієнтований на цілком визначену поетичну течію: «And had we not, ourselves (I mean postmodern men), better just leave such things behind us – and not so much trash of discourse, & gods?» (Чи не краще нам самим (я маю на увазі постмодернстів) просто відмовитись від таких речей – від дискурсного сміття і богів?) [178, p. 8]. До української літератури цей термін однією з перших застосовує Н. Білоцерківець у 1991 р. для характеристики

літературних угруповань «Бу-ба-бу», «Пропала грамота» та музичних гуртів «Брати Гадюкіни» і «Сестричка Віка» [17].

Попри неоднорідність творчості авторів у різних кутках світу, видається можливим узагальнити основні риси, притаманні постмодерністському поетичному тексту, а саме:

- іронія, сарказм: постмодерністи, звісно, не перші, хто використовує гумор у поезії, але прихильники цього напряму вперше досить іронічно зображали знаково-важливі події для світової спільноти, а саме: Друга світова війна, холодна війна, теорії змов тощо;

- інтертекстуальність: звертання до літературних творів, створених раніше, усвідомлення і спроба аналізу ситуації, в якій опинилися й література, й суспільство, є важливим елементом постмодерністської інтертекстуальності;

- стилізація (пастиш): комбінація різноманітних літературних елементів і стилів використовується для створення своєї нової унікальної манери написання;

- соціальний бунт: вибір контраверсійних тем – відносність моралі, втрата політичної довіри суспільства, відчуження та збайдужіння суспільства. Варто також підкреслити прагнення уникати в постмодерних творах традиційних закінчень;

- безпосереднє залучення читача: на відміну від представників інших напрямів, що дистанціювалися від читача, автори постмодерного прагнуть безпосередньо залучати читача настільки, наскільки це можливо в найрізноматніших формах;

- засудження споживацького суспільства: багато авторів цього напряму виступали проти комерціалізації культури, масового виробництва, економічного глобалізму та відверто висміювали їх;

- нівелювання поділу на «високу» та «низьку» (масову) культуру: використання повсякденного мовлення в постмодерністських творах, зокрема

поетичних, зробило літературу набагато зрозумілішою, а відтак доступнішою пересічним читачам (average reader);

- дехронікалізація: часова невідповідність історичним і культурним подіям, коли автор переносить читача в минуле або, навпаки, на багато років уперед;

- переплетіння реальних і містичних складників: використання вигаданих або неможливих подій у реальному щоденному житті героїв, складний, заплутаний сюжет, казкові та міфічні елементи, використані у творах.

Окресливши основні риси, важливо зазначити ще кілька характерних рис для постмодерністського поетичного тексту. Постмодерністи, не бажаючи пристосовуватися до загальноприйнятих норм і смаків, відмовляються від традиційних поетичних форм. Практично зникає рима, розмір і усталені граматичні та синтаксичні норми. В українській поезії відмова від традиційної римованої поетичної форми відбувалася доволі болісно, викликала багато літературознавчих дискусій і навіть спричинила появу певного терміна «смерть української силабо-тоніки». Такі процеси, однак, були життєво необхідними для української літератури на той час, бо пропонували нові можливості бути перекладеними на інші мови та репрезентованими у світовій літературі.

Зміст поетичного тексту також стає об’єктом експериментів постмодерністів. Тексти відрізняються театралізованістю, культуральними реаліями, переплетінням жанрів і стилів, широким обіграванням цитат із літературних творів різних напрямів, що вкотре підкреслює інтелектуалізм постмодерністів: без глибоких знань значущих творів минулого не можна створити якісний постмодерністський текст. Однією з ключових відмінностей постмодерністського тексту є присутність «сюжету» («story»), що робить його цікавим для кожного читача. У. Еко недарма порівнював постмодерністський текст із багатошаровим пирогом, від якого досвідчений читач отримує насолоду, «смакує всі рівні», натяки та цитати з інших творів, а «reader naive» (читач-початківець) насолоджується самим сюжетом [153, p. 237]. Постмодерністи наче

пишуть «стару казку на новий лад» в іронічній, навіть саркастичній манері, об'єднуючи інтелектуальну літературу, політику й суспільну проблематику. Їхні твори можуть здатися штучно створеною незрозумілою структурою. Це наче гра між письменником і читачем, де письменник використовує всі можливості, щоб утримати увагу читача – містифікацію, пастиш, цитування, гумор, сарказм. Американські постмодерністи вважають, що мова, радше, створює світ, а не відображає його.

Американський ґрунт виявився найбільш благодатним для осмислення нових тенденцій. Експериментальна американська поезія 50-60-х багатьма дослідниками визначається як початок постмодерного напряму в поезії. Визначення «експериментальна поезія» вперше було вжито професором К.Ван Спанкерн, університет Флорида. Саме так Ван Спаркен у книзі «Нарис з історії американської літератури» (1994) назвала цілий поетичний напрям. За її визначенням, експериментальну поезію Америки представляли поети з таких літературних угруповань: «школа Black Mountain» («Чорна гора»), «Нью-йоркська школа» та «школа Сан-Франциско». Поети останньої школи практично всі влилися в рух, що отримав назву «Beat» («Біт»). Саме тоді в американському суспільстві відбувалися значні соціально-політичні потрясіння: війни в Кореї та В'єтнамі, вбивство президента Кеннеді та його брата, студентські революції тощо. Змінювалися моральні устої життя і, як наслідок, естетичне сприйняття мистецтва. Це було народження абсолютно нового поетичного писання: радикально оновлюються поетичні форми, теми та стилі поезії. Традиційні реалістичні, натуралістичні, модерні літературні традиції вже не могли відобразити весь спектр змін суспільної свідомості: хаотичне урбаністичне існування, зміну системи моральних устоїв, радикальні бунти, нігілізм, сексуальність, алкоголь і наркотики, вживання лайки і жаргону, відмову від усталених форм і тем. Це все могло знайти своє відображення виключно в нових, часто експериментальних, формах, стилях і темах. Мистецтво, як і література, не

могло залишатися таким, як було, – рафінованим, що існувало в університетських аудиторіях та академічних колах. Мало виникнути щось зовсім нове – співзвучне часу та суспільним настроям. І це сталося – відбувся мистецький вибух, який призвів до появи нового покоління митців, що створили новий стиль.

Нова американська поезія постмодернізму, на думку Д. Перкінса, може здаватися спонтанною, особистісною, натуралістичною, відкритою щодо форми і водночас антагоністичною щодо питання форми загалом, інтелектуально скептичною, проте занепокоєною питаннями моралі, а часом навіть доброчесною та вразливою і, практично завжди, сповненою гумором заперечення [176, с. 339]. Спонтанність, притаманна поезії США, починаючи з поезій В. Вітмена та В. К. Вільямса, проявляючись по-різному й відображаючи особистісні риси кожного з авторів: легка та жвава, як у Ґ. Снайдера, істерична, як у С. Плат, чи сповнена пристрасті, як у А. Ґінзберга, залишається однією з найголовніших характеристик нового поетичного напряму.

Поети 50-60-х в США воліли безпосередньо й емоційно висловлювати свої думки і почуття. Проте, щоби бути відображеними в тексті і зрозумілими читачеві, емоції мають бути не лише насиченими, а і впорядкованими. Таке поєднання можна знайти в поезіях Р. Лоуелла, А. Ґінзберга, С. Плат, де амбівалентність почуттів і гумор присутні на тлі каяття, відрази чи гніву. Щоби відчувати й описувати сильні емоції, людина має бути у відносно цілісному психологічному стані. Але творчі особистості мають рефлексивний склад психіки, схильні до амбівалентності емоційних відчуттів, інтелектуального скептицизму і перспективізму, тому в їхніх текстах доволі рідко можна зустріти постійні глибокі переконання, сумніви, кепкування, вагання або ж сповідь. Сильні, відкриті, невпорядковані емоції в поетичних постмодерністських творах зазвичай пов’язані з підсвідомістю, архетипами та міфом. Поезію, в якій чітко проявляються архетипні образи, варто сприймати як впорядковане відображення світосприйняття на підсвідомому рівні, але не віддаленою від критичного

інтелекту та усвідомлення власного «Я». «Архетипна» поезія з'являється в літературі США в 50-ті рр. і стає трендом у 60-х: Дж. Райт, В.С. Мервін, М. Стренд. Поезії, в яких можна простежити міфічні сюжети, не завжди є такими емоційними, як архетипні. Коли митець звертається до сюжетів міфів і вдається до міфологічного мислення, яке мало місце в давніх народів, він почасти хоче уникнути іронії та інтелектуальних обмежень. У таких текстах усе, що є головним у житті людини: кохання, родина, природа, навіть вороги, відображається згідно з міфологічним світосприйняттям. Форма поетичного тексту також потрапляє під вплив міфу й може нагадувати заклинання, мантру чи молитву. Міфологічний вплив чітко простежується в текстах А. Ґінзеберга, Ґ. Снайдера, Р. Данкана, Ч. Ольсона. Підкреслена простота, спонтанність, сентиментальність і емоційність поезії США 50-60-х рр. – це бажання дистанціюватися від зарозумілості Нової Критики, психологічний самозахист і втеча від потужної урбанізації людського існування та штучності урбаністичного суспільства.

Окрім того, з 60-х років в американській поезії доволі розповсюдженими стають мотиви соціального протесту: міжрасові стосунки, війна у В'єтнамі, забруднення довкілля, політична криза, атомне озброєння тощо. У поетичних текстах цього спрямування скептицизм, гумор, різного роду міркування, такі характерні для постмодерністів, проявляються меншою мірою. Поезія соціального протесту створюється для того, щоби надихнути й об'єднати людей, тому поет повинен бути завжди переконливим і впевненим у власних словах. Не можна стверджувати, що, піднімаючи гостросоціальні питання у своїй творчості, поети-постмодерністи не вдавалися до характерних постмодерних стилізацій, іронічного кепкування з важливих тем і подій. Проте в кожного з поетів, що використовували в текстах сецесійні мотиви, були свої табу: Р. Лоуел міг бути не делікатним щодо питань релігії, проте він був дуже стриманим і високоморальним, коли писав про війну у В'єтнамі. Проблема війни була також важливою для Р. Данкана, який переймався ще й питаннями екології. Дж. Меріл

відкрито описував свій особистісний досвід, але проблеми забруднення довкілля були для нього темою пророцтва. Поети-інтелектуали, усвідомлюючи всі жахіття війни та рівень екологічних проблем людства, розуміли, що вплинути на якісь життєво важливі політичні рішення можна лише за підтримки інших.

Постмодерністи заперечували один із постулатів «Нової критики» про чітке розмежування особистості автора і Персони, яка проявляється в його текстах, наголошуючи на якомога більшій відкритості і спонтанності. Постмодерністська поезія США натуралістична, насамперед, в її змісті. Головна тематика – емоції і досвід автора, що позиціонує себе таким, якими є мільйони його співвітчизників, які кохають, народжують дітей, страждають, мають побутові проблеми тощо. У поезіях-сповідях вони можуть описувати найінтимніший і найбільш болісний досвід: проблеми з алкоголем та наркотиками, насилля в родині, приниження. Часто темою стають архетипні образи Великої матері (батьків і дітей), Тіні (пошук причини психологічних негараздів), Аніми та Анімуса (любовні мотиви). Однак не можна не погодитися з тим, що поетичний текст це – мистецтво, отже, воно «рукотворне», вигадане та ілюзорне. Як би близько Персона (ліричний герой) не асоціювалася з автором тексту, які би біографічні подібності не прослідковувалися в поезіях, існує принципова різниця між справжньою особистістю поета і проявом архетипу Персони, тому наївно було би цей факт ігнорувати.

Американський дослідник Д. Перкінс зазначає, що картини життя, відображені в постмодерністській поезії, є не так натуралістичними, як «creatural» (творчо-уявними) ([176, с. 344]. Цей термін, на думку дослідника, наголошує на визначенні людського буття як поєднання вразливості людського тіла та духовності. Таке бачення людини в сучасному світі відображає послаблення релігійного впливу, а разом із ним і гуманності в сучасному суспільстві. Вчення З. Фрейда та К.-Ґ. Юнґа про психологічну уразливість людської психіки та

потужний вплив підсвідомого мали великий вплив на це нове «творчо-уявне» сприйняття людини.

Постмодерністські поетичні тексти були представлені найрізноманітнішими формами: традиційне і вільне віршування, драматичні монологи, довгі медитації, замовляння, мантри, навіть сонети. Часто використовувалися колажі, наприклад, у поезіях Дж. Ешбері та А. Ґінзебрга. Різні форми змінювали одна одну, часом об'єднуючись у численні комбінації. Позаяк різниця між жанрами була практично стерта, поети намагалися залучати читача створенням нових цікавих аналогів. Поетичний текст міг бути у формі прозового есе, бесіди, медитації, молитви, первісного міфу, монологу, виконуватися під музику чи супроводжуватися іншими видами мистецтва, зокрема малюванням. Більшість поетів взагалі заперечувала саму ідею існування певної визначеної форми поезії, надто так звану «закриту» форму. У цей період важливішими були спосіб і техніка збереження форми «відкритою», вільною.

Окремо треба підкреслити значення гумору та іронії в постмодерністській поезії США. У час, коли людина стає уразливою та незахищеною, лише гумор здатний врятувати від психологічних проблем. Іронія, яка часто ставала просто захистом, була всюдисущою в постмодерністській поезії: буфонада, клоунада, грубий гумор, або ж, навпаки, вишукана пародія, зрозуміла лише інтелектуалам.

Доволі різні причини призводять до однакових наслідків в Україні та США: виникнення постмодерних течій практично в усіх сферах суспільства. Хронологічна розбіжність початку постмодернізму в Америці та Європі (1950-1960) і в Україні (1980-1990) пояснюється неспівпадінням створення історико-політичних та соціо-культурних передумов. Економічно розвинені країни першими пройшли соціальні зміни та відчули на собі вплив постмодернізму. Не можна не погодитися з Т. Денисовою, яка зазначає, що постмодернізм рухався на схід Європи, в країни, що були під впливом радянського тоталітаризму [35, с. 19]. Ці країни, що переходили від соціалістичного тоталітаризму до демократичної

моделі держави, потребували переосмислення цінностей, іноді до повного заперечення та народження нової ідеї. Саме такі передумови й послужили основою розвитку постмодерністського руху на пострадянських територіях.

Якщо в економічних та політичних сферах доволі важко простежити й порівняти постмодерні течії обох країн, враховуючи різницю економічного та політичного розвитку, то в літературі, особливо в поетиці, ці подібності проявляються досить виразно. Народження нової поезії зумовлює оновлення форм, засобів, тем і стилів в обох національних літературах. Відбувається певна демократизація поезії – спрощується стиль написання, вживаються неправильні граматичні структури, слова зі щоденного вжитку, іноді лайливі слова, поетичні тексти починають нагадувати розповідь пересічної людини, зникають рима і, практично, розмір поезії. Із запізненням на 40 років відбуваються аналогічні процеси: поезія виходить на вулиці, читається в клубах, на студентських зібраннях. Автори використовують різні прийоми усної самопрезентації, зокрема читання поезій під музику чи художньо-поетичні перформанси. Е. Вайнбергер у своєму есе «Американська поезія 1950: “Новатори і аутсайдери”« підкреслив доволі важливу ознаку постмодерністської поезії: це поезія, яка пишеться американськими авторами саме в Америці і саме про Америку. Цю думку цілком можна віднести й до української постмодерністської поезії 80-90-х [149, с.15-16].

В Україні основним переламним моментом стають 80-90-ті роки XX століття – це здобуття незалежності й державності, і, як наслідок, всі переваги і проблеми існування поза комуністичною імперією. Все, що переживали західні країни в 50-60-ті, відбувається в Україні у 80-90 ті, але додається ще один надважливий компонент – національне відродження, становлення національної культури та науки. Український культурний та науковий простір довгий час існував у штучно створеному космополітичному полі Радянського Союзу, де розвиток національних напрямів сприймався як загроза державі. Крім того, політична, економічна та інформаційна ізоляція блокувала вплив світових

процесів на територію України у складі СРСР, затримавши їх таким чином на 40 років. Багато дослідників погоджуються, що, на відміну від США, постмодернізм в Україні був, радше, реакцією на соцреалізм у мистецтві (з усіма його ідеологічними обмеженнями) та на тоталітаризм загалом. Для постмодерністських ідей заперечення цінностей, пошуки нової ідеї, свободи творчості та нівеляції авторитетів країни колишніх тоталітарних режимів підходили якнайкраще. Як зазначив Ю. Андрухович, «Постмодернізм це така світова культурна ситуація, від якої нікуди не подітись» [2].

Літературознавці та письменники розділилися на два табори – тих, хто підтримував розвиток українського постмодернізму, й тих, хто був категорично проти, вбачаючи в ньому загрозу для самобутності української культури. Безумовно, наріжним каменем суперечок залишається питання співіснування традиційної культури та постмодернізму. Подібні дискусії виникли приблизно в середині 90-х років, однак продуктивного результату нема й досі: прихильники постмодернізму засуджували традиційні літературні підходи, а противники намагалися запобігти впливу постмодерністських тенденцій на українську літературну традицію. Одним із найактивніших пропагандистів ідей постмодернізму був австралійський літературознавецьукраїнського походження М. Павлишин. Він зазначав («Українська культура з погляду постмодернізму», 1992), що Україна має пристати на постмодерні ідеї, які пропагують демократичність, толерантність, свободу думки та можливість кожному влаштуватися в новому сучасному світі. Літературознавець наголошував, що головними факторами, що забезпечать розвиток постмодернізму в Україні, є: розвінчування ідеологій після того, як закінчилися «великі розповіді», заміна цінностей, невдача проекту модерності, іронія, змішування жанрів високої і масової культури [91, с.57]. І. Бондар-Терещенко у статті «Апорія постмодерну» висловив досить неоднозначну думку про те, що постмодернізм зайняв місце елітарного модернізму, недоступного не лише українським масам, а й

інтелектуалам. Таке твердження видається небезпідставним. Принцип зниження рівня елітарності культури та літератури зокрема, наближення до публіки, змішування високого та низького стилів не зовсім відповідають ситуації в українській культурі [19]. Тут можна погодитися з І. Бондарем-Терещенком. Потмодерністи в Україні є досить виокремленим і рафінованим сегментом вітчизняної культури, на відміну від американської ситуації. Це не є масове мистецтво, яке декларувалося в постмодерністських принципах. Якщо говорити про літературу, постмодерні письменники, за винятком одиниць, не є дійсно широко знаними й тими, кого масово читають. Це один із найголовніших моментів, який відрізняє саме український постмодернізм. Я. Поліщук підкреслює важливість цивілізаційно-культурної реорієнтації та зменшення впливу російської літератури (в силу схожості мов і політичного спільного минулого), а також вплив Інтернету й новий тип читача, зорієнтованого на сучасний поступ світових тенденцій та процесів. Ю. Андрухович, В. Єшкілєв, Т. Возняк починають активно досліджувати постмодерністські напрями в українській літературі, виступаючи безпосередніми творцями постмодерністських практик.

Не можна не зазначити той факт, що ці дослідники виокремлюють не лише позитивні, а й негативні наслідки постмодерністської течії. В. Єшкілєв називає постмодернізм безплідним, закопмлексовано-збоченським, імітативно-плагіативним [93]. Можна припустити, що метою таких публічних дискусій, в яких постмодернізм піддавався гострій критиці, як не парадоксально, його ж представниками, було привернути увагу до нових тенденцій у мистецькому та суспільному житті країни. Щодо антипатиків постмодерністських практик, то список дослідників також вражає: С. Квіт, С. Грабовський, П. Іванишин. Ці вчені вважають, що постмодернізм є неабиякою загрозою для української національної ідентичності та літературних надбань. С. Квіт називає постмодернізм мистецтвом «нечистого сумління» і зауважує, що постмодерні твори «засмічують мову, а з нею і національне думання» [54, с. 65]. П.Іванишин вважає, що не можна вводити

постмодерні стереотипи під гаслами гуманізації, космополітизму та псевдодемократії на території, де не було навіть спроб подолати маргіналізацію українців, яку багато років проводив комуністичний уряд, що наслідки можуть поглибити денаціоналізацію та дегуманізацію сучасної України [47]. З деякими твердженнями дослідника можна погодитися.

З огляду на ідеї та характеристики постмодернізм є досить складною категорією для загального сприйняття. Розуміння і сприйняття текстів цього напряму вимагає доволі підготованого читача. Як зазначено раніше, постмодернізм став мистецтвом для певного соціального й освітнього рівня публіки, таким чином не маючи змогу подолати маргіналізацію українців. Але не можна погодитися зі звинуваченням у денаціоналізації, тому що постмодерністська тенденція сприяє не лише розвитку національної літератури в сучасному ключі, а й популяризує українську літературу у світі, роблячи її цікавою для перекладу й видання в різних країнах. На превеликий жаль, вітчизняній критиці все ще бракує комплексного аналізу постмодерністської української літератури. Найчастіше виділяють такі основні принципи класифікації української постмодерністської літератури:

- генераційний;
- географічний;
- естетичний.

Усвідомлюючи те, що будь-який розподіл досить умовний, робимо аналіз спроб класифікації. Генераційний принцип обстоюють В. Єшкілєв та Л. Демська. Саме В. Єшкілєв здійснив одну з перших спроб класифікації українського постмодернізму у «Плерома № 3’98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури». Дослідник виокремлює традиційний та постмодерний дискурси, а також пропонує генераційний принцип класифікації письменників постмодерністів: це постмодерністський дискурс 80 (ПМД-80) та постмодерністський дискурс 90 (ПМД-90) [93]. В. Єшкілєв зазначає, що саме

митці 80-х, які вийшли з андеґраунду, склали основу постмодернізму в українській літературі. Базовим принципом своєї творчості вони обрали іронію, гротеск (так званий «стьоб») і почали руйнувати підсвідомий суспільний страх перед імперією. Існуючи в досить ізольованому імперському світі, вісімдесятники розвивали самоосвітній потенціал і орієнтувалися саме на західну літературну традицію. За В. Єшкілєвим, характерними рисами покоління 80-х можна вважати гру, свободу, цитатність, професіоналізм, опозиційність, стилізацію та символи, що, власне, й підтверджує їхню орієнтацію на прозахідність. Для дев'яностників, на його ж думку, більш характерні «інтеграція, антологоманія, конформізм, футуризм, інтуїтивізм, Америка» [93]. Л. Демська вважає, що виділяти дев'яностників в окреме покоління не варто, тому що не виконана основна умова – наявність культурної перспективи та генераційної свідомості [36, с. 158]. Справді обидва покоління – і 80-х, і 90-х – пережили одне духовне потрясіння – розпад СРСР, що й визначило напрям творчості обох поколінь. Вісімдесятники написали свої найкращі твори в незалежній Україні, як і дев'яностники, що лише починали свій творчий шлях.

Попри те, що між ними дійсно багато спільного, різниця полягає саме в орієнтації на різні літературні традиції. Покоління 90-х справді більше орієнтоване на українську поетичну традицію. Це пояснюється тим, що представники цього покоління починають свій творчий шлях в умовах незалежної України, вони отримали доступ до раніше забороненого або «прихованого» творчого спадку літературної України. В. Єшкілєв називав футуризм однією з характерних рис дев'яностників, що є доволі правдиво. У творах митців 90-х доволі легко простежується вплив українського футуризму початку XX ст. Активні спроби українських футуристів експериментувати з поетичними формами і темами, їхньою динамічністю, пошуком нових форм представлення поезії (напр., Поезомалярство, яке практикував М. Семенко – єдність літератури і живопису) і, головне, бажання бути сучасними вражало і надихало молодих, на

той час, українських письменників. Вони прагнули того самого, у схожий період політичних, соціальних і культурних змін: експериментувати з формами, темами, шукати нові форми популяризації своїх творів, об'єднувати різні форми мистецтва, наприклад, декламування поезій під музику. Ідеї футуризму переосмислювалися та втілювалися в їхню творчість крізь призму постмодерного сучасного світу.

Географічний принцип класифікації представляють Н. Білоцерківець і В. Даниленко [17,с.44]. Практично всю свою історію існування Україна була розділена та знаходилася під впливом потужних європейсько-азійських імперій, що, безумовно, впливало на розвиток цих територій, традиції та світосприйняття людей. Частина України, що знаходилася спочатку під владою Австро-Угорщини, а згодом – Польщі та Чехословаччини, більш схильна до західних традицій, і східні, точніше російські, традиції переважають у тій частині, яка входила до складу Російської імперії. Загалом обидва дослідники поділяють українських постмодерністів на представників сходу та заходу.

Естетичні принципи також розподіляють потмодерних українських письменників за генераціями: 80-ті – Т. Федюк, літературні угруповання «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», «Лугосад», куди входили найвідоміші письменники (Ю. Андрухович, О. Ірванець, Ю. Позаяк), і 90-ті – «Червона Фіра» (С. Жадан, Р. Мельників), Н. Федорак, І. Андрусяк, Г. КруК.-Ґ.

Поети 80-х за своєю образністю ще дуже близькі до метафоризму, культурного та літературного досвіду модернізму, переосмисленого в контексті 80-х. У поезії часто зустрічається тема малої батьківщини, що переплітається зі світовими сюжетами. Ці автори більше спрямовані на сам текст, їхня гра з підтекстами прихованіша, тонша. В кінці 80-х – на початку 90-х наступає період, подібний до американських літературних процесів. Він характеризується виникненням літугруповань, велика увага приділяється саме стилістиці, деконструкції традиції (як української, так і західної). Концепція карнавалу, за М.

Бахтіним, займає одне з найголовніших місць в образах творів постмодерністів кінця 80-х початку 90-х. «Офіційна культура брехлива, – лише сміх залишився не зараженим брехнею, не виродився, не забрехався» [12,].

Проте, незважаючи на схожість тенденцій, що панували в літературних колах у 80-90-х, постмодерністи 90-х досить помітно відрізняються від своїх попередників. 90-ті увібрали в себе найбільше від світових тенденцій постмодернізму. Це й більша спрямованість на публіку, зокрема гра з читачем, прийоми пародії, іронії, бурлеску, постмодерністські практики створення свого тексту з елементів чужого тощо. На той час вони вже мали більшу творчу свободу, виростало вже нове покоління читачів, що було відкритішим і підготованішим до таких літературних експериментів. Водночас саме вони почали відроджувати українські неоавангардні традиції початку XX століття. Тоді Україна вже була незалежною державою, заборони на українську культуру було знято, відкрився доступ до багатьох архівів. Це був період піднесення національного духу, відновлення українських літературних традицій, відкриття заборонених раніше імен і творів. Зрозуміло, що письменники перебували під величезним впливом загальнокультурних тенденцій початку 90-х років. Однією з головних характеристик постмодерністів 90-х є їхня професійна філологічність. Саме це відрізняє їх від попередників із 80-х і наближає до світової постмодерністської традиції. Багато авторів-постмодерністів захистили дисертації з літератури, викладають в університетах, пишуть наукові статті з літературознавства, продовжуючи літературні практики. Деякі з них стають герметистами (І. Андрусяк, Ю. Бедрик, Н. Федорак). Інші, навпаки, використовують усі прийоми та способи усної самопрезентації, як С. Жадан, який презентує свої поезії під музику рок-гурту, або Г. Крук, яка організовує художньо-поетичні перфоманси.

В українській постмодерністській поезії спостерігаємо тенденції, дуже схожі до американських: натуралістичність, урбаністичність, сецесійні мотиви,

іронія, відкриті форми ставали характерними рисами нового поетичного тексту. Потреба самовизначення, самоусвідомлення є головною, архетипною рисою всього людства, здебільшого самоусвідомлення приходить під час переламних історичних моментів. К.-Ґ. Юнґ вважав, що до самопізнання веде довгий і складний процес індивідуації [144]. Пошук власного «Я» є особливо актуальним у найбільш кризові періоди, коли відбувається зміна парадигм мислення та світосприйняття. Опинившись у подібній ситуації, українські поети-постмодерністи не боялися видатися «примітивними», були у своїх творах відвертими, уразливими, розгубленими. Розповідаючи про власний досвід, піддаючи сумнівам усі прописані істини та релігійні постулати, безнадійно намагалися відшукати сенс існування та своє місце у світі. Іронія та гумор, як і в Америці, стають своєрідним захистом від психологічного зламу. Експерименти з формами широко присутні в українській постмодерністській поезії. Проте, маючи багаті національні поетичні традиції, українські митці, на відміну від американців, не відмовляються остаточно від них і не декларують виключно відкриті форми. Головна відмінність української постмодерністської традиції від американської полягає у глибокому зв’язку з національною традицією, в активнішій актуалізації архетипів, фольклорних образів і сюжетів. Це пояснюється міцнішою, глибшою залежністю від рідної землі, від духовного культурного спадку, який проявляється по-новому в постмодерній традиції. М. Міщенко зазначає: «Ґрунтовне дослідження, актуалізація способу функціонування архетипних сюжетів, образів, мотивів – можуть слугувати своєрідними сценаріями розвитку окремих народів» [84]. У кожен історичний період у свідомості окремих народів активізуються саме ті архетипи, які найбільше затребувані за певних обставин.

Історично-об’єктивне запізнення початку постмодерного періоду в українській літературі не лише завадило відповідно розвинутися новому напряму (український постмодернізм навряд чи можна вважати «справжнім» у класичному

значенні), а і спричинило запізніле розуміння світових літературних процесів. Тимчасом як в Україні постмодернізм лише починався, в літературному світі вже оголосили його «смерть» і намагалися адекватно оцінити не лише його наслідки, а і зрозуміти, що відбуватиметься далі, в епоху «після постмодернізму».

Літературознавці та критики в усьому світу доволі одностайні у своїх міркуваннях: епоха постмодернізму закінчилася та почалася перехід до нової літературної доби, яка поки має багато назв: алтермодернізм, космодернізм, мета-модернізм, перфоматизм, постгуманізм і, зрештою, пост-постмодернізм. Британський автор А. Кірбі, доктор філософії, професор із Оксфорду, дуже категорично зазначає: «Постмодернізм мертвий і похований» [168]. Канадська літературознавиця Л. Гатчен констатує: «Найвизначніший феномен ХХ ст. – вже в минулому» [166]. З нею погоджується дослідниця А. Гіббонс із Шефільдсського університету, розмірковуючи: «Постмодернізм – мертвий. Що далі?» [157]. Український літературний критик і перекладач Д. Дроздовський, досліджуючи перехід від постмодернізму до пост-постмодернізму, наводить цитати відомих літературознавців, що приблизно в один і той же час оголошують панування та смерть постмодернізму [37]. Так, у 1977 році А. Кірбі писав: «Постмодернізм мертвий. Пост-постмодернізм — ось, із чим ми маємо справу нині» [168], а найвизначніший теоретик філософії «постмодерного стану» Ф. Ліотар у 1975 р. зауважив, що він використав поняття «постмодерну» на противагу метанаративності (для позначення «incredulity toward metanarratives»). Ще в 1970 році вже згадуваний Ф. Джеймісон охрестив постмодернізм «культурною домінантою» нашого часу, імператором мистецтв, думки, політики, соціуму й етики». Д. Дроздовський вважає, що вже з погляду сучасного літературознавства можна підсумувати, що в епосі постмодерну, «яка прагнула здійснити найбільшу в новому часі ревізію цінностей та явити на світ Божий справжнє обличчя потьмянілих речей» [37], завжди існувало подвійне дно.

Постмодернізм – феномен багатоваріантний, тому відсутній абсолютний консенсус щодо того, що саме є основою. В. Руднєв у посібнику з естетики порівнював постмодернізм з уламками розбитого дзеркала троля, що потрапили в очі всій культурі, з тією лише різницею, що уламки не нашкодили нікому, хоча багатьох збили з пантелику [109, с. 285-287].

Підсумовуючи, можна стверджувати, що постмодернізм піднімає проблему «справжнього», як із погляду реального світу, так і в репрезентативній ефективності й вірності художній літературі.

Висновки до розділу

У цьому розділі проаналізовано теоретико-методологічні розвідки вітчизняних та іноземних учених, які стали засадничими для осмислення теорії архетипів, зокрема вчення О. Потебні про первообрази, формули змісту О. Веселовського, теорію колективного несвідомого К.-Ґ. Юнґа.

Систематизовано основні визначення понять міфу, архетипу, топосу, досліджено їхні функції та взаємозв'язок. Окрім того, охарактеризовано основні положення теорії архетипів, класифікацію ключових архетипів як образів-моделей за К.-Ґ. Юнґом. У розділі розглянуто літературознавчі теорії послідовників К.-Ґ. Юнґа, зокрема: теорію культурного несвідомого Дж. Гендерсона, основні положення міфокритики Н. Фрайя, дослідження архетипів Д. Кемпбела, літературну теорію метафори Ф. Вілрайта, архетипні стратегії українських вчених Н. Зборовоської, С. Пригодія, С. Кримського, Д. Наливайка, М. Міщенко. У роботі простежено вплив теорії архетипів К.-Ґ. Юнґа на літературознавчі дослідження та теоретичні розробки в Україні та США. Досліджено передумови виникнення постмодернізму в Америці та Україні, зіставлено подібності та відмінності й окреслено характерні риси постмодерністської традиції в кожній з обох національних літератур.

2. РОЗДІЛ ІІ. СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ ПСИХІЧНИХ АРХЕТИПІВ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТА АМЕРИКАНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

2.1 Рецепція архетипу Персони: Бунтар, Герой

К.-Ґ. Юнґ диференціював архетип і архетипний образ. Такий підхід поділяли і його учні. М. фон Франц зазначала, що архетип може бути основою для створення окремої міфологеми, а архетипний образ – лише специфічною формою її відображення. Спираючись на такі наукові твердження, в цій роботі архетип загалом аналізується як сукупність архетипних образів, що є його складниками. [143, с.134-135]

Як зазначено в розділі І, за теорією К.-Ґ. Юнґа, Персона-Маска – це наша соціальна роль, якою саме вона буде, залежить від суспільних очікувань. Це – публічна особистість, яку ми демонструємо у відносинах з іншими людьми. Залежно від соціальних вимог проявляється той чи той бік людської психіки. За Юнґом, Персона – це не справжня сутність людини, це свідомо обрана соціальна Маска, під якою найзручніше існувати в певних ситуаціях. У розумінні К.-Ґ. Юнґа вона слугує меті справляти враження на інших або приховувати від інших себе справжнього. Маска як архетип необхідна нам, щоби ладнати з іншими людьми в повсякденному житті. Однак К.-Ґ. Юнґ попереджав про те, що в разі, коли цей архетип набуває занадто великого значення, людина може стати неглибокою, поверхневою, зведеною до лише однієї ролі та відстороненою від щирого емоційного досвіду [145, с.146-148].

У критичному есеї Т. Еліот зазначав, що хороша поезія завжди «імперсональна» [154]. Читаючи поезію, ми завжди мусимо розрізняти поета і його Персону-Маску, незважаючи на ймовірну подібність між ними, тому що Маску для відтворення тексту створює сам автор. Представники Нової Критики

були переконані, що поезія – це мистецький твір, який є вигаданим, штучно створеним і, отже, дистанційованим від реального життя. Поети постмодерністського напряму категорично не погоджувалися з таким проявом Персони та відокремленням її від особистості автора. Стрижневими характеристиками постмодерністської поезії є спонтанність, особистісність, натуралістичність. У постмодерністській поезії, незалежно від національної приналежності, Персона максимально наближена до особистості автора, тому прочитання постмодерністських поетичних текстів передбачає сприйняття згаданих висловлювань і ситуацій як автобіографічних. Завдяки характерній натуралістичності постмодерністської поезії в американській критиці навіть з'явився спеціальний термін – Confessional poetry (поезія Зізнання) [176, с. 335].

У постмодерних текстах головними є емоції та досвід автора, який позиціонує себе як звичайну людину, в якої такі ж життєві проблеми, як і в мільйонів інших: вони кохають, страждають, виховують дітей, п'ють, хворіють, відпочивають. Сюжети практично завжди особистісні, навіть інтимні, часом шокуючі. Поети описують те, про що інші люди воліли би мовчати, наприклад, потяг до самогубства, вживання наркотиків, принизлива бідність, родинна ненависть тощо. Проте, як би не намагалися поети бути максимально близькими до своєї Персони та її вчинків, описані в їхніх творах сюжети і персонажі мають певний ступінь ірреальності, гри, використання Маски для певної соціальної ролі.

Бунтар.

«*Постмодернізм — це відповідь модернізму: якщо минуле не можна знищити, бо таке знищення призводить до німоти, його необхідно переосмислити – з іронією, без наївності!» (переклад мій. – Т.Д.))* [153, с. 219]. Ця цитата У. Еко найточніше відображає сутність сецесійних мотивів у постмодерністській поезії. Автори-постмодерністи, незалежно від країни та мови, починають переосмислювати творчість своїх попередників – *«з іронією, без*

наївності». Маска бунтаря вимагає протесту – яскравого, вибухового, саркастичного і талановитого. Зневажаючи все, що вважалося непорушними істинами, глузливо кепкуючи з цього, ламаючи всі усталені форми, стилі та ідеї, постмодерністи створюють свій унікальний ідіостиль, в якому по-новому звучить усе те найкраще, найцікавіше, що було створено старшими поколіннями.

Образ Бунтаря в постмодерністській поезії виникає не випадково. Сама собою постмодерна течія є протестом проти загальноприйнятих норм, тому не дивно, що в її представників активізується цей архетипний образ. Постмодерністська поезія в обох країнах виникає у складні та переламні часи, коли соціальний протест стає частиною життя й, безумовно, відображається в поетичних текстах. Однак протести постмодерністів стосуються не лише гострих соціально-політичних тем, а й узвичаєних літературних традицій і норм, визнаних письменницьких авторитетів. Сецесійні мотиви мають подібну природу в обох літературах.

Для прикладу такого літературного процесу обрано два тексти поетів-постмодерністів – Ґ. Корсо і С. Жадана. Ці надзвичайно яскраві та нетипові представники своїх культур мають не лише спільні літературні характеристики, що вказують на їхню приналежність до постмодерного напряму, як то: вибір гостро соціальних тем, іронія, інтертекстуальність, стилізація тощо. Поети мають також подібний початок творчого шляху: обох привели в літературу вже знані у своїх країнах поети А. Ґінзберг та, відповідно, Ю. Андрухович. Перші публікації вийшли, коли автори були ще зовсім молодими, та відразу привернули увагу читачів до незвичних поезій, їхні живі виступи викликають неабияку зацікавленість. Окрім того, й Корсо, й Жадана не раз критикували за схожі відхилення від загальноприйнятого сприйняття поезії: вибір досить контраверсійних тем (політичні події, наркотики, вільне кохання), широке використання сленгу та ненормативної лексики, неприйняття або іронічне ставлення до визнаних літературних авторитетів. Водночас у творах обох

письменників чітко простежується потужний вплив попередніх національних літературних здобутків. Обидва поети мають величезний успіх як у своїх країнах, так і за їхніми межами, а згодом манеру їхнього письма вже починають наслідувати молоді митці.

Персона-Маска – архетип, що активно залучає не лише несвідоме, а й свідоме. Тобто, людина свідомо обирає одну з Масок для себе, щоби привернути увагу суспільства та самоствердитися в ньому. У творчому світі увага публіки є умовою успішного існування. Тож не дивно, що, рано отримавши певне визнання свого поетичного таланту, обидва поети обирають для себе маску бунтаря. Цьому образу сприяє не лише молодий вік обох, але й обставини, за яких обидва талановиті поети починали свій творчий шлях: соціально-політичні ситуації в країнах були досить проблемними, проте поетичне слово починало звучати голосно та впевнено.

Ґ. Корсо є однією з чотирьох (Дж. Керуак, А. Ґінзберґ, В. Берроуз, Ґ.Корсо) провідних фігур у русі бітників. Його тексти проникливі та неочікувані, вони надихають і хвилюють. Недарма А. Ґінзберґ називав Корсо тим, «хто розбудив молодь» [179]. Ще влучнішою є така характеристика: «Цей вічний підліток з поганого товариства, блазнювато-блаженнуватий хуліган, що вражає неконвенційністю мовлення, крайнім абсурдизмом і в той же час такою ліричною свіжістю, що від неї неможливо відвернутися» [6, с. 17].

Очевидно, Корсо підпадає під вплив поетичних стилів Вітмена і Ґінзберґа. Це простежується в його віршах, написаних за кілька років після знайомства з представниками експериментальної поезії. Довгі, розлогі рядки тексту, неочікувані, іноді навіть дивні поєднання слів. Але свою унікальну впізнавану манеру Ґ. Корсо знаходить після того, як починає експериментувати з прочитанням своїх текстів уголос. У віршах уперше з’являється неповторний ритм і розмір джазової музики. Використання розмовної мови та жаргону хіпстерів лише посилює ефект нового поетичного стилю. Сам автор пояснює

використання музичного ритму в інтерв'ю для Ріверсайд Інтерв'юз: *«Моя музика вже закладена зсередини, вона природна. Я ніколи не граюся з розміром» (переклад мій. – Т.Д.)* [179]. Корсо переконував, що ритм має бути природним і народжуватися з голосу поета, а не бути свідомо обраним.

Окремо треба відзначити лексичну забарвленість корсівських текстів, зокрема появу bop-жаргону (сленгу вуличних банд) (*примітка моя – Т. Д.*). Літературознавці піддававали критиці таке використання, сумнівалися, чи буде цікавим і зрозумілим такий вузьковживаний розмовний стиль для людей, що не мають стосунку до цієї контркультури. Однак за кілька років цей стиль стає практично всеамериканською розмовною мовою. Лексичний аспект, а саме велика кількість сленгових одиниць, слів-реалій, ненормативної лексики, створює стилістично-емоційне тло поезії Корсо.

В. Моринець писав про творчість С. Жадана: «...це поетичний світ, щасливо позбавлений анемії, вільний від музейного пилу й нудних прорахунків з морально-естетичним досвідом минулого, а головне – інфантильної вередливості, капризної невдоволеності від власної екзистенції. Тут також чимало ігрових «масок», проте приборканих жаждивим відчуттям тривання забави: ясно, що партія може скінчитися, але гра продовжується» [86, с. 7]. Т. Гундорова зазначає, що «Жаданів постмодерн має неоаванґардну закваску. Романтика аванґардизму з його революційними лозунґами поєднується з молодечою недовірою до всього «вже сказаного», з чим працює постмодернізм» [32, с. 34]. Але з кожним циклом віршів усе чіткішим стає перехід від неоаванґарду до постмодерну. Це можна побачити принаймні на такому постмодерному прийомі, як постійне використання чужих цитат у багатьох віршах автора (Б.-І. Антонич, Д. Павличко, П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра). Варто наголосити, що спектр поезії С. Жадана занадто широкий: його римована лірика витончено ніжна і пронизливо сумна, і водночас ми бачимо гостросоціальні поеми, іронічні верлібри, навіть революційні музичні тексти. Як і Ґ. Корсо, С. Жадан одним із перших починає

використовувати у своїх поезіях вуличний сленг і ненормативну лексику, навіть римовані тексти звучать досить природно і створюють відчуття щоденного наративу. Автор також починає декламувати свої вірші під музику, щоправда не джазового, а рокового спрямування. Такі читання гостросоціальних текстів під музику привертають увагу чимраз більшої кількості слухачів і приносять Сергію Жадану величезну популярність.

Найяскравіше сецесійні мотиви творчості обох постмодерністів відображають поезії «Мені двадцять п’ять» Ґ. Корсо та «Музика для товстих» С. Жадана, об’єднані за тематичною ознакою, – це бунт проти традиційної поезії, усталених правил, і не лише літературних, але й соціальних. «*I’m twenty five / With a love a madness for Shelley / Chatterton Rimbaud and the needy yap of my youth / has gone from ear to ear: / I HATE OLD POETMEN!»* («Мені двадцять п’ять / З безумством любові до Шеллі / Чаттертона Рембо вигавкую всі злидні моєї юності / щоб кожне вухо почуло: Я НЕНАВИДЖУ СТАРИХ ПОЕТІВ!» (Пер. Ю. Андруховича)) [6].

«Мені двадцять п’ять» – своєрідний маніфест Корсо. Емоційний настрій та стилістична забарвленість поетичного тексту визначаються незвичними поєднаннями нейтральних слів, наприклад: needy yap of my youth – злидні моєї юності, old poetmen – старі поети. Використана алюзія зрозуміла читачам не лише оригінального тексту, а й перекладу, оскільки Шеллі, Чаттертон і Рембо – всесвітньо відомі поети. Тут ми бачимо натяк на молодий вік: вони, на жаль, померли у 29, 17 і 37, відповідно. Крім того, всі згадані поети свого часу також бунтували проти усталених суспільних і поетичних норм, започатковували нові стилі та пропагували нові прогресивні ідеї. Очевидно, автор вважає, що померти молодим, у творчому і фізичному розквіті, набагато краще, ніж зістаритися і стати зовсім іншою людиною.

Доволі схожий настрій панує і в тексті С. Жадана «Музика для товстих»: «юрій андрухович в цьому притулку для літніх / сварливий сімдесятирічний

письменник / автор напівзабутих детективів / доглянутий містом і профспілками / тридцять років старої музики / писання в порожнечу коли тобі минає 64 / і коли кров пригальмовує щоби подумати / куди їй далі бігти / таке дахау лишається від цілого покоління» [43, с. 16].

Цей вільний вірш без римування та чіткої ритміки є типовим зразком постмодерністського тексту. Прийом дехронікалізації переносить читача на десятки років уперед, у старість одного з найвідоміших українських письменників Ю. Андруховича. Вірш побудований за принципом послідовного суміщення оптичного бачення предмета, коли почергово розгортаються «теза» й «антитеза», причому чергування пов'язується зі строфічною перебивкою. Використано характерний для постмодернізму прийом колажування, коли безпосередньо у площину поетичного тексту вставляються окремі запозичені лексичні сполучення та цитати: «музика для товстих» (цитата М. Горького), «коли тобі минає 64» (парафраз із «The Beatles»), а також велика вставка з телереклами. Текст доволі складний змістовно й емоційно насичений.

Зміст «Музики для товстих» доволі близький до ідеї тексту Ґреґорі Корсо. С. Жадан також використовує образ «старого поета», який уже більше не пише і живе минулим, «автор напівзабутих детективів» «підкреслює маркером свої прізвища».

Декларуючи свою зневагу до старшого покоління письменників за те, що вони більше не є тими, ким були раніше, обидва поети, безумовно, визнають значимість їхньої творчості, тому що «знищення минулого веде до німоти». Страх перестати бути молодим, бунтівним, змушує обох письменників зневажати старість і збайдужілість до колись важливих речей. Проте і Ґ. Корсо, і С. Жадан розуміють, що настане час – і вони самі стануть такими ж «old poets», і вже від їхнього покоління лишиться «таке дахау».

Компаративний аналіз цих двох текстів дає можливість стверджувати, що основні характеристики постмодерністського тексту є практично однаковими для

обох культур незалежно від географічного розташування та хронологічних розбіжностей. Переплетіння реальних і містичних складників, використання вигаданих, неможливих у реальному щоденному житті подій, що є одним із важливих прийомів постмодерну, спостерігаємо в обох творах. І у «I'm 25» Ґ. Корсо, і в «Музиці для товстих» С. Жадана сецесійні мотиви, подібні між собою, проявляються доволі чітко – це бунт проти творчої стагнації, проти усталених, а часом і застарілих, мистецьких норм, проти відмови від новаторства та змін, проти творчого жевріння замість яскравого горіння.

Протестні мотиви соціального характеру можна простежити в багатьох поетів доби початку постмодерну в обох національних поезіях. В Україні, як і в Америці, поети-постмодерністи брали безпосередню участь у суспільному житті своїх країн і мали активну громадянську позицію, яку висловлювали публічно.

А. Ґінзберг завжди був одним із найбільш політично активних представників руху бітників: «Stand up against governments, against God. / Stay irresponsible. / Say only what we know & imagine» [158]. Його поетичний текст «Америка» (1956) одним із перших читався публічно та відкрито проголошував не лише його власну громадянську позицію, а й суспільне незадоволення політикою уряду післявоєнної Америки. Ґінзберґ порушує болючі проблеми останніх 10 років, зокрема загрозу застосування ядерної зброї та азійський вектор зовнішньої політики тогочасного уряду США, а також передбачає ризики, пов'язані з питаннями расизму та холодної війни. Як і інша відома поезія «Howl» («Крик» або інш. варіант «Плач»), «America» є дуже характерним текстом для А. Ґінзберґа. Поет використовує довгі, розлогі рядки, що стало його ідіостилем, візитівкою, експериментує з ритмом і розміром, наголошуючи на зв'язку поезії та музичного джазового ритму. Маючи незвичну структуру і ритм, його вірші наповнені алюзіями, натяками, а інколи і прямими вказівками на культурні та політичні події в країні, а також факти з особистого життя автора та його друзів-бітників. Ґінзберґ підкреслює, що в тексті для нього головне не наратив, а, як і в

джазовій імпровізації, спонтанність, експресія та людські емоції. Форма вірша спонтанна та вільна – кількість рядків у строфах різна. Автор, звертаючись до країни, персоніфікує Америку: «*I've given you all and I'm nothing / America when will you be angelic? When will you take off your clothes? / America why are you libraries full of tears?*» («*Я віддав тобі все і тепер я не маю нічого / Америко, коли ти станеш англоподібною? / Коли ти знімеш весь свій одяг? / Америко, чому твої бібліотеки повні сліз?» (переклад мій. – Т.Д.)).*

Ґінзберґ змінює тон поезії від дружнього звертання, наголошуючи, як багато в ньому «америки»: «*America after all it is you and I who are perfect not the next world» («Америко, зрештою, це ти і я, ми – ідеальні, а не наступні світи» (переклад мій. – Т.Д.)),* до дошкульних нападок і сарказму через мілітаризацію культури, вульгарні засоби масової інформації, антикомуністичну параною політиків: «*America when will we end the human war? America I used to be a communist when I was a kid I'm not sorry / Are you going to let your emotional life be run by Time Magazine? // America I am the Scottsboro boys / America you don't really want to go to war. / America its them bad Russians.*» (*«Америко, коли ми закінчимо людську війну? / Америко, я був комуністом у дитинстві, і я про це не шкодую // Ти дозволиш журналу Тайм контролювати твоє духовне життя? // Америко, я ці хлопці зі Сктосборо // Америко, ти ж насправді не хочеш воювати // Америко, це ж усе вони, погані руські» (переклад мій. – Т.Д.)*[178].

У вірші «Америка» А. Ґінзберґ порушує проблему цензури й тиску на мистецтво з боку держави та висловлює своє негативне ставлення до культурного зубожіння нації: «*... I'm nothing / America two dollars and twenty seven cents January 17, 1956*» (*«… Я ніщо / Америко, два долари і двадцять сім центів, січень 17, 1956» (переклад мій. – Т.Д.)). Закінчується вірш рядками:* «*It's true I don't want to join the Army / America I'm putting my queer shoulder to the wheel» («Це правда, я не хочу до армії / я підставлю своє кволе плече» (переклад мій. – Т.Д.)).* Використання ідіоматичного виразу «to put one's shoulder to the wheel», який

вживається в разі, коли наголошують на важкій праці, доводить готовність автора до великих змін, неможливих без мозолів.

Торкаючись «багатьох больових точок» тогочасного американського суспільства, говорячи про них голосно, іноді безжально, А. Ґінзберґ прагне побачити свою Америку кращою і готовий «підставити своє кволе плече», якби важко це не було.

Інший поетичний текст Д. Антіна «Code of flag behavior» [148,с.7] викликав великий політичний резонанс в Америці. Вірш був надрукований у 1968 році в одноіменній збірці. Саме тоді у США вирували протести проти війни у В'єтнамі, і спалення американського прапора стало символом цього антивоєнного руху. Власне, текст представляє собою парафраз федерального закону про поводження з національним американським прапором. Ця поезія є художньою модифікацією вже існуючого тексту з елементами мовної гри, в якій простежується подвійний підтекст. Нейтральні рядки закону в тексті Д. Антіна набувають негативного значення і стають засудженням державної політики того часу. Рядки *«the flag should never be displayed with the union down / except as a sign of distress» («прапор не може бути нахилений / за винятком траурних днів» (переклад мій. – Т.Д.))* спонукають до роздумів, чи нація у скорботі («in distress»). Покликання на рядок «*the flag should never touch anything underneath it / such as ground the floor or water» («прапор не може торкатися нічого, що нижче за нього, / як то земля, підлога або вода»(переклад мій. – Т.Д.))* стосується реальних трагічних подій, що відбуваються на землі атакованого В'єтнаму. Вказівка тримати прапор завжди «aloft and free» («високо і вільно» *(переклад мій. – Т.Д.))* у тексті ставить під сумнів саму концепцію свободи в тогочасній країні в той час. Економічний розквіт і військова потужність 50-60-х перетворили національний символ, зображений на військових формах і вантажівках із товаром, на банальну рекламу. Останні рядки поезії звучать як заклик до непокори: *«when the flag is in such condition that it is no longer fit / for use /as an emblem of display / it should be*

destroyed / in a dignified way / preferably by burning» («коли прапор вже в такому стані, що не може бути придатним / він має бути знищений як символ / поважним шляхом / бажано шляхом спалювання» (переклад мій. – Т.Д.)) [148,с.67]. Така інтерпретація тексту змушує читача задуматися над тим, що для нього особисто означає прапор країни і як треба діяти, коли національні символи та цінності нівелюються самою державою.

Гостросоціальні теми часто простежуємо і в українській поезії, особливо тоді, коли політика йшла в розріз із загальнолюдськими моральними цінностями або національними інтересами, зокрема в 90-х роках минулого століття, коли політичні та соціальні інституції України функціонували ще за радянськими зразками. Відсутність конструктивних змін у політиці і позитивної динаміки розвитку суспільства, великі проблеми в економіці посилювали відчуття безвиході та депресії. Найболючішим фактором для письменників-інтелектуалів було усвідомлення того факту, що їхніх зусиль занадто мало для кардинальних змін у країні, проте вони не переставали «лупати сю скалу», залишену після радянського союзу. «*Щось ми давненько друже не перемагали зло / щось воно нас давненько друже перемогло»* [119, с. 59]. *«Як останній мудила, гризеш посторонки й вудила. / Чим, епохо, крім СНІДу, іще ти нас нагородила?»* [50].

Як і в кризові 50-60-ті в Америці, поети-постмодерністи в Україні відкрито висловлювалися проти тотальної корупції в країні, заскорузлості мистецької сфери, байдужості громадян. «Не було мене так довго / що зовсім нічого й не змінилося / я знаю, що наш дім Україна / Я відвертаюся до стіни й закриваю очіз бажанням проспати років п'ятдесят / після чого не прокинутися» [4].

Несприйняття України як колишньої колонії СРСР, різкі висловлювання в поетичних текстах стосовно держави, небажання «любити» Батьківщину штампами, нав’язаними тоталітарною системою, доволі часто ставали причиною звинувачень постмодерністів в «антиукраїнськості», а постмодерн взагалі сприймали як напрям, що загрожує українській національній ідентифікації. Тема

«любові к отчизні» [39, с. 49] була одним із багатьох табу, яке, слідом за американськими, порушили й українські постмодерністи в характерній для цього літературного напряму іронічній, а іноді навіть саркастичній манері. Висвітлюючи у своїх текстах усі недоліки держави і країни, вони протестували не лише проти заскорузлого соцреалізму, а і проти так званої «шароварщини», проти «солов'їно-калинових штампів». Якщо говорити образно, постмодерністи виступали як лікар-хірург, що розтинає гнійник, випускаючи все погане з рани, щоби вона загоїлася. З цієї причини таке ставлення до Батьківщини можна простежити в багатьох українських поетів-постмодерністів: *«Вітчизни – різні. І твоя, на жаль не з кращих / це нагадує скоріш не дім, але тюрму / Країна ця – великий гріх людей і Бога / І можна зрештою додать фольклор і алкоголь»* [39, с. 49-50]; *«Цю країну на дощі і липи розмінять, продать – забути зовсім…»* [7, с. 169]; *«Поетів ти завтра у шати вбереш і у рами обрамиш / Лиш встанеш раненько і з шатів тих соплі і кров відпереш / Тож добраніч вітчизно, добраніч»* [7, с. 33]; *«Як наша невмируща Україна… / і, як руїна, – пісня журавлина*» [7, с. 117].

Образи руїни, пустелі, кінця, смерті доволі часто використовуються поруч із образом власної країни. *«Смерть декларується як бажана мета для хронічно хворого суспільства»* [39, с. 62]. Проте «смерть» сприймається не як кінець життя, а, швидше, як переродження, як відмирання всього того старого, що стоїть на заваді.

Внутрішнє відчуття та спроможність народу обрати свій власний шлях, почати рух уперед є однією з ключових умов відродження нації, зокрема й культурного. Цього фактора дуже бракувало в 90-ті. Поети-постмодерністи найбільше висміювали та критикували у своїх творах відсутність в українців прагнення до самовизначення, байдужість до власного теперішнього і майбутнього. Постмодерністи 80-х, чия молодість припадає на застійні та сірі радянські часи, у своїх текстах часто іронічно обігрують відомий уривок із листа

А. Чехова до видавця О. Суворіна «надо по капле видавливать из себя раба» [136]. Цей вислів був розтиражований радянською агітацією та в закритій тоталітарній країні сприймався як знущання зі свобод людини. *«Отож, сміливіше / Починаємо видавлювати / з себе / Раба / Божого / Ім'ярек…»* [7, с. 30]. «*Живу. Вагань нема – по краплі / З грудей вичавлюю раба / І це уже мені вдається, Уже вичавлюється раб! / Нарешті – вичавив! / До краплі! / Живу / Як вичавлений раб»* [7, с. 113].

Постмодернізм є течією, що базується на інтелектуальності, і є не просто художнім стилем, але й певною формою свідомості, яка допомагає по-новому оцінювати явища та події минулого крізь призму власного погляду Зміна суспільної свідомості відбувається саме тоді, коли суспільство переживає кардинальні зміни та соціальні потрясіння. Інтелектуали реагують швидше за всіх інших із цілком зрозумілої причини – вони найбільш підготований суспільний прошарок, а більша частина населення ще не здатна сприйняти зміни і навіть не бачить потреби в цьому.

Образ Бунтаря став для постмодернізму одним із ключових в архетипі Персона не лише через амбіції письменників. Постмодерністи, протестуючи проти фальшивих цінностей і консервативних моральних норм, підкреслювали важливість духовного самовизначення, відстоювання особистої свободи та свободи творчості. Провокативний характер мислення і творчості постмодерністів обох країн підкреслює сучасність літературного процесу та його можливість впливати на суспільство. Молоді літератори є активними учасниками не лише літературного життя своїх країн, а й соціального та політичного. Усвідомлюючи неминучість та нагальну потребу змін практично в усіх сферах життя суспільства, беручи активну участь в історичних подіях в обох країнах, вони ставали рушійною силою і «голосом» нового покоління.

Герой.

Збережені міфи й архетипні образи допомагають усвідомити структуру народної пам’яті, визначаючи «домінанти ментальності народу як кодову знакову систему, що передається від покоління до покоління» [84]. Найтиповіші та найважливіші риси менталітету того чи того народу проявляють себе в культурних архетипах і символах.

Архетип Героя доволі близький до Архетипу Бунтаря: сила, іноді грубість, але завжди впевненість у власних силах і своїй правді. Проте, якщо образ Бунтаря може мати негативні риси, бути «поза законом», то Герой – переконливо позитивний образ, образ переможця.

К.-Ґ. Юнґ стверджує, що Герой є універсальним архетипом. На його думку, традиційні міфи світових культур містять у собі певну психологічну реальність і відображають психологічні процеси, а Герой втілює прагнення до досягнень.

Дж. Кемпбел поділяє ідеї Юнґа про універсальність архетипів і вважає, що всі героїчні міфи мають подібну послідовність подій. Дослідник стверджує, що героїчний міф є відображенням процесів становлення свідомості – народження, розвитку та вдосконалення [152, с. 25]. Це твердження цілком можна застосувати й до становлення національної свідомості. Як відомо, архетипи активізуються за певних обставин, коли ситуація найбільше вимагає певного досвіду. Ті риси героїчного образу, що ми мали змогу спостерігати ще з дитинства в казках, книгах і фільмах, втілюються в реальному житті, в реальних людях, якщо того вимагає ситуація. В Америці такими факторами активізації архетипу Героя стали війни у В’єтнамі, Кореї та на Близькому Сході, терористична атака 11 вересня. Для України – це Революція Гідності і війна на Донбасі.

Архетипний образ Героя походить від давніх міфів і досі часто асоціюється з їхніми героями. Ці величні, непереможні та практично досконалі герої-напівбоги перемагають за будь яких обставин, зазвичай навіть візуально їх зображають набагато більшими за звичайних людей. Подібні образи є в більшості

літератур світу і широко розтиражовані медіа – як певний ідеал, якого треба досягати. Найчастіше архетип Героя пов’язаний із війною й актуалізується під час подібних історичних подій. Не стали винятком Америка й Україна. Саме війни та пов’язані з ними соціальні наслідки, зокрема посттравматичний синдром, адаптація суспільства до воєнних дій, офіційна політична позиція тощо, активізували цей архетип в обох національних літературах. Проте нав’язаний образ демо-бога, невразливого Героя, що завжди перемагає й отримує винагороду, не має нічого спільного зі сучасною рецепцією постмодерністської поезії, головними характеристиками якої є натуралістичність і особистісність. Тому образи Героїв постмодерних американських і українських текстів максимально наближені до справжніх живих Героїв, які не лише здобувають перемоги, але й зазнають поразок. Їм властиві страждання, приреченість і проблема морального вибору. Герой у постмодерністській поезії – не той, хто після чергової перемоги отримує всі можливі винагороди від Богів. Це – той, хто бореться за те, в що вірить, навіть якщо мусить загинути, хто найбільше страждає і платить найвищу ціну за те, що наважився на свій подвиг, хто після повернення додому залишається сам на сам із самотністю, стражданнями, нездатністю впоратися з психологічними або фізичними проблемами. Такий персоналізований образ стає більш трагічним, але ніяк не менш героїчним, ніж традиційні класичні.

З цього погляду надзвичайно цікавою видається антивоєнна поезія «Ода полеглим до з’яви Героя гарним хлопцям», написана П. Мейнком у 1970 [172, с.22]. Цей текст присвячений війні у В’єтнамі, про що свідчить не лише зміст твору, а і стильове забарвлення. У поезії відсутні розділові знаки та використано багато неправильних граматичних структур, що дає відчуття азійського акценту. *«In all story before hero come / good men from all over set forth / to met giant ogre dragon troll / and they are all killed every one» («У будь-якій історії до того як з'явиться герой / хороші хлопці звідусіль уже будуть готові стати проти*

велетня, орка, дракона, троля / і кожен із них загине» (переклад мій. – Т.Д.)) [172].

П. Мейнк привертає увагу до трагедії звичайних людей в умовах війни. Він заперечує образ міфічного, ідеального Героя, який не знає поразок, якого мають наслідувати прості смертні, віддаючи свої життя у війнах. *«Until hero sail across white water / and run giant ogre dragon troll quite through» («Поки герой перетне стрімкі потоки / і стане проти велетня, орка, дракона, троля досить впевнено» (переклад мій. – Т.Д.))*. У поезії присутні алюзії на героїчні образи минулого: величний у битвах лицар Тристан, Св. Георгій (St. George) з міфу про перемогу лицаря над драконом; Ґовейн, племінник короля Артура, який зустрівся із самою Смертю в образі зеленого лицаря; Ґалахед, єдиний лицар, що вартий знайти святий Ґрааль; і живий герой Першої світової війни С. Йорк, який бився проти сотні німецьких солдатів. *«I sing for them son friend brother / all women-born men like one we know / ourselves no hero they no Tristan / no St. George Gawain Galahad Sgt. York» («Я співаю для них сина друга брата / вони прості смертні, як і ми / вони не герої не Тристан / не св.Георгій Говейн Ґалахед сержант Йорк» (переклад мій. – Т.Д.))*.

Незважаючи на величність і легендарність цих образів, вони не повинні братися за ідеал Героя в сучасному житті. Зрештою, чи варті життя тисяч людей якихось ідеалів? «*Fought pretty bravely for nothing and screamed twice» («хоробро билися за ніщо і прокричали двічі» (переклад мій. – Т.Д.)).* Мейнк наголошує на неприйнятності масового вбивства людей у сучасних війнах, на важливості бачити трагедію кожної родини, в якій хтось гине на війні. «*Somewhere left out of story somebody's daughter / remain behind general celebration / combing her hair without looking into mirror / rethinking life without Harry who liked his beer»(«*десь *лишилася історія чиєїсь дочки / загубилася за спільним святкуванням / розчісуючи волосся, вона не дивиться в дзеркало / і думає про життя без Гаррі, який так любив своє пиво» (переклад мій. – Т.Д.)).*

Постмодерністській текст завжди прагне безпосередньо залучати читача настільки, наскільки це можливо. Відсутність розділових знаків у цьому тексті й наявність метафор і алюзій не випадкова. П. Мейнке, висловивши власну думку на військову кампанію у В'єтнамі, залишає можливість кожному читачеві інтерпретувати поезію на власний розсуд.

На момент виведення американських військ із В'єтнаму в 1973 р. В'єтнамська війна була найдовшим і найбільш контраверсійним конфліктом в американській історії. Водночас ця війна стала культурною віхою в громадянському суспільстві Америки і поворотним пунктом у ставленні американців до своєї військової зовнішньої політики завдяки багаторічній незгоді, демонстраціям і протестним виступам відомих поетів, зокрема Д. Левертов, А. Ґінзберґа, В.С. Мервіна. В Америці було опубліковано багато творів і поетичних збірок як нагадування про воєнні події та їхні наслідки для громадянського суспільства. Ці тексти варіюють від скорботних елегій до страшних протестів, але майже всім авторам важко збагнути суть і масштаби конфлікту. «*Nothing will do but / to taste the bitter taste. / No life other, apart from» («Нічого не допоможе / смакувати цей гіркий смак / немає іншого життя, крім цього» (переклад мій. – Т.Д.))* [170].

Говорячи про архетип Героя в американській поезії, не можна не згадати одного з найвидатніших постмодерністів В. С. Мервіна. Він отримав усі можливі нагороди американського літературного світу, включно з двома Пулітцерівськими преміями, одну з яких віддав на потреби протестного руху. У 1967 р. виходить книга віршів В. С. Мервіна «The Lice», що вважається найбільш впливовою та визнаною критиками. Поет і критик Р. Шеперд зазначав: «Ці вірші не написані на злобу дня, вони актуалізують сьогодення, зберігаючи і відтворюючи світ у пристрасних словах». Вважають, що ця збірка є рефлексією поета на В'єтнамську війну: *«When the war is over / We will be proud of course the air will be / Good for breathing at last / The dead will think the living are worth it we will know / who we*

are» («Коли війна скінчиться / Ми, звісно, будемо горді і стане нарешті / свіжого повітря щоб вдихнути / мертві будуть думати, що живі варті того і ми знатимемо / хто ми є» (переклад мій. – Т.Д.)) [188].

Сміливо експериментуючи з розмірами і формами, В. С. Мервін створює характерний для поезії того часу текст-наратив, текст-зізнання, що розповідає про доволі особисті речі, використовуючи образи та сюжети класичних міфів і легенд. «*There are statues moving into a war / as we move into a dream»(«Це пам'ятники, що рухаються у війну / як ми рухаємося у сни» (переклад мій. – Т.Д.))* [173]. В. Мервіна завжди хвилювали питання моралі й етики, він наголошував на важливості обох понять, а також зв'язку між ними. У своїх віршах Мервін розповідає про падіння світу не в загальному його трактуванні, а як художньої події. *«And hear at last voices like small bells / and be drawn ashore / and wake with the war going on»(«І чуємо нарешті голоси як маленькі дзвіночки/ що витягнули на берег / і прокидаємося ми, а навколо – війна» (переклад мій. – Т.Д.))* [174].

В. С. Мервін зазначав, що соціальна роль поета полягає у відчайдушному бажанні врятувати світ. Він намагається висловити те, що мусить бути сказано вголос і в певний момент, виражаючи свій гнів, свою любов, свою надію [173].

Ф. Хау – одна з нетипових американських поеток доби постмодерністської іронії та тотальних сумнівів, яка впевнена, що духовність поезії існує не в жорсткій системі переконань, а, швидше, в непевності та пошуку. У творі «From Veteran» (*«Від ветерана» (переклад мій. – Т.Д.)*) поетка порушує болючу тему посттравматичного синдрому в людей, які повертаються з війни: життя Героя поза війною, його повернення в мирне життя, яке стає для нього зовсім не зрозумілим, пошук сенсу існування в цьому, вже чужому, світі. Природне середовище існування для Героя – поле битви, де чітко зрозуміло, хто ворог, хто друг, що треба робити. «*I don't believe in ashes some of the others do / I don't believe in better or best: some of others do» («Я не вірю праху: дехто з інших вірить / Я не вірю в краще або найкраще: дехто з інших вірить» (переклад мій. – Т.Д.)).* Після

трагічного досвіду війни та болю втрат, повернувшись у щоденну рутину, Герой отримує ще більшу психологічну травму, бо вже не бачить сенсу такого мирного існування: «*I don't believe in thousands of flowers / I don't believe in the light on the river / I don't believe in the lighting of malls» («Я не вірю в тисячі квітів / Я не вірю у вогні над річками / я не вірю у підсвічені торговельні центри» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 318].

Рефрен «I don't believe» («Я не вірю») посилює трагічне відчуження Героя від середовища, в якому він опиняється. *«Veterans stamping the leafy snow / I don't believe in holidays / long lasting and artificial» («Ветерани затоптують лапатий сніг / Я не вірю у свята / такі довгі й несправжні» (переклад мій. – Т.Д.)).* Для Героя немає місця в мирному житті, а суспільство, віддаючи належне мужності й подвигам, не розуміє ветерана: несприйняття і неприйняття взаємне, що й породжує бажання покласти край цій нестерпній ситуації. «*The wind is I believe in / the One that moves around each form» («Вітер, лише в нього я вірю / в той самий, що кружляє навколо кожного» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 318]. Арехтипний образ вітру у фольклорі багатьох народів асоціюється з острахом, тривогою, сум'яттям, часто навіть зі смертю. Цей текст ще раз підкреслює «інакшість» актуалізації архетипу Героя в постмодерністській свідомості. Відмінність сучасного Героя від класичного полягає в тому, що за свої подвиги й перемоги Герой розплачується власними стражданнями та самотністю.

Подібно до Америки 50-60-х, трагічні події останніх років в Україні перевернули свідомість цілої нації, а це означає, що Україні потрібно нове, сучасне наповнення власних архетипів. Для подальшого існування й успішного розвитку українська нація потребує новостворених міфів у всіх можливих сферах: соціальній, політичній, науковій, національній і культурній. Проте є одна, але дуже суттєва умова – ці міфи мусять бути переможними. Українці мусять перемагати, зокрема й себе, свої страхи і нав'язані нам стереотипи «забитого малороса», «молодшого брата», «гречкосія», чия «хата скраю». «І дітям, і

студентам варто наголошувати, що сильна і дієва мрія відкриває нам усі шляхи, навіть, здавалося б, у найнесприятливішому середовищі» [78].

Настали часи, коли українська нація врешті оприявнила один із найяскравіших позитивних образів архетипу Персона – образ Героя. Активізувавши цей архетип у надскладних для країни умовах, українці обирають визначальним типом своєї соціальної поведінки хоробрість, небайдужість і відчайдушне прагнення до свободи. Образно кажучи, діставши з далеких полиць маску Героя, вкриту пилом років, і примірявши цей образ на себе, українці зрозуміли, що саме це-найприродніший для них прояв архетипу Персона.

Література, а, особливо, найбільш концентрована її форма – поезія, в усі часи була тим ковтком свіжого повітря, який рятував нашу націю від повної задухи. « «Кобзар»– особливо в часи бездержавності – і аж дотепер правив нам за найвищу Конституцію Національного Духу» [78]. Цю цитату І. Малковича можна сміливо віднести не лише до Шевченкових творів, а до всієї української поезії опору. Українські поети в усі часи опинялися на вістрі боротьби за незалежність, тому не дивно, що події на Майдані та війна на сході України стали головною темою творів поетів-постмодерністів, які раніше були готові «висміяти всіх і вся» і які, здавалося би, «не мали нічого святого». За К.-Ґ. Юнґом, «Архетип репрезентує той позасвідомий зміст, який змінюється, стаючи усвідомленим і сприйнятим: він зазнає змін під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої виникає» [144, с. 92].

Отримавши власний досвід боротьби, болю втрат, а заразом і усвідомлення своєї сили та правоти, поети-постмодерністи наповнюють новим змістом архетип Героя в українській літературі, створюючи новий міф сучасного українця-переможця, українця-воїна, українця-захисника власної родини та країни. Вважається, що природне оточення архетипу Героя – це поле битви, місце, де необхідні сміливі й активні дії. Коли в людині активізується цей архетип, то з’являється готовність прийняти будь-які виклики долі і стати супроти реального

ворога. Образи архетипу Героя були метамотивом культурного спадку людства в усі часи та відображалися в казках, переказах, художній творчості, релігії. В українському сприйнятті герої – це лише образи минулого: лицарі часів Київської Русі, козаки і, для національно-свідомої частини населення, вояки Української повстанської армії.

Потреба самовизначення та самоусвідомлення є стрижневою архетипною рисою всього людства. К.-Ґ. Юнґ вважав, що до самопізнання веде довгий і складний процес індивідуації. І такий процес індивідуації проходять не лише окремо взяті особистості, а й цілі народи. Здебільшого самоусвідомлення приходить під час переломних історичних моментів. Пошук власного «Я» є особливо актуальним саме у кризові періоди, коли відбувається зміна парадигм мислення та світосприйняття. Мабуть, так би й дотепер стояли українці, вдивляючись у криве дзеркало, в якому свідомість відображала лише образи Тіні, нав'язані тоталітарним режимом, якби його не розтрощив вщент уламок бруківки з Грушевського («Україна бере початок з бруківки») [77]. За кривим дзеркалом була чиста вода – межа між світами, початок або кінець. І у свідомості цілого народу, за досить короткий часовий проміжок, раптом яскраво і чітко проступили всі архетипні структури та форми, які ми мусили заповнити сучасним змістом. І як виявилося, в нас було чим їх наповнити.

М. Міщенко зазначає: «Ґрунтовне дослідження, актуалізація способу функціонування архетипних сюжетів, образів, мотивів – можуть слугувати своєрідними сценаріями розвитку окремих народів» [84]. У кожен історичний період у свідомості окремих народів активізуються саме ті архетипи, які найбільше затребувані за певних обставин. Для нашої національної свідомості образ Героя як одного з проявів архетипу Персони є життєво необхідним, особливо під час таких трагічних подій, які переживає Україна сьогодні. За останні роки виникли три основні образи-символи Героя: воїн, капелан та інтерпретований по-новому архетипний образ жінки.

Хлопці в лижних шоломах із дерев'яними щитами, чоловіки з коктейлями Молотова в руках повернули нації символ чоловіка-захисника: сміливого відчайдуха, готового боронити свою родину, домівку, Батьківщину, свободу, гідність навіть голими руками. *«І юний хлопчик в касці голубій…»; «Навіть мертвим я не покину битву / Я й з неба вам буду допомагати» [78]; «Герої не вмирають. / Просто йдуть з Майдану — в небо. В лицарі — зі смерті. / Героям слава — вписано у серці»* [111].

Дзвони Михайлівського собору, священики на барикадах Майдану, капелани на війні повернули українцям віру та національну церкву. Відтоді релігійні образи в поетичних текстах кардинально змінили змістовне навантаження – в них є надія і віра, як і мусило бути. *«Нехай же вам, герої, / віддає Святий Петро ключі від того раю / де убієнний ангелом стає / бо він герой. Герої не вмирають»* [111]; «*Я знав священика, який був у полоні / війна мене навчила не говорити про втрати»* [41, с. 14]; *«Бог гуляє Диким Полем / Криє від орди – так було на цьому світі / Буде так завжди / В небі Ангел-охоронець Розпростер крило / Буде так віднині й прісно – так завжди було»* [95].

Образ Героя переважає навіть у жіночих характерах. Окрім звичних образів матері та дружини, з'явився новий, зумовлений часом, образ жінки-волонтера, яка допомагає в усіх складних ситуаціях. Попри неймовірно важкі обставини, в ній усе ще переважає Аніма – любов, відданість і піклування. Проте війна вносить свої корективи навіть у вічні теми любові та відданості: сьогодні крізь ці образи чітко проступає Анімус – сила, стійкість і підтримка – більшою мірою, ніж пристрасть і ніжність: «*І вона говорить йому / дивлячись в застиглі очниці / не хвилюйся – тепер я буду твоїми очима / Єдине, чого не зможу – зробити так / щоби ти забув про своїх загиблих / щоби тобі не снились ті, хто ніколи не прийде»* [42]; *«та, що тебе виносила на своєму плечі / так, як виносить море, все що впаде за борт / тіло твоє тягнула, танцюючи як Кармен / поміж осколками міни. госпітальєрка. Дівча*» [63].

Однак одним із найяскравіших символів-образів нашого сьогодення є образ Героя-воїна – і загиблого, і живого, що воює зараз на сході України. Сучасний солдат, за правом, втілив образ Героя, ставши в один ряд із величними вояками минулого. *«І ти водив полки, і займав міста, і влітку 14-го тобі було 35. / Скільки вас залишилось? Двадцятеро зі ста»* [41, с. 23]; «*Вже за все перед Богом прощені линуть ангели-дембеля / Засинайте спокійно, хлопчики, це навічно ваша земля»* [67, с. 14]; *«пластуючи наодинці четверту добу / з простреленими ногами в якійсь долині / шепотів помираючи капітан Богун – українець в сотому поколінні»* [115].

Надзвичайно важливим моментом є те, що сьогодні образ Героя архетипу Персона наповнили найвиразнішими, найяскравішими образами саме поети-постмодерністи 1990-2000-х. О. Галета зауважує, що в 90-х з'являється література, яка залишала за собою право бути незалежною, а не лише боротися за незалежність. Будучи молодими на зламі століть, заслуживши репутацію «найпостмодерніших» і «найсаркастичніших» із усіх, вони є найуспішнішим і найвпливовішим поколінням письменників. Їхні книги видають і читають найбільше, їхні твори перекладають далеко за межами України, до їхньої думки уважно дослухається молодь. *«Активне залучення архетипних символів сприяє як свідомій, так і несвідомій реакції на них. Це сприяє збереженню генофонду нації, доносячи до нащадків досвід минулих поколінь»* [84]. За С. Кримським, саме спорідненість національних і загальнолюдських архетипів є передумовою вивільнення духовного життя нації в ситуації одноразовості – у простір вічності [60, с. 74-87].

Формування архетипів відбувається на рівні культури певного етносу, як у разі України, або великих історичних спільнот, як у разі США, в процесі становлення культурного досвіду. Це – ключові елементи, що формують сталі моделі життя народу, а їхній зміст – головні культурні характеристики, які є основою структури людської поведінки. Поведінкову реакцію людей у нетипових або екстремальних для країни ситуаціях можна передбачити за допомогою аналізу

архетипів та архетипних образів, притаманних цьому народу. Архетипи, активізуючись, допомагають діяти відповідно до ситуації, зберегти національні духовні цінності та пережити трагічні обставини. Літературна роль поезії в культурі зазвичай мінлива, проте такі поетичні тексти демонструють багато способів, за допомогою яких мистецтво може реагувати й надавати словесного вираження збентеженості, розгубленості, болю втрат і пошуку подальшого шляху розвитку.

2.2 Контекст архетипу Тіні

Одним із найцікавіших архетипів К.-Ґ. Юнґ вважав Тінь, несвідому протилежність тому позитивному, що людина прагне мати у своїй свідомості. Цей архетип представляє інший бік Персони – темний, тваринний, агресивний, пристрасний.

Часто Тінь є тією моральною проблемою, яка кидає виклик Персоні. Проблема полягає в тому, що людина в процесі самопізнання мусить визнати існування темних аспектів власної особистості, перебороти власний опір. К.-Ґ. Юнґ зазначав, коли йдеться про усвідомлення Тіні як архетипу, людині особливо важко «зазирнути в обличчя «абсолютного зла» в собі» [143, с.131-138]. Учений зауважував, що саме Тінь є джерелом життєвої сили, творчого пориву і спонтанності. Функція Его, за Юнґом, полягає в тому, щоби контролювати та спрямовувати темну енергію Тіні в потрібне русло, не приглушуючи позитивні моменти, зокрема відкрите вираження своїх емоцій та активне творче життя. Дослідник визначав цим терміном індивідуальне несвідоме: пориви, процеси, почуття, бажання, яких людина боїться та намагається свідомо уникнути й побороти в собі. Мотиви та сюжети боротьби героя з антигероєм, уособлення Тіні і є відображенням цієї внутрішньої психологічної боротьби людини з власним темним несвідомим у процесі індивідуації. Тінь – це інша реальна сутність самого героя. Перший крок на шляху до самопізнання – усвідомлення того, що зустрічі з Тінню не уникнути. Не можна заперечувати її існування, не можна відкинути чи видалити половину себе. На шляху до Самості, до самопізнання та гармонії із самим собою необхідно віднайти й визначити темні плями у своїй душі, навчитися контролювати Тінь, приборкувати її прояви та пориви. Протистояння Персони і Тіні – не просто боротьба добра зі злом. Як поєднання світла і темряви може дати безліч відтінків і напівтонів, так і лише об’єднані Персона і Тінь утворюють цілісне та досконале.

Дослідники зазначають, що архетипи за своєю природою амбівалентні й не бувають виключно позитивними або негативними. Це поняття швидше нейтральне, і лише після того, як структура після певних перетворень, свідомих чи несвідомих, наповниться сприйнятими образами, вони набувають позитивного чи негативного забарвлення. Аналіз архетипу Тіні дає підстави переконатися, що він не є винятком із правила подвійної суті архетипів. Він може проявлятися як у темних образах Диявола, Чаклуна, так і в позитивних образах Мудреця або грізного Визволителя. Тінь функціонує та реалізується в парі з архетипом Персони, врівноважуючи останній.

Постмодернізм, що виникає на зламі епох у США та Україні, попри хронологічну різницю в 40 років, має однаково значний вплив на самосвідомість громадян обох країн. У постмодерних поетичних текстах можна прослідкувати психологічний злам цілих націй, а не лише однієї людини. Поети-постмодерністи, наповнюючи архетипними образами свої твори, висловлюючи, на перший погляд, свої власні переживання та досвід, зустрічаючись із власними «Тінями», шукаючи власне «Я», свідомо робили проекцію на світогляд цілого народу. У цьому процесі можна побачити як спільні риси, так і відмінності, зумовлені політичними та економічними обставинами у США та Україні. Якщо в післявоєнній Америці зовнішніми факторами вважають формування нового типу суспільства – споживацького, розвиток нових технологій, значне збільшення інформаційного простору, суттєве покращення побутових умов проживання та збільшення купівельної спроможності населення, то в Україні в кінці 80-х – на початку 90-х була кардинально протилежна економічна ситуація. Політична нестабільність, глибока економічна криза, безробіття та мізерні зарплати представників інтелектуальних професій, загострення криміногенної ситуації – такою була Україна 90-х років. В обох країнах більшості населення духовне життя було байдуже, проте з різних причин – в Америці з причини збагачення, в Україні – через різке зубожіння людей.

Спільним було стирання меж між високою та низькою культурою, зняття табу із заборонених тем. Однак була тут і суттєва відмінність, це – надважливий компонент – національне відродження, становлення національної культури та науки. Попри жахливі економічні умови, практично повну відсутність підтримки держави національна наука та культура вийшли на якісно новий виток розвитку. Український культурний і науковий простір довгий час існував у штучно створеній тоталітарним СРСР ізоляції від світових процесів. Окрім того, будь-який розвиток національної духовності, культури, науки сприймався як загроза державі. Багато дослідників погоджуються, що постмодернізм в Україні був, швидше, реакцією на соцреалізм у мистецтві (з усіма його ідеологічними обмеженнями) та на тоталітаризм загалом.

У своєму бажанні знищити українців тоталітарна машина безпомилково обрала метод знищення змісту архетипу Героя. З нашої пам’яті намагалися стерти не лише символи боротьби за національні свободи, а й узагальнений символ сильного чоловіка – захисника родини, господаря на своїй землі. На багато десятиліть ключовим проявом Персони українця стає слабкий, недоумкуватий, але хитрий «хохол», що не хоче і не вміє відстоювати своє, йому байдуже до свобод і сидить він тихо у своїй хатинці «скраю» біля жіночої спідниці. Саме такі образи ми спостерігаємо в постмодерністській поезії від 80-х до практично 2013 року: «*Вдень на обійсті хазяйнувати / вночі на місяць тужливо вити / Від жінки очі ховать винувато / і тоскно мріяти про степ і вітер”.* [39, с. 33]; «*в «гамбрінусі» куди прийшов згадать / щось років через двадцять-двадцять п'ять / а що згадаєш? Пиво і на жаль печаль…»* [119, с. 5]; *«за яку таку свободу / з півдня півночі і сходу / ти зібрався до походу як біди?»* [119, с.8].

Іншим важливим фактором знищення українського духу було витиснення релігії в підпілля. Упродовж усієї багатовікової історії українці дуже дбайливо ставилися до власних вірувань як до джерела вічних образів, вищих законів, за

якими жив наш народ. «Для всього душевного є релігійні формули, причому набагато прекрасніші і всеохопні, порівняно з безпосереднім досвідом… Ці образи – хай християнські, буддійські чи ще якійсь – прекрасні, таємничі, пророчі» [144, с. 94]. Розірвавши в такий спосіб наш зв'язок поколінь, тоталітарна влада легко могла нав'язувати власні, зручні для неї стереотипи. Такий українець був надто зручний для радянської влади, щоби дозволити йому бути іншим. Релігійні образи все ще присутні в багатьох поезіях, але зміст цього архетипу кардинально змінюється. Релігія сприймається більше як традиція, ніж певні закони існування, а постмодерністи у своїй творчості досить по- хуліганськи поводяться з біблійними сюжетами: *«… коли українець прийде до бога / я знаю що саме він скаже йому / Він скаже богові знаєш док, мене не кличе твоя труба / якщо я весь час боровся з собою хто сказав що це боротьба?»* [43, с.7]*; «нас ладаном всіх обкурила мета і ми не спитали тоді / якщо тебе приб'ють до хреста то як іти по воді? / камінчиком – голос із горніх небес котився і – коротко – суть: / якщо в тебе вийшло і ти воскрес не факт що тебе не вб'ють»* [119, с. 9].

Навіть після розпаду СРСР і здобуття незалежності українці ще довго не зможуть відновити цей розірваний зв'язок. Здобувши таку омріяну багатьма поколіннями Незалежність, сучасні «діти юродиві», здавалося, не знали, що з нею робити. Відчуття розгубленості, безумовно, виникало через об'єктивні причини – політичну, економічну, соціальну кризи кінця XX – початку XXI століття. Попри те, що це був час піднесення національного духу, українських літературних традицій, відкриття заборонених раніше імен і творів, створення нових літературних напрямів і традицій, усе ж не вдавалося віднайти потрібні символи й наповнити сучасним змістом напівпорожній архетип Героя. У свідомості міцно застряг радянський стереотип людини «без роду, без племені», без коріння, без пам'яті, без батьківщини. Як було зазначено вище, архетипи часто функціонують парами, в цьому разі – Тінь-Персона. Проте вони не можуть постійно бути на

нульовій позначці, в певний момент один із архетипів активізується більшою мірою. В Україні 90-х років Тінь переважала Персону. Найтемніші, найслабші риси національного характеру проявлялися доволі чітко*: «Це і є громадяни – покірні й безкровні / Людолюбство й ненависть, ковбаси і спирт /ця країна загиджена ними по вінця / я сприйняв, я змирився, затих і стерпів / я прямую німим лабіринтом степів / а навколо доконує хвора провінція»* [39, с. 19]; *«лукаві діти в цю лиху годину забули встид /просрали Україну забили на духовність і борню / І взагалі творять якусь фіґню»* [39, с. 23].

Почався зворотній відлік, неприродний процес – стереотипи поступово укорінювалися та перетворювалися на архетипи. І якщо для більшості людей в Україні, які переймалися проблемою банального виживання, таке катастрофічне положення нації було не очевидним, то для інтелектуалів межа ставала все більш явною: *«коли ми йшли здавати / ні коли ми здавали київ / за просто так за те що нас лишилося мало / не то що воїнів а й козодоїв і гречкосіїв / за те що нас нічого на світі вже не тримало*» [115, с. 30].

К.-Ґ. Юнґ аналізував суперечності свідомих намірів і життєвих планів із реальною картиною й обставинами життя. Такі суперечності виникають у процесі протистояння свідомого і несвідомого, яке розглядають як долю, або божественний чи демонічний вплив. Учений зазначав, що для людини потрапити під вплив несвідомого (Тіні) чи беззаперечно вірити у всемогутність свідомості (Персони) загрозливо однаковою мірою. Зазвичай синтез свідомого та несвідомого веде до утворення трансцендентної функції. Така функція, на думку Юнґа, є зв’язком між реальним та уявним, раціональним та ірраціональним, тобто пов’язує свідоме і несвідоме. Дослідник підкреслював, що трансцендентна функція є результатом конфлікту між протилежностями, ускладненого кількома обставинами. Перебуваючи в стані регресії та опинившись у важкій ситуації, людина замість того, щоби боротися, хоче сховатися, опускає руки, відчуває невпевненість у собі, неспроможність чинити опір. Головною з проблем Юнґ

вважає те, що ця функція починається з глибокої особистісної регресії, в якій несвідоме переважає свідоме. Контакт із архетипом. Тіні, або як зазначав Юнґ з абсолютним злом у собі, сприймається як таємничий і моторошний, в якому проявляється сакральна чи божественна природа архетипу. Архетип Тіні вважають ворожим і дуже небезпечним. Окрім того, більшість людей сприймає Тінь як іншу сторону чиєїсь чужої, а не власної натури. *«Мов божевільний, рушаєш в сутінь / шукати в інших своєї суті»* [61, с. 13] Не маючи змоги впоратися з проявами Тіні, що йдуть урозріз із суспільними нормами, люди намагаються їх позбутися, проектуючи на інших. Темними характеристиками вони наділяють своїх ворогів, іноді навіть своє оточення. Саме в архетипі Тіні й зароджуються найпоширеніші стереотипи (як етнічні, так і соціальні): «брудні негри», «кляті москалі», «хитрі євреї», «музиканти-наркомани», «письменники-алкоголіки». *«але тепер ту все не так / тепер не той алкан не той поет попер»* [119, с. 4]; *«That no good. Ugh. Him make Indians learn read. Him need big black niggers» («о недобре. Ну. Наші змушують індіанців вчитися. Нашим потрібні чорні здорові нігери») «America you don't really want to go to war / America its them bad Russians» («Америко, ти ж не хочеш війни /Америко, то все клята Росія»*) [187].

Процес індивідуації як окремої особистості, так і нації загалом починається із зустрічі з Тінню, з прийняття й усвідомлення своєї темної сторони. Як правило, таке усвідомлення починається вимушено, коли людина опиняється в доволі складній або трагічній ситуації, під час яких переважають відчуття безсилля, безпорадності й безвиході. *«чого ти плачеш хлопчику мій / над цей холонучий світ / життя скінчилося зрозумій / нас всіх обдурив алфавіт»* [119, с. 9]; «*Feet seem to be saying / We have come so far, it is over» («Стопи, здається, кажуть / Ми зайшли надто далеко, це кінець»); «A grey wall now, clawed and bloody / Is there no way out of the mind»* [113].

К.-Ґ. Юнґ вважає, що не варто боротися зі своєю Тінню, а пробувати позбутися її й поготів. Наводячи приклади з різних фольклорних оповідань, він застерігає, що такі спроби завжди мають поганий кінець. Свою Тінь потрібно прийняти як негативну, проте невід'ємну частину особистості. Це доволі складно, адже Тінь містить те, що людина прагне заперечити в собі: всі негативні якості, пориви, бажання, які вона зневажає, які її жахають і викликають лише огиду. Усвідомлення того факту, що всі вищезазначені характеристики, це – твої власні риси, робить Тінь гіршим за будь-якого ворога. Крім того, Тінь міститься в підсвідомому, яке не підконтрольне людині, й це жахає найбільше. Безумовно, потрібна велика мужність прийняти свої первісні, тваринні, темні ознаки. Однак заперечення цієї темної сторони, намагання її відкинути робить особистість пласкою і одномірною. У постмодерних текстах часто виникає образ «спустошеної» людини, що втратила половину себе: *«Нести птахів на плечах важко / і не кожному воно під силу / Коли ж птахи полетять завтра / ті, що несли їх, стануть порожні»* [61, с.20]; *«If there were an other / person I am he would be heavy as the shadow» («якби це була інша людина / ніж я є, то він був би важчим на цілу тінь»)* [178, с. 35].

К.-Ґ. Юнґ пропонує як вирішення проблеми – довіритися та дослухатися до іншого прояву себе. Спробувати усвідомити й прийняти ті бажання та поведінкові реакції, що містяться в Тіні. М. Л. фон Франц зазначала, що Тінь може стати «другом» чи «ворогом», і це залежить лише від самої людини [143, с.134]. Саме з такої критичної точки й починається індивідуація. Шлях до Самості спочатку веде донизу, до найглибших і найтемніших куточків. Лише після того, як знайдено точку опори внизу, починається шлях угору. Поети-постмодерністи розуміли, якщо цього уникнути, то духовний Ренесанс не відбудеться. Вони усвідомлювали, наскільки важливим є публічно порушити багато соціальних табу, голосно й чесно говорити про свої почуття і страхи. У багатьох поетів-постмодерністів і в Україні, і в Америці наявний мотив наближення до межі архетипу Тіні і Самості,

коли людина вийшла з комфортного буття в Персоні, прийняла свої «тіні» й готова підніматися нагору до Самості. *«залізти у пересохлу криницю / і дивитися вгору /...немає куди тікати далі»* [69, с. 69]; *«Чого вартувало дожити до чого дожив / коли розуміння речей не лякає, а тішить»* [120, с. 50]; *«I come into the being of this other me / exquisitely alone» («я пробую побути цим іншим «я» / у вишуканій самотності» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 35]; *«what am I to myself / that must be remembered /...am I to be locked in this / final uneasiness» («Чим є я для себе, що треба запам'ятати / чи мушу я бути замкнений у цьому останньому неспокої» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 127-128].

Постмодерністи не були би постмодерністами, якби не змогли поставитися іронічно та, почасту, з великою долею сарказму, навіть до таких знакових поворотних моментів у житті. Гумор, самоіронія є, безумовно, одними з найкращих помічників у кризових ситуаціях. Здатність посміятися над темними проявами значною мірою зменшує відчуття страху при зустрічі «зі злом». К.-Ґ. Юнґ був переконаний, що не зіткнувшись віч-на-віч із темним, зі злом, неможливо побачити світле й оцінити добро, не визнавши власні слабкості, не можна відчути власну силу.

«He wants to be a brutal old man / an aggressive old man / He doesn't want compromise / Nor to be ever nice to anyone / and he loves, but hates equally» («він хоче бути злющим стариганом / агресивним стариганом / він не хоче компромісів / або бути добрим до когось / він любить і ненавидить порівну») [178, с.134-135]; *«свята можливість хотіти жити як хочеш /...листом іржавим із тих архівів яким пітьма»* [119, с. 43]; «*і вміння нічого не мати / дається як вміння літати* [115, с. 72]; *«Закручу в собі симбіоз із пекла і раю»* [7, с. 97].

Як зазначалося вище, Тінь – дуже складний архетип, який не є якимось абсолютним злом. Якщо усвідомити, що це всього зворотний бік власної особистості, який потрібно прийняти в індивідуальну свідомість, пережити цей досвід, наповнити його своїми власними переживаннями, то в цьому разі

більшість темних рис зникне і не зможе більше домінувати. К.-Ґ. Юнґ вважав, що без темного боку особистість не може бути реальною та цільною [144, с 107.]. Треба визнати, що без цього не можливе повноцінне емоційне життя людини. Багато дослідників зазначають, що інтеграція архетипів, попри їхню амбівалентність, завжди має позитивний ефект.

2.3 Проявлення архетипу Велика мати

Причетність людини до своєї землі мала великий вплив на появу архетипу Великої матері. Це юнґівське твердження можна сміливо застосувати до української нації. В українських віруваннях земля завжди була не лише годувальницею, а і джерелом сили, яку вона зберігала та передавала своєму народу. М. Міщенко зазначає, що матріархальна ментальність українців, аграрне спрямування початків нашої цивілізації, фольклорні календарні цикли, домінування жіночого начала в українській етнографії робить присутність цього архетипу в нашому культурному просторі доволі стійкою [84]. Архетип Великої матері – один із найбільш значущих – проявляється в різноманітних архетипних образах, які містять багато смислів, проте пов’язані з головною ідеєю архетипу: джерело, життя, мудрість, милосердя. Доволі часто цей архетип активізується за обставин, коли людина потребує духовної опори, за відсутності сталої системи переконань і відчуття розгубленості й покинутості, коли відбувається зміна ціннісної парадигми, зокрема й національної. У таких ситуаціях арехтипний образ Батьківщини буде одним із ключових проявів Великої матері.

«Міжкультурну комунікацію можна представити як освоєння національного світосприйняття іншої культури через вивчення культурних архетипів, значимих для народу протягом його існування, народних міфів, символів» [84]. При аналізі проявів та функціонування архетипів в американській постмодерністській поезії необхідно врахувати особливості розвитку американської нації. Одна з ключових функцій архетипів – збереження пам'яті та досвіду народу, що є основою сучасного існування нації. О. Когут зауважувала, що архетип це – не лише минуле, він допомагає будувати орієнтири сьогодення [58]. Переселенці, що склали основу сучасної американської нації, не мали зв’язків із землею, на яку приїхали, вона їм не належала. Фізичне винищення корінного населення призвело до зникнення його вірувань, легенд, фольклору, всього того, в чому містяться

архетипи. Серед новоприбулих до Нового світу були представники значної кількості різних культур, але жоден із етносів не зміг досягнути панівного впливу на інших і нав’язати свої архетипи. Концепція походження навколишнього світу і зв’язку з ним якнайкраще відображає культурні розбіжності. Усвідомлення світу як чогось, що було створено «власноруч», активізує архетипні образи, відмінні від тих, що існують у народів, які живуть на своїх землях споконвіку.

Попри розбіжності в базових світоглядних орієнтирах і ставленні обох націй до землі, на якій вони живуть сьогодні, в цій ситуації є досить важливий момент спільного. Саме ця обставина пояснює подібність вибору архетипів, що були затребувані на початку постмодерністської доби в Америці й Україні, а також модифікацію архетипних образів та їхніх проявів, що суттєво відрізняються від звичних уявлень про них. Цим об’єднувальним моментом якраз і виступає втрата національних архетипів і необхідність створення нових (у разі США) або відтворення і перетворення старих (у разі України). Довгий час перебуваючи в складі інших держав, особливо під гнітом тоталітарного СРСР, Україна практично зовсім втратила свої національні архетипи, а велику частину українського населення, як і в Америці, було винищено фізично. Розстріляні інтелектуали та виморене голодом українське село були саме тією частиною душі нації, яка відповідала за формування національних архетипів, за пам'ять народу, надію на продовження національних традицій. Тоді як Америка, як було зазначено вище, не мала їх від самого початку виникнення «народу Америки», бо душа справжньої Америки була знищена. Ось на такі майже «чисті аркуші» і прийшов постмодернізм, принісши із собою те, що зараз багато дослідників називають «постмодерною свідомістю». Власне, естетика постмодернізму полягає у використанні всього пласту знань на користь розвитку цього нового суспільства, пропонуючи свій особливий підхід іронічного сприйняття, відмови від домінант, ставлячи під сумнів усе і всіх, що, безумовно, забезпечує більш об’єктивне й ефективне використання надбань людства. Постмодернізм відмовляється від

глобальних концепцій та масштабних універсалізацій, натомість пропонуючи ситуативність, локальність, тимчасовість і практично відмовляючись від установлених істин, стабільності й усталеності. Ще одна відмінність постмодерного суспільства полягає у ставленні до отримання будь- яких знань. Раніше знання асоціювалися лише з наукою – все, що було науковим, сприймалося адекватно та належно. Література вважалася не досить серйозним, ірраціональним і доволі примітивним заняттям. Постмодерністи виводять літературу на якісно новий рівень. Це тепер не лише «красне письмо», а й досить потужне джерело впливу на настрої суспільства. Архетипні образи, що проявляються в постмодерністських творах, відіграють дуже важливу роль для розуміння текстів. Звичайно, конкретні архетипні образи відображають етнічну, ментальну та культурну специфіку того народу, де вони функціонують. Саме в постмодерністській літературі прояви архетипних образів досить суттєво відрізняються від попередніх напрямів, оскільки відповідають запитам сучасної свідомості та світосприйняття. І. Процик зазначає: «Архетипне пояснення творів випливає із репрезентацією авторами своїх героїв, які шукають відповіді на одвічні питання. Поняття архетипу продуктивне при аналізі творів для відстеження наступності поколінь, зв’язку минулого та майбутнього» [102]. У художніх текстах архетипні перетворення відбуваються, насамперед, тому, що архетипи апріорі здатні трансформуватися. В. Роменець зазначав, що психічний архетипний аналіз звертається, передовсім, до художної творчості, де може проілюструвати провідні поняття концепції [107, с. 246].

Архтип Великої матері не став винятком ні з правила амбівалентності архетипів, ні з правила «іншого сприйняття та проявлення» архетипів постмодерністами обох національних літератур. У постмодерністській поезії Велика мати проявляється зазвичай у мега-архетипі Батьківщини, Країни. Проте в цьому архетипі простежується чітка дивергенція на Добру матір – країну, власну землю та Недобру – державу.

С. Коршунова, підкреслюючи відмінність між поняттями «архетипу» за Юнґом та «літературного архетипу», наголошувала на різниці змістовного наповнення понять. Дослідниця стверджує, що поняття літературного архетипу формується в національних літературах у формі образу-архетипу, сюжету-архетипу, мотиву-архетипу і є пошуком інтертекстуальних зв'язків у творчості різних письменників [59,с.3–4]. Материнські прояви Аніми в постмодерністській поезії України й Америки найчастіше представлені їхньою найвищою формою – Матері-Батьківщини (якщо аспект позитивний), Держави (якщо аспект негативний). І Україна, й Америка постають у національних літературах у жіночих образах-символах, що, безумовно, є спільною рисою й однією з причин подібності архетипних проявів Аніми в поетів-постмодерністів. Висока освіченість, активна громадянська позиція та небайдужість до долі власної країни поетів постмодерного напряму зумовлюють актуалізацію найсильнішої материнської форми Аніми в часи соціальних зламів і зміни епох у доволі подібних формах, попри хронологічну та просторову віддаленість національних літератур. Архетипні втілення Аніми в жіночих образах власних країн є концептуальними для багатьох українських та американських авторів-чоловіків. Ці образи мають різні модифікації та можуть виконувати різні функції, зокрема духовну, захисну й, найголовніше, екзистенційну. Такі функції, безсумнівно, є характерними для Аніми. У постмодерних поезіях прослідковуються як прямі різнопланові образи Батьківщини: *«А Україна проходить крізь стрій, бо ще не вмерла / цих роз'ятряних Україн»* [67, с. 14]; *«Україна ж – це країна барокко / мандрувати нею для ока втіха»* [7, с. 23]; *«Прощавай же Україно! Ти ж мій рідний краю!»* [94, с. 17] *«Let America be America again. Let it be the dream it used to be» («Хай Америка знову стане Америкою / Хай вона буде мрією, як була» (переклад мій. – Т.Д.))* [164]; *«America I've given you all and now I'm nothing» (Америко, я віддав тобі все, і тепер я ніщо*) [179], так і асоціативні образи, власні назви, топоси, національно визначені міфеми, відомі мотиви та сюжети

національних літератур і фольклору, які, не номінуючи країну, створюють із нею чіткий асоціативний ряд у сприйнятті поетичного тексту: *«на шляху із варяг у греки»; «вечір на гетьманщину ляга»* [119, с. 6]; *«в так званих козацьких степах водяться привіди»* [94, с. 6]; *«це батьківщина мольфарів і жаб», «де вона –яка понад усе?»;* [67, с. 41-42] *«of being born into such / a wealthy and powerful American family» («бути народженим у такій заможній і могутній американській родині» (переклад мій. – Т.Д.))* [179]; *«hot smelly New York / five nose running brats in love with Batman» («спекотний смердючий Нью-Йорк / п'ять шмаркатих малолітних ляльок, які закохані в Бетмена»(переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 189].

Н. Лебединцева зазначає, що в кінці XX століття в українській поезії відбувається трансформація Архетипу Великої матері. Дослідниця звертає увагу на втрату зв'язку й подальше самоствердження через заперечення та самозаперечення як вияв пасивного бунту проти Великої матері [67, с. 2].

Дослідники вважають, що постмодерністська поезія 80-х була поверненням до архетипів та української міфологічної свідомості після багатьох років соцреалізму. Н. Лебединцева пише про поетів 80-х: «У всіх без винятку поетів 80-х років образ Матері ототожнюється з образом Землі і нерозривно з ним пов'язаний» [70]. Дослідниця також зазначає, що у вісімдесятників цей архетип ґрунтується на ключових символах української свідомості, найголовніший серед яких – Земля. Цей архетипний образ має такі прояви:

- хата, криниця, ріка (вода), хліб і сіль, рослинний світ: яблуні, вишні, верби, тополі:

«*З криниць повтікали зорі / тобто їх нема, криниці відсутні… / Тому що наша земля є чимось більшим, ніж сорочка для шкіри»* [7, с. 23]; *«наче надрізана хата / світло тече в поріз»* [119, с. 15];

- минуле: спогади про дитинство або історичне минуле:

«легше б в снігах мамаєм / вмерзла бандура в живіт…/ словом зорі немає / і не було / привіт» [119, с. 17];

- національний обов'язок / вину / борг перед рідною землею-матір'ю:

«Все на світі можна підняти з руїни / крім живої крові, яки ми вже знаєм [7, с. 23];

- християнські символи (образ Божої Матері), доля, вища істина:

«Тому каплиці / є перший крок углиб України» [7, с. 23]; *«буде потом мамо з твоїх небесних отав»* [119, с. 8].

Об’єктивна реальність існування України ще в складі СРСР у 1980-х, хоча вже й не такого закритого, як раніше, пояснює естетичне наповнення та настроєві образи-символи «невільної Землі» в поезії 80-х. Вісімдесятники сприймають архетипні образи Землі, Батьківщини, насамперед, як джерело сили, мудрості й захисту. Як єдине джерело надії, хай слабкої, проте не примарної, на відродження України. *«Моя батьківщина – моя клітка / я з неї, співучий птах – коли хочу, то вилітаю, та завжди повертаюсь»* [7, с. 87]; «*По нас – лиш пісні і печалі / І у кращому разі / Якщо пощастить – гречкосії»* [120, с.15]

У буремні 90-ті Україна вже здобула Незалежність, але, на жаль, залишалася в полі радянського політичного, соціального та культурного устрою. Економічні негаразди, крах сподівань, що зі здобуттям волі наступить відродження національної держави, тотальна корупція зробили лінію розмежування на Батьківщину (Добра мати) і державу (Недобра мати) ще чіткішою. Постмодерністські тексти стають гострішими, агресивнішими, саркастичнішими.

Дослідники доволі часто звинувачують покоління письменників 90-х у зайвій агресивності й розгубленості. «Покоління 90-х, в творчості яких виразно спостерігається розчарування, розгубленість (чи радше загубленість) ліричного героя, песимістичні й нігілістичні настрої, агресивність поетичного дискурсу, дезорієнтованість, що вочевидь свідчить про відсутність, на відміну від їх попередників, цілісного світосприйняття, сталої ціннісної системи в художньому світі поетів наймолодшого покоління» [70,с.2].

Настрої розгубленості, розчарування та дезорієнтованості дійсно можна спостерігати в їхній творчості, що припадає на початок-середину 90-х: *«Живеш так, немовби ще не відкрили Америки / не винайшли колеса і не розносили пошти»* [61, с.28]; *«але печаль сідає на поля / Нужда голімі розправляє крила»* [7, с.132]; *«цю країну на дощі і липи / розмінять, продать, забути зовсім / пива впить, постоять і босим / в край галасвіту піти / і зникнуть»* [7, с. 169].

Утім, поезія 90-х розгубленою і дезорієнтованою залишалася недовго. Поставивши діагноз та оголосивши вирок безхарактерності держави та пасивності громадян, постмодерністи взялися за шокову терапію правди. Притаманні постмодернізму іронія та сарказм стали найголовнішими помічниками в цьому процесі «лікування суспільства». У психології доволі часто використовується прийом лікування страху сміхом. Коли ти робиш те, чого боїшся, смішним, то воно вже не виглядає таким жахаючим.

Одним із найяскравіших прикладів постмодерного прояву архетипу Недоброї матері є символ держави в тексті С. Жадана «Цитатник». О. Бойченко зауважує: «Жадан і до вбивства силаботоніки був дуже сильним поетом, але тепер, остаточно освоївши вірші, що за своєю структурою нагадують хмари, став тим, ким його хотіла бачити історія культури початку століття: її безнадійно застудженим горлом...» [22].

«Вітчизна це, скоріше, звір / на нього пильно озирнись: любов до нього – шлях униз», «тому твоя Вітчизна – це твоє тавро і твій кацет / чий прояв є надміру злим / бо туго стягнені вузли, і хоч гидке твоє лице / та мусиш бути з ним» [7, с.139]. Характерна для постмодернізму особистісність, безумовно, проявляється в цій поезії, в якій почуття, позиція та думки ліричного героя асоціюються з авторськими. Для нього «залежність від умов народження» – це хрест, який мусиш нести все своє життя. У цьому вірші присутня бінарна опозиція символів своєї Землі («сонце, що встає», «існує небо, а затим / десяток другий перспектив», «влада зірок») і символів «Вітчизни не з кращих» як

держави, що проявляється в суспільно-побутових реаліях («спільний туалет», «громадянство ту є зло», «фольклор і алкоголь», «стравлені харчі»). Це країна, що зупинилася, потрапила в міжчасся, у вакуум пасивності, в болото безвілля та байдужості. У цьому тексті розчарованість останнього письменницького покоління XX століття проявляється в символах Хаосу, що відображений низкою образів: першоелементами буття («оточення води або пісків», «потопи, струси і вогонь»), непереборними перешкодами («неприступний мур», «насідає дикий степ», «зірвані мости», «розмитий шлях», «пісків, їх не пройти»), відчуттям безвиході та кінця («порожніє світ», «всі речі поглина земля», «кордон – кінець мети»). Автор глибоко переживає маргінальність і пасивність тогочасних українців. «Суспільству ж прагнеться вбачать в усьому вищий код ментальності /…тепер ти знаєш де ростеш, тим більше з ким». Іронічна тональність вірша не зменшує його трагічності й бажання віднайти і повернути собі Землю та міцний зв'язок із Батьківщиною і Богом. Одна з відмінних рис покоління 90-х порівняно з генерацією 80-х полягає в тому, що в їхніх творах розгортається міфосценарій «початку», «народження» Життя з Хаосу, автори залишають надію на відродження, попри песимістичну тональність текстів. Зазвичай це архетипні образи Бога та християнські символи віри: «І Бог, що в межах самоти охороняє нас», «густа, мов тінь хреста», «небесна висота» тощо.

Однією зі спільних рис української та американської постмодерністської громадянської поезії є реалістичне бачення поетичного комплексу Батьківщини. В особі своїх героїв автори намагаються відповісти на одвічні запитання, встановити зв’язок між минулим і майбутнім, наповнити архетипні рамки образами, затребуваними в сучасному світі і конкретній ситуації. Тому застосування архетипного методу дослідження творів має високий ступінь продуктивності аналізу.

«Архетипи у процесі творчої діяльності розгортаються і набувають певного пластичного оформлення, що дозволяє охарактеризувати добу, до якої належить

твір мистецтва, і дух того часу, що зазнає потужного впливу з боку мистецтва» [28, с. 206].

В одній із рецезій на книгу С. Жадана «Ворошиловград» критик зазначає: «Якщо б Жадан народився трохи раніше і в Америці, його звали Керуак. Або Ґінзберг. Тому що такої правдивості в сучасній літературі важко віднайти. Такого прагнення до свободи…. І це дуже-дуже в стилі бітників» [102]. Безумовно, можна стверджувати, що рух бітників мав певний вплив на українських постмодерністів, адже хронологічно постмодернізм почався в Америці набагато раніше. Проте треба зазначити, що в 90-х роках постмодерністська американська поезія не мала широкого розповсюдження через брак перекладів. Отже, можна говорити про типологію явища активізації подібних архетипів та їхніх проявів.

Віртуозність мови, духовна наповненість, серйозність політичної позиції, саморефлективна, трохи грубувата іронія – ось найхарактерніші риси поезії А. Ґінзберга. Громадянська поезія, що висловлює переконливу позицію щодо держави, завжди є сучасною. А. Ґінзберг, найвідоміший із бітників, у своїх «Космополітичних вітаннях» намагався відтворити не лише власну позицію та прагнення змін, він зміг відтворити сподівання свого покоління й передати особливості та дух тогочасної Америки. Характерне для постмодернізму залучення читача в цьому тексті відбувається за допомогою використання наказового способу, прагнучи в такий спосіб відігравати головну роль в уявному діалозі з аудиторією. *«Stand up against governments, against God» (Повстань проти урядів, проти Бога).* Цікаво, що автор, закликаючи до непокори проти цього «владного дуету», якому підкоряється людство, все-таки ідеалізує світовий устрій, вважаючи, що немає ідеальних «урядів» (множинна форма), а Бог є лише один. Ґінзберг, а згодом і українські постмодерністи свідомо наголошують на відмежуванні уряду від країни. *«Say only what we know & imagine» (кажи лише те, що ми знаємо і уявляємо).* А. Ейнштейн якось зауважив, що уява є важливішою, ніж знання. Вона формується під впливом підсвідомого, і саме уява відповідає за

функціонування архетипів у людській психіці. Контамінацію свідомого (що ми знаємо) і несвідомого (що уявляємо) автор будує на одному рівні. Така побудова може бути бажанням більш повного самовираження. *«Absolutes are Coercion / Change is absolute» («Взірець це – Обмеження. Зміни – ось єдиний взірець» (переклад мій. – Т.Д.)* [158]. Попри певну іронію, у цих рядках чітко проявляється боротьба Персони з Тінню, розсудливості з пристрастю. На думку автора, бажання бути собою, а не лише стандартною Маскою, яку очікує від тебе суспільство, має переважати, бо обмеження, соціальні норми, будь-які стандарти змушують людину закритися в собі і ніколи не досягнути найвищого рівня своїх можливостей. *«Remember the future»(«Пам'ятай майбутнє»)*. Парадоксальний, на перший погляд, імператив «Пам'ятай майбутнє», якнайкраще відображає саму суть архетипу – зв’язок минулого з майбутнім, це – рух вперед, не забуваючи, хто ти. «*Freedom costs little in the U.S»(Свобода нічого не варта в США.» (переклад мій. – Т.Д.)* [158]. Зневага з боку держави до найвищої людської цінності – свободи – один із найяскравіших проявів архетипу Недоброї матері.

Ефект, який справляє художній твір на читача, дуже залежить від здатності письменника надати образності, чіткої структури архетипним елементам зі своєї уяви (тобто несвідомого) та трансформувати їх у текст. Чим виразніші образи у структурі певних архетипів, тим більший вплив художній твір матиме на свого читача. «Їхні тексти виступають як активно діючі чинники, вони самі формують і «розігрують» міфологічне і символічне, створюють «внутрішні» текстові архетипи та міфологічні моделі» [57, с.134-143]. Це твердження Мар’яни Кияновської можна застосувати до представників постмодерністської поезії обох країн.

2.4 Архетипи Аніми і Анімусу

Досліджуючи архетипну теорію К.-Ґ. Юнґа, Н. Зборовська зазначала, що вчений виділив, відповідно до статі, Аніму й Анімус як внутрішній, несвідомий аспект особистості, на противагу Персоні, яка є зовнішнім проявом характеру людини. Анімус у давньогрецькій культурі означав феномен духовного, яке могло існувати незалежно від тілесного втілення людини. Аніма (душа) в давньому світі була невід'ємною від людського тіла [45, 135-138].

За Юнґом, ці архетипи уособлюють контрсексуальні аспекти психе людини: жіночі в чоловіків і, відповідно, чоловічі в жінок. Аніма й Анімус регулюють, доповнюють і гармонізують емоційне життя людини, додаючи елементи, яких бракує кожній статі. К.-Ґ. Юнґ вважав, що в кожній жінці існує прихований чоловік і навпаки. Аніма асоціюється з душею та духовністю в чоловіка. Цей архетип пов'язують із почуттями, коханням, шлюбом, загальними взаєминами з жінками. Аніма відповідає за сприйняття мистецтва, літератури, релігії та духовний розвиток. Анімус – розум і логіка в психе жінки. Архетип Анімуса активізує рішучість, прагнення до самореалізації, здатність приймати рішення та вирішувати проблеми, вміння розуміти та спілкуватися з чоловіками.

За Зборовською, юнґівська теорія представляла новий погляд на теорію статі загалом: чоловік і жінка поєднані глибоким внутрішнім зв’язком. Проте цілісність чоловіка та жінки має свої особливості через різницю змісту неусвідомленого. Дослідниця зазначає, що Юнґ вважав за необхідне розрізняти, а не протиставляти чоловіка та жінку, а також їхні духовні шляхи, враховуючи відмінність особливостей свідомості й неусвідомленого [45, с.137-139].

К.-Ґ. Юнґ також наголошував на різниці у функціях цих архетипів, зауваживши, що Ерос поєднує те, що Логос роз’єднав [144 с.117]. Учений підкреслював, що ці архетипи, існуючи в несвідомому глибше, ніж Персона і Тінь, є духом далеких предків, їхніми уявленнями про світобудову, життя і

взаємини з протилежною статтю. Через це людині набагато важче усвідомити й інтегрувати Аніму та Анімуса, прийняти цю частину себе. Як стверджують дослідники, доволі великою помилкою є поділ проявів цих архетипів на негативні та позитивні, оскільки обидва аспекти є надзвичайно важливими в процесі індивідуації особистості. Негативні архетипні прояви застерігають від небезпеки в процесі самопізнання, виявляють слабкі місця у спілкуванні з протилежною статтю. Неінтегровані Аніма чи Анімус, зважаючи на величезний емоційний потенціал, стають великою перешкодою на шляху до Самості.

Юнґ вважав, що Аніма є причиною виникнення ірраціональних настроїв у чоловіків, а Анімус – ірраціональних думок у жінок. Функції Аніми й Анімуса часто порівнюють із функціями матері та батька. Як мати, яка захищає свою дитину від небезпек зовнішнього світу і створює для неї безпечний внутрішній світ, так і Аніма є своєрідним містком до особистого несвідомого. Завданням батька є познайомити дитину з усіма ризиками зовнішнього світу й показати об’єктивну реальність. Анімус є провідником у «зовнішній» світ колективного несвідомого, у світ, що існує за межами особистого. Представляючи особисте несвідоме, Аніма може зливатися з Тінню, яка також є «особистим» архетипом. Анімус відділяється від особистого несвідомого [143].

Аніма.

К.-Ґ. Юнґ писав, що в кожному чоловікові є певний неусвідомлений образ жінки – «відбиток або архетип усього успадкованого досвіду фемінності, сховище всіх відбитків, залишених жінкою» [144, с. 352]. Такий образ завжди неусвідомлено проектується на іншу стать і є основою як любові, так і кардинально протилежної ненависті. Вчений переконаний, що там, де зароджується зв’язок між статями, потрібно звертати увагу, насамперед, на проекції душевних образів, тому що чоловіча душа має жіночу природу, а в жіночій завжди присутній чоловічий дух. Творчу ж особистість Юнґ пропонує

розглядати крізь проекції «внутрішньої жінки», яка в художніх творах чоловіків проявляється крізь жіночі образи.

Постмодерністська поезія не є винятком. Можна говорити про цікаві метафори, незвичні образи й асоціації, оприявлення різних мотивів цього архетипу, проте Аніма досить яскраво помітна в чоловічій поезії постмодернізму. Проекція ідеального жіночого образу на протилежну стать, є одним із найпоширеніших проявів цього архетипу. Цей образ може змінюватися відповідно до часових, історичних і географічних умов. Вплив Аніми простежуємо в несвідомому потязі до протилежної статі, у ставленні до кохання та жінок загалом. Варто зазначити, що мотив одного з найперших проявів Аніми – прив'язаність до матері – практично не постає в постмодерних творах як України, так і Америки. В українській поезії частіше він виникає в творах поетів 80-х: *«ну а часи мамо – все до тебе пливуть часи / ми іще поговоримо мамо: ми знали з тобою це / я не чую вже музики – лиш твої і мої голоси»* [119, с. 19]. У покоління 90-х частіше це просто звертання або згадка, як, наприклад, у тексті Д. Лазуткіна: «політ нормальниій мамо політ нормальний ма» [66, с. 30].

Аніма, як і інші архетипи, амбівалентна, тому її образи можуть бути як позитивними (любов до матері), так і негативними (протест проти надмірної материнської опіки чи влади). Аніма, як зазначалося вище, проявляється у прив'язаності чоловіка до матері, але, як стверджують психологи, така прив'язаність веде до виникнення інстинкту самозахисту, бажання звільнитися від контролю. *«Mothers of America let your children go to the movies! / get them out of the house / they'll have been truly entertained either way / instead of hanging around the yard or up in their room hating you» («Матері Америки, дозвольте своїм дітям піти в кіно! / випустіть їх з будинку /... вони справді розважаться в будь-якому разі / замість того, щоби сидіти на подвір'ї або нагорі у своїй кімнаті й ненавидіти вас.»(переклад мій. – Т.Д.))*[178, с. 110]; *«My mother hates the sea / my sea especially / I warned her not to; / it was all I could do» (Моя мати ненавидить*

море / особливо моє / я попереджав її, що не варто / це все, що я міг зробити.» (переклад мій –Т.Д))[187]. К.-Ґ. Юнґ підкреслював, що Аніма не замінює матір, до того ж усі божественні характеристики образу матері є рисами цього архетипу.

І. Процик зазначає, що архетип не може функціонувати в одному певному тексті чи в тектсах одного автора: «Архетип спонукає до роздумів над виникненням образів, сюжетів, які виявляються у творах інших авторів чи у фольклорі» [103]. К.-Ґ. Юнґ зазначав, що художній твір виникає в психіці автора як автономний комплекс і є формою психічної активності. Поет здатен драматизувати та персоніфікувати свої архетипні уявлення через словесні образи [146, с. 134].

Проекція на предмет закоханості, любовні мотиви як прояви Аніми простежуємо в постмодерністській поезії обох країн набагато частіше, ніж материнські. Людина – істота, яка потребує партнера, яка знаходить собі супутника життя відповідно до своєї національної культури та суспільного ладу. Саме Аніма та Анімус активізують ідею необхідності пошуку партнера, оскільки ці архетипи і є першообразами гармонійного існування. Аніма, як і архетип матері, дає відчуття захищеності і любові, проте існує суттєва різниця між ними. Материнська любов – беззаперечна та безумовна. Любов партнера треба завоювати, таке почуття має певні умови, здатне до критичного аналізу та оцінювання партнера й доволі вибіркове. Коли виникає почуття закоханості, Аніма активізує Персону, спонукає людину до набуття або проявлення певних особистих якостей і водночас намагається на певний період послабити прояви Тіні.

Любовні мотиви як прояви архетипу Аніми в українській і в американській постмодерністській поезії зазвичай втілюються в різноманітних жіночих образах або певних проекціях на протилежну стать. Як і в разі з проявами почуттів до матері, в текстах прослідковуються різні форми. Наприклад, пряма номінація жіночих образів*: «найкраща жінка – біла стінка»* [39, с. 15]; *«вона з тих дивачок*

що роблять завжди все не так/чиї поцілунки ягають ніби на землю листя» [66, с. 58]; *«старі баби – колишні кльові дівчата»* [119, с. 40]; *«українські ж дівчата більш кольорові, більш південні»* [7, с. 19]; *«she it is Queen Under the Hill / whose hosts are a disturbance of words» («вона – це Королева під Пагорбом / чиї господарі – заморока (неспокій) слів»* [178, с. 30]; *«Oh, dear! Oh, me! Oh, my! / I married the pig's daughter!» (Ой, лихо! Як так! А нехай! / Моя наречена — свиняча дочка! (переклад - І. Ходжаніязова))* [187].

Архетип Аніми простежуємо у творах, які часто називать рефлексіями або поетичною медитацією. У постмодерних поезіях такого типу автори здебільшого намагаються створити образ або відтворити почуття й переживання, використовуючи доволі лаконічні мовні засоби. Пряма номінація об'єкта зазвичай відсутня, проте використані образи-символи, метафори, персоніфікації, алюзії створюють чітку проекцію на предмет прив'язаності й виразно демонструють почуття автора, відображаючи головну ідею тексту. Будова поетичного світу ліричного героя часто не чітка, в ній багато символів, знаків, метафор і міфологем. Лаконічні мовні засоби, що використовують постмодерністи обох національних літератур, не применшують відвертості розповіді та сили пережитого почуття. Всі ці засоби в комплексі покликані створити в читачів саме те враження й передати ті відчуття, які задумав автор. У тексті «Таємниця» Ю. Іздрика [48, с. 098] явно відчутні мотиви платонівського міфу про Андрогіна. Сучасний світ і є тим місцем, де проживають такі «розділені половинки», які вже й самі забули, як то бути єдиним цілим, і, здається, вже не потребують тієї гармонії, яка їх об'єднувала*: «ці двоє якісь ненормальні – кажуть про нас на небі / без даху без страху без клятви без спальні без всього що іншим треба // всі на самоті й поодинці / хіба так людина шукає людину? / хіба чоловік це і жінка? / хіба они знають хіба они вміють? / хіба вони схочуть і можуть?»* [48, с. 098]. Проте підсвідоме людське бажання «знайти свою половинку» і жити з нею в гармонії решту життя змушує героїв «блукати в пітьмі і пливти проти плину»,

навіть «мовчки дійти аж до краю» і «пекло на рай перекроїти». Образ з'єднання з коханою людиною, своєрідний «Андрогін»: *«ми знаємо те що ніхто більш не знає: /ми є /ми вже разом»* є одним із найяскравіших втілень Аніми. «Від цих відчуттів кожен міліметр любовної поезії набуває небувалої гостроти свого значення, а сенсовність кожного моменту – вселенських масштабів вічності» [101].

У ліричному творі С. Жадана «Музика, очерет» передано цілий спектр романтичних почуттів – закоханість, сум від розлуки, сподівання. Враження, що це кохання *(«все, що у нас було – тільки ця висота», «все, що трималось вій, голос печальний»)* розділено простором, виникає через архетипні просторові образи-символи (*«як проступа тепло через ріки й міста», «понадхмар'я ці», «поїзд твоїх химер не зупиняє біг»).* Сум від розлуки передається метафоричним образом «снігу», що символізує розділеність («різний») і самотність, холод («сніг») *(«нам з тобою тепер падає різний сніг»).* Надію на зустріч героя з коханою, на продовження кохання також подано метафорою, яка виразно проявляє архетип Аніми (душі) (*«тихо росте душа, мов ламкий очерет»)* [44, с. 33].

Не раз було наголошено на тому, що архетипи однакові для всього людства. Особливо це стосується архетипу Аніма, що відповідає за романтичні почуття. Люди кохають і страждають однаково, незалежно від економічних чи соціальних обставин, кольору шкіри або політичних переконань. Тому в українській та американській поезії прояви саме Аніми та Анімуса є найбільш подібними.

Р. Крілі критики вважають одним із найвпливовіших американських поетів XX століття. Поети школи Black Mountain (Чорна гора) були одними з найосвіченіших у середовищі поетів-експериментаністів А. Мобіліо у Voice Literary Supplement зазначав: «Крілі визначив власну аудиторію. Наслідуваний, часто розбавлений мінімалізм, стилість емоцій у вірші, в якому ледь втрачені склади, безумовно окреслили ціле покоління поетів» [179]. Поетичний текст

Роберта Крілі «The door» («Двері») тематично та настроєво доволі подібний до вірша С. Жадана. Це – закінчення кохання, розлука та роздуми про майбутнє. Читаючи їх, виникає відчуття автобіографічності цих текстів, присутності особистого авторського досвіду пережитих відчуттів. «The Door» вражає емоційною потужністю при досить стислому текстовому викладенні. Характерний стиль Р. Крілі легко впізнаваний у цьому поетичному тексті: розірвані рядки, на кшталт Вільямівських, приховані внутрішні рими, тонке співзвуччя, концентрація звуку і рим, чітке розташування слів на сторінці.

Використовуючи архетипні образи, поет заохочує читача до асоціативного сприйняття цього тексту. Звичні, на перший погляд, побутові поняття та речі – «door» (двері), «wall» (стіна), «garden» (сад), «wood» (ліс), «sunlight» (сонячне світло), «room» (кімната), «window» (вікно), «clock» (годинник) – набувають нових, зовсім інших значень. Наприклад, образи, що репрезентують міфологему «дому» (стіна, кімната, двері), втрачають значення захисної функції та набувають значення «несвободи» й «самотності». *«It is hard going to the door / cut so small in the wall where / the vision which echoes loneliness» («як важко пройти у двері/ такий замалий отвір у стіні, де образи відлунюють самотністю» (переклад мій. – Т.Д.))*, «*I walked away from myself / I left the room» (Я полиши себе / я вийшов із кімнати».(переклад мій. – Т.Д.)) «I see the door, and knew the wall / and wanted the wood» («Я бачу двері, знаю стіну / але хочу гаю.» (переклад мій. – Т.Д.))*. Натомість образи, що символізують природу і представляють міфологему «Райського саду» (сад, ліс, квіти) проявляють значення «свободи», «кохання», «іншого світу». «*The garden echoes across the room» (Сад озивається відлунням у кімнаті. переклад мій. – Т.Д.))»; «brings a scent of wild flowers in a wood» («приносить аромат диких квітів із гаїв.переклад мій. – Т.Д.))*», *«I found the garden / I knew the woman in it, together we lay down» (Я знайшов сад / я пізнав жінку у ньому, ми лежали там разом.» (переклад мій. – Т.Д))*. Авторські алюзивні уявлення про щастя та кохання актуалізують біблійний образ «втраченого раю»:

«*I wanted the wood / and would get there if I could» («Я хочу до гаю / і я пішов би туди, якби зміг».(переклад мій. – Т.Д.)).* Аніма проявляється жіночим абстрактним образом «Lady» і виступає провідником у той, інший, на жаль, уже втрачений світ кохання*: «But the Lady is indefinable / she will be the door in the wall to the garden in sunlight» (Проте Пані – сама невизначеність / вона стане дверима в стіні, що ведуть до залитого сонцем саду.» (переклад мій. – Т.Д.))*. Значення символіки «втраченого раю» посилює просторовий топос дверей. «Двері» завжди уособлювали щось напіввідкрите, неясне, невідоме, а «зачинені двері» символізують таємницю або втрачені можливості. Прояви Аніми простежуємо і в емоційному забарвленні вірша, у відчутті тривоги, смутку, страху самотності і безнадії: «*I will never get there / Oh Lady, remember me / who in Your service grows older / not wiser, no more than before» (Мені ніколи не потрапити туди / О, Пані, згадуй мене / того, хто, служачи тобі, постарішав / не помудрішав, принаймні, не більше, ніж був.» (переклад мій – Т.Д.)).* Як правило, Крілі не використовує метафори, але в цьому тексті вони є, їхня присутність посилює ефект проявів архетипу Аніми: «*where in the sunlight sit / the Graces in long Victorian dresses // History sings in their faces» (де в сонячному світлі сидять Грації у Вікторіанських сукнях // Історія співає в їхніх обличчях.» (переклад мій. – Т.Д.)*); *«Running to the door, I ran down // as a clock runs down. Walked backwards» (Біжучи до дверей, я поспішаю // наче час на годиннику. Проти годинникової стрілки.» (переклад мій. – Т.Д.)*) [178, с.127]. Варто зауважити, що у творах американських поетів, які є предметом цього дослідження, прямих жіночих номінацій набагато менше, що пояснюється об’єктивними чинниками. Сексуальна революція в Америці 50-60-х уможливила відкрито говорити про свої нетрадиційні вподобання. Серед поетів постмодерного напряму цього періоду була велика кількість представників нетрадиційної сексуальної орієнтації. В їхніх творах Аніма постає в проекціях на предмет закоханості своєї ж статі, а не протилежної. К.-Ґ.Юнґ, визначаючи Аніму, говорив про підсвідомі прояви жіночого в чоловічий душі, які відображують

ставлення до протилежної статі, та гармонізують особистість в єдине гармонійне цілісне. Проте вчений також зазначав, що Аніма – це душа, Ерос, тому будь-які душевні емоції, викликані любовними переживаннями є проявами Аніми. *«Most beautiful! The red-flowered eucalyptus//If he be the Truth/I would dwell in the illusions of him//such an idea in man's image» («Неймовірний! Евкаліпт з червоними квітками // якщо б він був найвищою Правдою / Я б жив його ілюзією // таке уявлення образу чоловіка» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 33].

Прояви Аніми в авторів-чоловіків не зводяться виключно до присутності у творах певного образу жінки або чоловіка. Сприймаючи Аніму як несвідомий психологічний комплекс, що існує напівавтономно, Юнґ зазначає, що цей архетип відображає емоції, передчуття, настрої чоловіка, які зазвичай притаманні жіночій статі й можуть сприйматися як слабкості в чоловічій Персоні. «*What do you want of me? / I don't know I said / I have fallen in love» («Що ти від мене хочеш? / Я не знаю, – сказав я / Я закохався.» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 34]; «*Because I feared/what I didn't know» («Тому що я боюсь / того, чого не знаю» (переклад мій. – Т.Д.)) [178, с. 127]; «коли я в'їду в цю мою печаль / коли я зрозумію це мовчання» [122, с.37]; «і навіть тут, хоч світло навкруги / не можна оминути ці сніги / не можна передбачити цю зиму»* [44, с.10].

Анімі притаманні химерні почуття й інстинктивні пориви, зокрема здатність кохати, інтуїтивні передчуття, пророчі передбачення та контакт із власною підсвідомістю: *«де час виступає ніби вугілля крізь ґрунт / де починається смерть і кінчається література»* [44, с. 24], *«тож давай, загортай свіжі сни у сувій / і зникай у сутіні сніговій… / Моє серце мовчи»* [67, с.17], *«Love, if you love me / lie next to me / Be for me, like rain» (Кохай, якщо ти кохаєш мене / лягай зі мною поруч / будь для мене як цей дощ.» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с.128].

Анімус.

К.-Ґ. Юнґ асоціює Анімус у жіночій підсвідомості з поняттям Логосу. Логос – термін західної філософії, релігії та риторики й має кілька значень: слово,

наукове мислення, надприродний світовий розум. На противагу ірраціональній, емоційній Анімі, Анімусу приписують логічність, точність, раціональність мислення, здатність ухвалювати рішення та робити висновки. Архетип Анімусу актуалізується у творчих фантазіях жінки, проявляючись у чоловічих образах, що символізують риси, не притаманні жіночій статі: фізичну силу, дух, волю та гострий розум. Кожен із цих образів може бути проекцією на конкретного чоловіка, до якого виникають почуття закоханості, або проявом підсвідомої чоловічої частини психіки жінки, що проявляється в її чоловічих рисах. Архетип Анімуса, подібно до Аніми, є комплексним і може об'єднувати різні аспекти: підсвідомі чоловічі принципи, індивідуальні уявлення людини як про загальний образ чоловіка, так і про окремі риси чоловічого характеру, сфери та методи застосування проявів чоловічого розуму (наука, політика, бізнес). Цей архетип може проявлятися в різноманітних чоловічих образах – від примітивних до високодуховних. Анімус може уособлювати навіть ціла група чоловіків або якийсь образ, наділений яскраво вираженими чоловічими рисами. Анімус, як і інші архетипи, амбівалентний. Негативно він проявляється у прагненні до влади, якщо підсвідоме бере гору, то викликає агресію та придушує жіночу Персону. Негативний Анімус виявляє жорстоку силу, холодність, недоступність і нерозсудливість, навіть у жінок із виразною жіночістю. Проте позитивний Анімус стимулує прагнення жінок до знань, стає в пригоді у критичних ситуаціях, де треба мислити раціонально та швидко. Творчий позитивний потенціал цього архетипу, прагнення до істини допомагає на шляху до самопізнання, на шляху до Самості.

Здебільшого людина взаємодіє з якоюсь частиною того чи того архетипу. У своєму житті жінка стикається не з усім Анімусом, а з тією частиною, яка створює «логічні переконання», що відповідають запитам її суспільства. Більша частина Анімуса перебуває в підсвідомому. К.-Ґ. Юнґ зазначав, що підсвідоме є також

джерелом творчих ідей, втілених у фольклорі, музиці, мистецьких творах і літературі.

За Юнґом, історія вивчення проявів Анімуса в жіночих літературних творах відрізняється від Аніми. В часи середньовіччя все, що стосується проявлень Анімуса, – це міфологічні та казкові образи. Через певні історичні обставини всі інші прояви зводилися до проекцій на чоловічу стать: власних чоловіків, державних керманичів, полководців і т. інш. Інформація про розвиток проявів Анімуса до вчення К.-Ґ.Юнґа та документальні підтвердження практично відсутні.

Англійська вчена-психолог Б. Ханна стверджувала, що за допомогою Аніми та Анімуса (Ероса та Логоса) ми орієнтуємося у світі, проте для відтворення повної картини їхнього прояву ми потребуємо активного залучення всіх функцій: мислення, відчуття, інтуїції та почуттів [162]. Юнґ відзначав, що Анімус-Логос виконує функцію розрізнення, породжує аналогії та логічні висновки, проте йому дуже бракує емоційної динаміки. Дослідниця наголошує, що без Логоса Ерос не здатний розуміти й осмислювати. Це об'єднання різних, проте комплементарних принципів. Ерос керує жінкою в зовнішньому світі, а Логос має спрямовувати її в духовному вимірі підсвідомого. Однак варто підкреслити, що для гармонійного втілення Логос мусить мати певні внутрішні риси Ероса.

Дослідниця зазначає, що доволі часто літературний дух жіночих творів різних письменниць має спільні риси. Ба більше, риси характерів героїв також досить часто подібні. Наприклад, образи «королеви» та «лицарів» у збірках української поетки Галини Крук «Лицарі та лики» й американської Сільвії Плат «Queen’s Complaint» («Скарга Королеви»). Б.Ханна у своїх розвідках постійно наголошує на важливості врівноваження Анімуса проявами жіночої природи, щоб уникнути зайвої влади підсвідомих проявів цього архетипу. Б. Ханна неодноразово підкреслювала, що «кожен із принципів Аніми та Анімуса окремо є сухим та безплідним, поки один із них не буде включати в себе інший. Це

завдання стоїть як перед чоловіками, так і перед жінками: вийти за межі потенційної безплідності форми цих принципів, інтегрувавши протилежне, перетворити їх у цілісні живі форми» [162].

Найбільш явні прояви Анімуса – це чоловічі образи в поетичних текстах письменниць. Для позначення присутності чоловічого образу в поезіях авторки вдаються до прямої або непрямої (метафоричної) номінації об’єкта закоханості: *«Коханий! Тебе не чекає в Парижі жагуча Жанетта!»* [61, с. 7]; *«Порятуй мене, докторе Хаусе // докторе Ватсоне, а есбеушники прослуховують серця стук?»* [64, с. 39]; *«Пан-без-дому-з-парадним під'їздом»* [60, с. 8]; *«пожаданець осені, власник чужої спальні»* [61, с. 9] *«The pastor of grief and dreams» (Пастор печалі та снів» (переклад мій. – Т.Д.))* [170].

Якщо в тексті прослідковується проекція ідеального партнера, авторка наділяє чоловічий образ тими рисами, які найбільше цінує в протилежній статі. *«Спить на лаві дитинний і лагідний Пан-без-Ліжка / Пан-Без-Кішки. А пан-таки далебі»* [61, с.8]; *«ти останній у місті лицар»* [62, с.89]; «*Where is the angel for me to wrestle?» (Де ж той мій янгол, який зможе поборотися зі мною?» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 69]; «*Beautiful his patience» («Чудове його терпіння.» (переклад мій. – Т.Д.))* [170].

За винятком прямих проекцій на конкретну особу або певні чоловічі образи Анімус виявляється більш колективним, ніж індивідуальним. Це пояснює факт жіночого мислення категорією «ми». У жіночих творах ми знаходимо більше прикладів категорії групи: «ми», «вони», «всі»: *«ми відлітаємо пухом кульбаби, невтримані подихом»* [62, с. 8]; «*назло їм»* [62; с.31], *«я-ми, я-ми»* [62, с.32]; *«We look for communication and are turned away» (ми шукаємо порозуміння але не знаходимо».(переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 69] «*They seed so effortlessly!» (Вони сіють не прикладаючи зусиль» (переклад мій. – Т.Д.))* [187].

Прослідкувати та проаналізувати прояви Анімуса в жіночих творах складніше, ніж прояви Аніми в чоловічих. Більша частина цього архетипу

міститься в підсвідомому, де може змішуватися з архетипом Тіні, який принципово відрізняється від Анімуса. Тінь складається з того, що ми вже забули або хочемо придушити в собі. Архетип Тіні є першим рівнем підсвідомого, з яким зустрічається людина, й часто змішується з колективними архетипними образами Аніми та Анімуса. Ця здатність Тіні змішуватися з іншими архетипами ускладнює процес розпізнавання проявів саме Анімуса. Як стверджують дослідники, Анімус – підсвідомі переконання, що змушують жінку наполягати на певних твердженнях і думках або ж загальноприйнятих поглядах, без їхнього глибокого усвідомлення й осмислення. Цей Архетип намагається нав'язувати свої правила гри. К.-Ґ. Юнґ писав, що Анімус нагадує зібрання шанованих чоловіків, які постійно висловлюють «розумні» думки, що виявляються широко розповсюдженими традиційними судженнями, аксіомами, засвоєними з дитинства. Іноді вони набувають форми «здорового глузду», що зазвичай передають фразами: *«всі так роблять»; «всі знають, що це так»* [146]; *«що все не так, що він не має рації»* [62, с. 12]; «*як книжка пише, що люди скажуть»* [62, с. 26].

Однією з головних відмінностей між Анімою й Анімусом є уособлення кохання. Аніма створює внутрішній світ почуттів і віддаляє чоловіка від реальності, натомість Анімус відкриває зовнішній світ для жінки. Психологи вважають, що уособлене Анімусом кохання має ширший та вищий рівень сприйняття, ніж просто чуттєвість Аніми. При цьому, інститут шлюбу більш ціннісний, ніж просто кохання, бо він розвиває її Анімус, її дух.

Як уже було зазначено, особистісність постмодерністської поезії є винятковою в літературі. Поезія, створена жінкою, стає однією з найяскравіших глав у поетичному конфесіоналізмі. Рівень відкритості й персоналізації в текстах американських авторок вищий за тексти, створені українськими поетками. Власне, це можна вважати головною відмінною рисою американської поезії-сповіді. Через об’єктивні соціальні та культурні обставини та з огляду на національний менталітет рівень особистісності поетичних текстів українських

авторок значно нижчий. Для української поезії характерніші абстрактні образи як проекція власних почуттів, ніж відвертий текст-сповідь.

У постмодерністській поезії США тексти, що нагадують розповідь про особисте життя, насичене емоційно забарвленими, часто міфологічними образами, є справжнім трендом.

Поетичні тексти С. Плат можуть слугувати найяскравішим прикладом такої поезії. Мотив буття жінки-творця, жінки, в якій переважає Анімус, є визначальним в її творах. Початок цього мотиву, духовну спрагу, величезне бажання знайти партнера, який би відповідав справжній, неприхованій натурі ліричної героїні, відображено в поетичному тексті «Queen's Complain» («Скарга Королеви») [177]. У цьому тексті описано власний любовний досвід авторки й відчуття невідповідності навколишнього світу та його очікувань зі своїм внутрішнім проявом. Зазвичай закоханість для обох статей усвідомлюється через прояви Аніми – емоції, відчуття, проте саме Анімус впливає на вибір партнера для серйозних почуттів. Якщо певні риси об'єкта закоханості не відповідають уявленням-проекціям Анімуса, то він починає наближатися і змішуватися з проявами Тіні, власного підсвідомого. Однією з характеристик архетипу Анімуса є намагання стати усвідомленою частиною психіки, як результат цього – повне неприйняття Тіні в усіх проявах. Анімус спонукає жінку шукати того, хто відповідає її вимогам. Чоловічий образ лютого велетня *(«giant with hands like derricks looks fierce and black»*) є повною протилежністю навколишньому світу королеви *(«Her dainty acres her gentle doves» (її розкішні володіння її ніжні голуби».(переклад мій. – Т.Д.))* , але саме тим необхідним, що вимагає її внутрішній світ. Такий прояв Анімуса символізує складність пошуку відповідного партнера для жінки-творця. У жінки, яка прагне творчої реалізації, відбувається актуалізація чоловічого початку – Анімуса. У тексті прослідковується цікава алюзія (не можна стверджувати, чи свідома) на символічний юнґівський образ Анімуса «зібрання шанованих чоловіків»: королева відправляє сотню своїх

вісників на пошук гідного її чоловіка *(«A hundred heralds she sent out / To summon in her slight all doughty men / Whose force might fit / Shape of her sleep, her though»(Сотню своїх вісників вона вислала / щоби скликати до себе всіх доблесних чоловіків / чия сила відповідала б її снам, її думкам.» (переклад мій. – Т.Д.))*. Проте лише грубий велетень, який є абсолютною антитезою до всього, що оточує королеву, здатен зрозуміти і прийняти її пристрасне справжнє «Я». Оточення королеви символізує байдужий, апатичний, збляклий, реальний світ навколо самої поетки. Світ, в якому існують умовності соціуму, який не сприймає таку палку, творчу, талановиту жіночу натуру, яка прагне чогось якісно нового, живого, не лімітованого умовними правилами пристойності. Велетень дарує королеві ніч кохання і зникає на світанку. *(«He made her shoulders bare / And solaced her, but quit her at cock's crowing» («Він оголив їй плечі / кохав її, проте покинув коли прокричали перші півні»(переклад мій. – Т.Д.)*). Архетипний образ «ночі» відноситься до жіночого початку та позасвідомого. Давні греки вірили, що ніч – це «мати богів» і початок створення світу. Ніч – потенційна жіноча сила в поєднанні з шаленою чоловічою пристрастю є символом зародження нової повної та справжньої форми існування, без суспільних умовностей та обмежень. І лише в такому поєднанні жіночого та чоловічого початку можливе життя, сповнене змістом. Після зникнення велета королева залишає свій палац зі словами «*how sad, alas, it is to see my peop1e shrunk so small, so small» («як шкода, що мої люди здрібніли»(переклад мій. – Т.Д.))* [177]. Цей рядок є дуже виразним докором суспільству, що воно, попри всі зміни, досі не здатне прийняти активну, пристрасну, амбітну жінку. Якщо ж вона проявляє якості, притаманні Анімусу, то автоматично сприймається суспільством як «нежіночна» і піддається критиці.

Подібний мотив нездійснених очікувань часто можна простежити і в українській поезії: спрагла жінка-митець, яка прагне творчої реалізації, що трапляється при актуалізації Анімуса, не може знайти собі гідного партнера, залишається самотньою – суспільство не сприймає її такою, як вона є і хоче бути:

«*Чим закінчиться наша осінь з маленькими деревами // якщо письменник –то тільки людина, що дійшла до ручки*» [62, с. 31]. Більшість чоловічих образів поезії Г. Крук слабша, ніж лірична героїня, адже чоловіки не здатні прийняти таких жінок: «*і ніколи їй не дізнатися (бог її береже) / що насправді між крайніми точками Ч і Ж / не буває маршрутів прямих, жодних тобі прямих»* [62, с. 67]; *«ти вдаєш чоловіка, розмову, погаслу цигарку, тобі це вдається»* [62, с. 80].

Символічним поетичним текстом є вірш-звертання до С. Плат. Українська поетка описує психологічні проблеми, з якими стикалася сама Сильвія: особиста несвобода в шлюбі, неприйняття жінки-митця суспільством, трагедія зречення свого потенціалу та творчої реалізації заради родини. У тексті присутні алюзії на автобіографічні події з життя С. Плат. *«О, Сильвіє // хоче мене впіймати окільцювати // позначити мене, внести в якийсь реєстр, як відмираючий вид, Сильвіє / прив'язати мене за двійко-трійко дітей, як за ногу, щоб я не могла ніколи покинути його»* [62, с.78]. Найцікавішим моментом цієї поетичної апеляції є той факт, що Анімус як образ «мудрого наставника» проявляється через жіночу постать відомої поетки, яка сама прагнула творчої реалізації й особистого визнання. Марно шукаючи чоловіка, який відповідав би всім вимогам Анімуса, жінка шукає підтримки у свого «духовного наставника». Б. Ханна зазначає, що в літературних творах, написаних жінками, Анімус часто є формою прояву духа або духовного наставника, що спрямовує жіночу роботу і проявляється в божественних образах [162]. «*Дивився з дзвіниці Бог на не каяття душі/і бамкав у мідний дзвін, гартований вітром втрат*» [61, с. 37]; *«щоранку на пишнім гуцульськім тарелі змій приносить мені яблуко світу»* [62, с. 28]; *«Не кидай мене, Боже посеред рядка, як посеред ріки» [64, с. 16]; «бо той, хто її на мушці, немов межу // між праведним і невправним // хто виносить тебе на поверхню // та от: він виводить її з оточення дальніх і ближніх // хоч знає, що не довести – немає шляхів простих // виводить її таки»* [64, с. 47].

Узагальнюючи, можна сказати, що на нижчих, примітивніших рівнях Аніма створює настрої та емоції всередині чоловіка, а Анімус породжує переконання в жінці. Емоційний досвід людини актуалізує ці архетипи і стимулює їхній подальший вияв у словесному образі, основою якого зажди буде архетип.

Активізація архетипів Аніми та Анімуса є першою сходинкою до усвідомлення власної унікальної особистості, яка не є жодною з тих ролей, що нав'язувалися нам із дитинства, першим кроком до Самості. Ці архетипи є двома базовими складниками моделі будови та існування світу, що можуть допомогти зрозуміти природу символів та образів чоловічого та жіночого початків у світовій культурі. Процес індивідуації, шлях пізнання власної індивідуальності, досягнення гармонії зі собою не можливі без прийняття та встановлення рівноваги між цими двома архетипами. Усвідомивши та прийнявши цю частину себе, людина стає не лише духовно зрілішою, а й може відчути і зрозуміти досвід і поведінку протилежної статі.

2.5 Мотивне поле архетипу Самості

Головною метою формування особистості людини К.-Ґ. Юнґ вважав процес осягнення Самості. Цей архетип є кінцевою точкою процесу індивідуації. Важливим моментом є той факт, що індивідуація – це пошук власного цілісного «Я» людини, він не ототожнюється з колективним. У психології, на думку К.-Ґ. Юнґа, синтез, що веде до утворення трансцендентної функції, який відповідає за зв'язок між реальним та уявним, починається з глибокої особистісної регресії. Коли людина опиняється у важкій життєвій ситуації, відчуває себе розгубленою та невпевненою, виникає бажання сховатися в минулому, стати дитиною, повернутися до батьків тощо. Регресія – це панування несвідомого, тому свідомість прагне її сповільнити. Саме з такої стресової ситуації починається індивідуація.

Індивідуація, за визначенням, (лат. individuo – неподільний) – відмовлення та розгортання первинної цілісності і єдності індивіда, максимальна реалізація його сутності. Головною метою індивідуації К.-Ґ. Юнґ вважав Самість як душевну гармонію на шляху пошуку власного «Я». Отже, найважливішим внутрішнім архетипом людини є Самість як процес остаточного формування особистості. К.-Ґ. Юнґ зазначав, якщо Еґо – центр свідомого, то Самість – це центр кола усієї сукупності, включно зі свідомим і несвідомим. Це – архетип найповнішого втілення людського потенціалу, досягнення цілковитої єдності особистості. Тому часто цей архетип зображують як поєднання світла і тіні, як конгломерат, в якому протилежності поєднуються. К.-Ґ. Юнґ порівнював емпіричне осягнення Самості з традиційними уявлення про Бога, який існує над людьми. Він називав Самість «Богом у нас» і початком усього життя душі [144, с. 154].

Дослідники зауважують, що не можна ототожнювати поняття «самопізнання» та «знання своєї усвідомленої особистості», наводячи паралель зі знаннями пересічної людини про своє тіло, більша частина якого їй не відома.

Навіть кінцевий результат «самопізнання» є доволі обмеженим об’ємом знань, який залежить від багатьох соціальних чинників. Така обмеженість може стати причиною ілюзій щодо наявності або відсутності в людини певних психологічних якостей.

Процес індивідуації для людини західної цивілізації досить складний, тому що треба прийняти концепцію парадоксів, що існують: Добро і Зло, раціональне й ірраціональне, Космос і Хаос, світло і темрява.

К.-Ґ. Юнґ вважав Самість не якимось різновидом загальної свідомості, а, радше, усвідомленням нашої унікальної природи та нашого особистісного зв'язку з усім живим на Землі: з тваринами, рослинами й навіть із Космосом. Цей зв’язок забезпечує відчуття «єдності» з навколишнім світом і допомагає прийняти цей світ та життя такими, якими вони є, а не тими, які ми уявляємо [144, с.116].

Самість можуть символізувати образи дитини, божественні образи різних релігій, фантастичні створіння, що об’єднують у собі жіноче та чоловіче, Золоте яйце, Мандала, Святий Грааль. У художніх творах Самість може відображатися через мотиви ініціації: подорожі, метаморфози, відродження, переродження тощо.

Для постмодерністської поезії обох національних варіантів Самість – доволі складний і практично недосяжний архетип. «Втомлена епоха» постмодернізму, як її часто називають, це стан розчарування у спробах створити щось нове, прийти до якоїсь мети. Відома цитата російського філософа С. Аверніцева «Ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказані» [110] якнайкраще символізує головну ідею постмодерністського світосприйняття. Постмодерністські настрої загалом позначені великими сумнівами в усьому, що передувало і що певним чином було підґрунтям для створення постмодерного протесту.

Вивівши сферу культури на панівні позиції серед інших соціальних сфер, постмодернізм не позбавився характерного для нього певного відчаю в пошуках власного шляху, власного «я», істини або принаймні якогось сенсу. В складному, хаотичному постмодерному сьогоденні все відносне: реальність, істина, добро і

зло, кохання і ненависть. Заблукавши в лабіринтах екзистенційного хаосу, постмодерністи намагаються знайти стежку, яка виведе їх до якогось виходу, але запитують при цьому: а чи взагалі існує цей вихід, а отже, чи варто його шукати? *«Розум людський – інструмент для тортур абсурдом / майстер абсурду прописаний в кожному з нас // я уявний цілком але це – моя власна уява / при мені – мій абсурд і тому лишаюся тут»* [48, с. 9]; *«я той хто я є» - кажу сам до себе / насправді ж мене немає / я – довгий важкий і фальшивий сон / що сниться не знати кому»* [48, с. 10]; *«найважче на світі – і кожен це знає – свобода у виборі власного світу / пітьми як такої насправді ж немає / це – лиш добровільна відмова від світла»* [48, с. 37].

В. Руднєв зазначає, що постмодернізм був першим і останнім напрямом, що представляв текст не як відображення реальності, а як новостворену реальність або ж багато реальностей, що не залежать одна від одної. Реальності немає, постмодернізм знищив неоміфологічну опозицію між текстом і реальністю і, як наслідок, потребу пошуку кордонів між ними. *«Пошук припинено: реальність остаточно не знайдено, є лише текст»* [110]; *«цей світ існує лише в тобі / а поза тобою його нема / і бог і диявол – в твоїй голові / і світло усе і пітьма // тобі просто нікуди і ніяк втекти – ні в шал ні в безумство ні в сон / ні навіть у смерть – адже смерті нема // і весь цей угар увесь цей треш він – твій без можливості вибору»* [48, с. 263].

Принципова постмодерністська відмова від самого поняття істини та відсутність орієнтирів (*«в епоху постмодернізму ніщо вже ні живо і, тим більш, ні свято»* [110]) ще більше ускладнює процес пошуку власного «я» та хоч якогось сенсу існування: *«я не знаю нащо «я» тут / а не знав же ні хто я ні де я / бо шукалося якийсь маршрут / бо шукалось якусь ідею / а маршрут відшукати «я» / це єдина ідея і принцип віднайти себе // основне – відповідний біт / основне – випадкове слово»* [48, с. 114]. Подібні прояви характерні для багатьох національних варіантів поезії. Не реальність, а ілюзія – ілюзія присутності, ілюзія

існування. Все, що відбувається навколо, – малореальне, це лише власне уявлення про навколишній світ, яке залежить від власного сприйняття дійсності. І. Ільїн зазначав, що уявлення про реальність залежать від обраної нами позиції. Її перегляд безпосередньо веде до зміни самого уявлення. Отже, людина завжди матиме ряд ракурсів дійсності, які постійно змінюються, що робить неможливим побачити її сутність [46, с.22].

Іншим ключовим мотивом архетипу Самості є мотив самотності, свідомої чи вимушеної. Спираючись на висновки К.-Ґ. Юнґа щодо ідентичності архетипів, можливим є аналіз мотивного поля самотності архетипу Самості в постмодерністській поезії України й Америки.

«Процес індивідуації» пояснює, що рух до Самості починається в людини з усвідомлення нею власної самотності, душевного болю та страждання. Цьому сприяють і зовнішні кризові чинники, коли людина опиняється в стресовій ситуації і шукає вихід із неї.

Дослідження самотності перебуває у фокусі уваги багатьох галузей гуманітаристики, зокрема філософії, психології, культурології, літературознавства тощо. Існує безліч підходів до інтерпретації цього феномену. Так, наприклад, французькі екзистенціалісти вважають самотність фундаментальною ознакою екзистенції та вказують на приреченість людини бути вільною і самотньою, а її найяскравішою рисою – заглиблення у власну сутність. Е. Фромм дає таке визначення: «Самотність є знак моєї «самості», вона повідомляє мені, хто я такий у цьому житті, це – особлива форма самосприйняття, гостра форма самосвідомості» [128].

Культурологічне трактування визначає самотність як гостро суб’єктивне, індивідуалізоване унікальне переживання, пов’язане з цивілізаційними процесами. Науково-технічний розвиток людства разом із усіма зручностями та надзвичайними відкриттями несе в собі різноманітні форми відчуження. Отже,

самотність стає наслідком цивілізаційних процесів і всіх стресів людини під час різноманітних переламних історичних моментів.

Передумови виникнення постмодерністських тенденцій як в Америці, так і в Україні пов'язані з дійсними чинниками, що впливають на психологічний стан людини та призводять до гострого відчуття самотності: переламні моменти в суспільстві обох країн, зміна моральних традицій, економічна криза та технічний прогрес.

Після Другої світової війни Америка досить швидко переорієнтувала свої ресурси з військових потреб на цивільні та досягнула високого рівня життя, впевнено стимулюючи споживацькі інтереси населення. Парадоксально, але стрімкий економічний розквіт посилив реакціонізм суспільства – почалося сумнозвісне «полювання на відьом», дуже схоже на переслідування громадян у Радянському Союзі. Реакціонізм і консерватизм американського суспільства призводив до посилення расистських настроїв та етнічного напруження. Військові інтервенції в Кореї та В'єтнамі підвищили градус напруги в суспільстві. 50-ті–60-ті роки були періодом не лише радикального опору, громадських та етнічних рухів за свої права, а й періодом протиріч і хаосу.

Молодіжні рухи бітників, діти-квіти (Flower children), хіпі в боротьбі за особисту свободу почасту декларували відмову від «західних» цінностей і пошуки альтернативних життєвих принципів. Захоплювалися східними філософіями: дзен-буддизмом, буддизмом. Свобода в сексуальних стосунках, вживання алкоголю та наркотиків у комунах протиставлялися традиційним сімейним цінностям.

Економічно розвинені країни першими зазнали соціальних змін і потрапили під вплив постмодернізму. Країни так званого соцтабору, що переходили від тоталітаризму до демократичної моделі держави, потребували переоцінки цінностей, іноді аж до повного заперечення та народження нової ідеї. Основними зовнішніми причинами впливу в обох країнах можна вважати: формування нового

типу суспільства – споживацького, розвиток нових технологій, суттєве розширення інформаційного простору, стирання граней між високою та низькою культурами, зняття табу із заборонених тем.

Проте були й відчутні розбіжності. Якщо в Америці формування споживацького суспільства базувалося на економічному зростанні та покращенні побутових умов, то в Україні економічна криза початку 90-х ставила людей в умови виживання на межі, наслідком чого стала відсутність будь-якого зацікавлення іншими сферами життя, зокрема й літературою.

Проблема самотності — це не лише філософська, психологічна і культурологічна проблема, а ще й одна з улюблених тем митців. Безумовно, постмодернізм, що виник у кризові історичні періоди, не оминув теми самотності. Для постмодерністської поезії мотиви екзистенційної відокремленості творчої особистості є особливо характерними. Різноманітність причин виникнення цього гостросуб'єктивного, унікального переживання (самотність іншого не схожа на мою) зумовлюють безліч мотивів самотності в поезії. Самотність може бути гострою чи тягучою, постійною чи короткочасною, неминучою або дуже бажаною, але завжди цілісною, абсолютною та тривожною.

Умовно мотиви самотності можна розділити на підмотиви, що подібні в американській та українській літературах. Перший загальний підмотив – стан підліткової самотності і протесту, відчутний у багатьох текстах постмодерністів в Україні та Америці: *«касету перемотуєш навспак / на погляд свій, потуплений в підлогу / на серце, міцно стиснуте в кулак / на довгі нігті внутрішнього бунту, які вростають в тіло і болять / і зріє у тобі, немов фурункул / нікому не потрібна правда-мать»* [63]; *« not knowing how to drive/not owing a car / I drove and knocked down/ people I loved» (не маючи машини / я їхав, збиваючи людей / яких я любив.» (переклад мій. – Т.Д.)* [178, с. 184].

Кожен історичний період і літературна епоха вносили свої корективи у сприйняття екзистенційної проблеми самотності, яка відповідно до зовнішнього

об’єктивного впливу набувала нового смислу. Велика трагічність і відчуття безвиході характеризували самотність в епоху Романтизму. Модерністи реабілітували стан самотності та вважали її необхідним елементом людського існування. Постмодерністи сприймають цю світоглядну проблему як можливість поновлення внутрішньої сили шляхом усамітнення, як шлях до прийняття себе іншим, інакшим, таким, що відрізняється й не бажає приймати усталені норми та правила, намагаючись їх змінити. Проте творча особистість у будь-яку історичну епоху трохи випереджає свій час, залишаючись незрозумілою для суспільства. Усвідомлення неможливості змінити світ породжує бажання ізолюватися від усього, що не прийнятне для митця, породжуючи самотність творчої людини. Такі мотиви особливо помітні у творчості українських постмодерністів 80-х. Д. Чижевський говорить про притаманний українцям індивідуалізм, що може призвести до самоізоляції [137, с. 20]. А. М. Шлемкевич специфічною українською рисою називав втечу від життя у власну душу. *«Я все написав я слова / як фокусник із рукава / виймав і крутив перед носом / тій публіці, що нежива / тій мові яка відплива»* [119, с. 49]. В американській поезії текстів, де самотність творчої людини є головною темою, також достатньо: *«As for poets / The Earth poets / Who write small poems / Need help from no man / A Mind poet / Stays in the house / The house is empty / And it has no walls» (Щодо поетів / поетів Землі / ті, хто пише маленькі вірші/не потребують ніякої допомоги / Поет змісту / залишається в будинку/будинок порожній/ і в тому будинку немає стін.» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 195].

Одним із найхарактерніших мотивів самотності в поезії є усамітнення в різноманітних формах. Постмодерністи у своїх текстах піднімають проблему, яку більшою чи меншою мірою переживає кожна людина західної цивілізації – відірваність від природи та пригніченість урбаністичним світом. Утома від перенаселення великих міст, проблеми з екологією, терор війн і техногенні катастрофи, що наближають можливий кінець усього живого на Землі, змушують

розум протестувати проти створеної нами ж цивілізації. І хоча немає доведених наукою фактів, що повністю залежні від природи наші пращури були щасливіші за нас соціально або духовно, що саме несвідоме визначає траєкторію нашого наближення до Самості, «емоційне» кращий порадник за «логічне», а «природа» важливіша за цивілізацію, «протест проти цивілізації» стає доволі популярним мотивом. Ми живемо в «цивілізації», тому дуже добре знаємо всі її недоліки. Водночас «природа» залишається для нас незвіданою, таємничою сферою, на яку ми спрямовуємо всі ті свої очікування, які не виправдала «цивілізація». Проте озброєна сучасними знаннями антропології та психології постмодерна рецепція поняття «природи» відрізняється від його сприйняття, наприклад митцями Романтизму. Для постмодерністів це, радше, простори незайманої природи, ніж культури, що знаходиться на нижчих рівнях цивілізаційного розвитку. Це – повернення до природного циклу життя людини через отримання досвіду простого спілкування між людьми, відновлення найменшої соціальної одиниці – традиційної родини, виконання щоденних ритуалів, якими є сон або їжа, фізична праця та спостереження за живою природою. Для представників американської поезії такий процес зближення із землею, природою і культурою корінних жителів Америки був надзвичайно важливим. Це давало змогу абсорбувати дух, архетипні коди, властиві цій землі та її природі, шляхом не діахронічної, а лінійної, синхронічної трансмісії. Ґ. Снайдер вважав, що необхідно вивчати міфи та фольклор корінних американськіх індійців не лише через антропологічну цікавість, а щоби перейняти мудрість, яку вони втілюють, і той душевний стан, до якого ці архетипні коди дають доступ [176, с. 555].

Відлюдництво доволі яскраво простежується в поезіях «After work» Ґ. Снайдера і «Прийти в степи голодним пустельником» С. Жадана, вражаючи подібністю сюжету. Незважаючи на різну тональність і настрій, образність у віршах дивовижно подібна – ізольованість від суспільства, примітивний побут, фізична робота, прості радощі, найвужче коло спілкування – лише чоловік і

жінка. *«The shack and a few tress / float in the blowing fog /… we'll lean on the wall/ against each other / stew simmering on the fire / as it grows dark»* (*«Хатина разом з деревами / пливе у придихах туману / ми прихилимося до стіни / одне до одного / юшка википатиме на вогонь / зробиться темно» (переклад- Ю. Андруховича))* [6]. Як і в Ґ. Снайдера, в українському тексті С. Жадана пустельництво є одним із рішень екзистенційної проблеми. *«Прийти в степи голодним пустельником / в печері годинами стояти навколішки / Вдень на обійсті хазяйнувати / Вночі на місяць тужливо вити / Від жінки очі ховать винувато / І тоскно мріти про степ і вітер*» [39, с. 33].

Дослідження теми самотності українського філософа Н. Хамітова є одним із найґрунтовніших. Учений трактує самотність як екзистенційну ситуацію людського буття, яка є результатом певних комунікаційних колізій. Самотність є досить напруженим станом, тому що відбувається зовнішнє або внутрішнє відокремлення людини, а також пошук самототожності [132, с. 14]. За Хамітовим, самотність буває зовнішньою, яка є наслідком обставин, і внутрішньою. Вихід зі стану внутрішньої самотності потребує великих творчих зусиль і завжди є унікальним [132, с. 67]. Однією з ключових причин внутрішньої самотності Хамітов вважає існування двох статей людини – жіночої та чоловічої. Об'єднання чоловіка і жінки він трактує як результат природної сумісності, що породжує щось подібне до моноліту, до міфічного буття єдиною істотою – андрогіном [132, с. 66]. У багатьох народів побутують легенди про існування андрогінів, покараних богами й розділених на чоловіка і жінку, які відтоді змушені шукати свою половинку. У реальному житті ніколи не відбувається такого повного єднання чоловічого і жіночого начал, співпадіння «Аніми» та «Анімуса». Незважаючи на те, що в кожній людській психіці присутні елементи (Аніма та Анімус), характерні для протилежної статі, що відображають наше уявлення про цю стать, людина не спроможна самотужки пережити цей досвід, як вона переживає власну Тінь. Для цього їй необхідний

«інший», хто активізує архетип Аніми або, відповідно, Анімуса. Без такого «іншого» людина не відчуває гармонії буття, що й викликає відчуття самотності, нездатності пережити контрсексуальні елементи. *«Ми розминулися в тлумі, так і не прийшовши до себе* [63]. *«Now love also / Becomes a reward so / Remote from me I have / Only made it with my mind» (Тепер і кохання так само / стає винагородою / такою віддаленою від мене / лише вигаданою мною» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 127]. *«Should I get married?/ Should I be good? / No, can't imagine myself married to that pleasant prison dream / O but what about love? I forget love» («Чи мені одружитися? / Чи варто бути хорошим? / Ні, не можу уявити себе одруженим з цією приємною мрією-в'язницею/ А як щодо кохання? Я забув про кохання» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 185]. «*Нам з тобою тепер падає різний сніг*» [44, с.18].

Феномен самотності – характерний складник людського існування. Але психологічний шлях до самопізнання доволі жорстокий – людина опиняється віч-на-віч із собою: *«сидиш таким самотнім чоловіком / що й літери тікають з-під руки»* [63]; «*Here is tedium, despair, a painful / sense of isolation and / whimsical if pompous / self-regard. But that image / is only of the mind's / vague structure, vague to me/because it is my own» («Ось нудьга, відчай, болюче відчуття ізольованості / і химерна, проте помпезна. Але то лише образи в моїй голові / неясна структура, неясна мені / тому що моя власна»(переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 127].

Самотність, як стверджують психологи, не вимірюється відстанню між людьми, вона спричинена відсутністю «близької душі», відчуттям покинутості, страхом перед старістю і немічністю. *«Завше хтось зостається останнім / тим, хто діждеться титрів на почорнілім екрані / тим, хто звірить, чи правильно вказані прізвища й ініціали / тим, хто висловить вдячність панові Богу / за режисуру і змогу / додивитися фільм про самотність людську до кінця»* [62, с.37]; *«He wants to be a brutal old man / An aggressive old man, as dull, as brutal /*

As the emptiness around him / Now he'll stand on his own dwindling legs, his arms, his skin / Shrink daily. and he loves, but hates equally» («Він хоче бути сварливим дідуганом / Таким же агресивним старим, таким же нудним і сварливим / як порожнеча навколо нього / Тепер він спиратиметься на свої змарніли ноги. Його руки тремтітимуть щодня. І він буде любити й ненавидіти однаково» (переклад мій. – Т.Д.)) [178, с.127].

Представники постмодерного напряму в літературі не сприймають самотність як негативний феномен людського існування. Часто їхнє уявлення особистості, свободи її вибору, її вчинків включає в себе приреченість і самотність людини. Постмодерністи вважають, що самотність є неминучою в житті людини, бо з найголовнішими проблемами екзистенції людина завжди опиняється сам на сам. Самотність тісно пов'язана із моментом саморозуміння, самопізнання, усвідомлення та прийняття власного «Я», а тому є необхідним етапом на шляху до Самості. «*Listen, I have been educated / I have learned about Western Civilization. Do you know / what the message of Western / Civilization is? I am alone. (Слухай, я ж вчився. Я вивчав Західну цивілізацію/ І, знаєш, що? Знаєш який меседж західної цивілізації? Я – самотній.» (переклад мій. – Т.Д.))* [179].

У намаганні досягти гармонії із собою та прийняти зовнішній світ потрібно пройти весь шлях до кінця, подолати безнадійне відчуття самотності, здолати безліч інших випробувань, здобуваючи життєвий досвід,

Проведений компаративний аналіз поетичних текстів постмодерністської поезії України і Америки дає змогу говорити про близькість образів і подібність мотивного поля архетипу Самості в обох національних літературах.

К.-Ґ. Юнг порівнював архетипи з осями, що формують кристал у розчині. Система осей кристалу є полем, що розподіляє часточки речовини, свторюючи основу, що формують кристалічну структуру. Такою речовиною в людській психіці вчений вважав зовнішній та внутрішній досвід, а архетипи – структурою, що утримуватиме цей досвід укупі.

Архетипи, переходячи у спадок від покоління до покоління, є загальновживаними в певного народу. Як культурно-етнічний визначник, елемент самовизначення та самоідентифікації народу, аспект архетиповості суспільства є надважливим фактором національного розвитку, зовнішньої та внутрішньої національної орієнтації. Актуалізація національних архетипів уособлюючи історичну та культурну ідентичність, формує чітко визначену національну індивідуальність, як зовнішню, так і внутрішню. Відсутність або слабкість національно визначеної ідентичності призводить до втрати власної системи архетипів, що може стати причиною національної дезорієнтації та згасання національної свідомості народу.

К.-Ґ. Юнґ стверджував, що архетипи, які обов’язково присутні в процесі розвитку кожної особистості, є спільним, універсальним фактором для всього людства, який об’єднує спільноту в єдине ціле. Вони дають можливість не замикатися у власному особистому просторі, тримати зв'язок між родовим і національним минулим, теперішнім і майбутнім. Етнічні архетипи активізують досвід власного народу, спонукаючи до подальшого розвитку. «Крок у минуле» (за Юнґом) дає змогу актуалізувати архетипові національні риси й образи, необхідні нації на цей історичний період, щоби зробити «крок у майбутнє». Актуальність архетипових досліджень зумовлена потребами націй в усвідомленні своєї унікальної етнічної індивідуальності, бажанням повернутися до початку своєї національної ідентичності та формувати власне бачення майбутнього свого народу.

Сьогодні, коли глобалізаційні світові процеси торкнулися всіх соціо-культурних аспектів життя, пріоритетність дослідження архетипів не викликає сумніву. Глобалізація створює більшу відкритість світу й активізує міграційні процеси і, як результат, збільшення рівня асиміляції народів, втрату національної самовизначеності.

Арехтипи є важливим складником формування світогляду та подальшого розвитку націй. Архетип визначає форму та зміст підсвідомих першообразів, що успадокувуються від покоління до покоління. Будучи, за визначенням, однаковими для всього людства, архетипи актуалізуються під впливом історичних обставин і потреб кожної нації. Подібність таких процесів за різних географічних і хронологічних чинників можна пояснити схожістю умов та обставин, що вплинули на вибір архетипів, які актуалізувалися.

Висновки

У розділі ІІ досліджено прояви ключових архетипів за класифікацією К.-Ґ. Юнґа в текстах поетів постмодерного напряму України й Америки. Аналіз засвідчив, що архетип Персона в постмодерністській поезії найчастіше проявляє себе в сецесійних мотивах: архетипні образи Бунтаря та Героя; архетип Тіні постає в негативних образах-стереотипах, іноді етнічного чи класового спрямування, які представляють темний бік особистості. Архетип Великої матері загалом представлений проявом образу-Батьківщини і має як позитивний прояв (образ рідної країни), так і негативний (образ держави). Найбільш традиційно в постмодерністській поезії втілено архетипи Аніми й Анімуса, що уособлюють контрсексуальні аспекти людської психіки та втілюють образ протилежної статі. У проявах архетипу Самості переважають мотиви самотності й пошуків власного «Я».

Проведений аналіз дозволяє висловити припущення щодо причин подібності актуалізації архетипів у постмодерністській поезії України й Америки, незважаючи на хронологічні розбіжності початку виникнення постмодернізму, якими є:

- знищене минуле у випадку з Америкою, та практично винищена пам’ять в Україні;

- втрата національних архетипів і необхідність створення нових в Америці та відтворення й перетворення старих в Україні;
- процес індивідуації, шлях усвідомлення своєї унікальності як особистості, так і нації в ускладнених соціологічних, політичних і національних умовах.

Відмінності в оприявленні архетипів та архетипних образів можна пояснити полікультурністю американського суспільства, економічними обставинами та політичним устроєм країни.

Актуальність архетипних досліджень зумовлена потребами націй в усвідомленні своєї унікальної етнічної індивідуальності, бажанням повернутися до витоків своєї національної ідентичності та формувати своє власне бачення майбутнього свого народу.

РОЗДІЛ ІІІ. АРХЕТИПНА ОСНОВА ТОПІКИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПОЕЗІЇ УКРАЇНИ ТА США

3.1. Топос Міста

Поезія постмодернізму не належить до позапросторової категорії. Просторові образи в ній мають чіткі обриси і відіграють важливу роль. Визначаючи характерні риси постмодерністської поезії, дослідники часто вказують на її урбаністичність. У творчості майже кожного постмодерного представника обох національних літератур є урбаністичні мотиви. Увійшовши в літературу на початку XX ст., вони і сьогодні продовжують домінувати в постмодерному напрямі. Вплив урбанізації на літературу можна пояснити соціокультурними обставинами життя.

Сьогодні топос міста – один із найбільш значущих і найбільш досліджених у літературознавстві, що зумовлено його масштабністю, невичерпністю та багатозначністю. Дослідники зауважують, що образ міста включає велику кількість контекстів. Місто є складним соціальним механізмом, місцем зосередження подій зі всіх сфер життя людини: політичних, культурних, наукових. Воно часто стає предметом зображення в художніх творах. І хоча за своїми просторовими характеристиками місто є закритим простором і більше підпадає під визначення «локусу», змістовне навантаження поняття «топосу» і як «місця, де розгортаються змісти», і як набору певних сюжетів переважає.

На думку Ю. Лотмана, «місто як складний семіотичний механізм, генератор культури може виконувати цю функцію лише тому, що представляє собою котел текстів і кодів. Місто – механізм, що постійно народжує заново своє минуле, яке синхронно співвідноситься з його теперішнім» [76, с.282]. Дослідник вважає, що місто може уособлювати державу чи, навпаки, бути її антитезою, може бути штучним витвором або природнім середовищем.

Місто як головне місце, що задовольняє людські потреби (і фізичні, і метафізичні), стає ключовим топосом розгортання людського «змісту існування». Поєднавши в собі всі елементи в один топологічний простір, топос міста має унікальну здатність творити «цивілізаційно-буттєву даність» [20]. Людина, зі свого боку, наповнює місто-«місце» характеристиками і сенсом, стає його невід'ємною частиною. «Місто – це відгородженість і сховище, захищеність та безпека людини у ворожому світі. Місто потрібне людині, аби подолати жах перед пустелею, перед хаосом, перед порожнечею, небуттям, перед ніщо» [30].

Д. Боклах вважає, що місто пов'язане з просторовою експансією в системі «людина-місце-людина» і втілене в певному топосі, який окреслює просторові координати [20]. В. Фоменко стверджує, що образ міста у творі виступає як тло, топос, місце дії, де буття героїв відтворюється через його призму [124].

Урбаністичний напрям постмодернізму стає ключовим не лише в літературному процесі – він має величезний вплив на свідомість цілих поколінь, що ідентифікують себе в міському часопросторі. За Т. Суботіною, поняття «топос» близьке до поняття «категорія культури» або «образу культури» [114, с.112]. Топос міста досить часто не окреслений прямо, а відображається через світовідчуття героїв, їхні рефлексії, думки. Він може виявлятися через множинні об'єкти навколишньої міської дійсності. Основою текстів, у яких відображено топос, виступають реалії великого міста, що уособлюють урбаністичний простір як такий. Широка картина топосу міста складається з дрібних деталей: *«ти досі крокуєш до супермаркету своєю країною мрій // там, де асфальт вигинається, ніби віолончель / де сотні разів перебігав дорогу на червоне світло»* [67, с. 11]; *«коли від'їжджаєш назавше/береш із собою найтісніші вулички Міста,/ в кому колись блукав»* [61, с. 13]; *«літнє кафе на розі у місті без назви / не годуй голубів, бо звикають, а будеш іншим»* [61, с. 41]; «*наше з тобою дитинство старі гаражі»* [61, с. 20]; *«той хто наді мною живе / стукає щодня молотком /*

будує нове життя цілком» [119, с. 11]; *«посидіти біля театру / у сквері де з цигарки ватру згорта двірник»* [119, с. 24]; «*First down the sidewalk /where laborers feed their dirty / glistening torsos sandwiches / and Coca-Cola, with yellow helmets on» (Спочатку іду вздовж тротуару / де робітники в жовтих касках годують свої брудні / блискучі тіла сандвічами і Кока-Колою» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 109]; *«a lady in foxes on such a day puts her poodle in a cab» (пані в лисячому хутрі в такий день саджає свого пуделя в таксі» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 110]. Образ міста не має прямої номінації, проте він чітко вимальовується з другорядних ознак, присутніх у спогадах чи рефлексіях ліричного героя: супермаркет, театр, сквер, світлофор, голуби на вулицях, жовті каски робітників, таксі. Ці менші образи передають індивідуальне авторське сприйняття важливого місця, відтворюють простір міста на асоціативному рівні.

Місто неможливо сприймати поза контекстом людини та її існування. В. Назарець зазначає, що топос міста як просторово-предметна реалія досить близький до поняття «дискурс міста» і концентрує в собі семантично-ціннісні аспекти людського буття [89, с. 164]. Власне, саме місто є творінням людини, невід'ємною частиною її існування. О. Пухонська зауважує, що місто часто вважають символом, розуміння якого можливе лише шляхом сприйняття цього поняття крізь призму взаємовпливу людини та місця її перебування [105].

Тексти, у яких відображено топос міста, можна розділити на такі види:

– тексти про реальне місто (часто в них є пряма номінація самого міста або визначних пам'яток, відомих місць чи кварталів);

– тексти-рефлексії, у яких присутній образ абстрактного міста або реально існуючого, що стає образом-символом;

– тексти, в яких мотив міста присутній як тло для розгортання інших мотивів.

Місто, набувши деяких антропологічних рис, саме здатне впливати на людину та її творчість. Перебуваючи в певному місці, людина свідомо чи

несвідомо вбирає в себе його ритм, уклад, характер і переносить їх в усі аспекти свого життя, зокрема і у творчість.

Місто має великий вплив на поетичну свідомість автора, тому стиль, настрій, змістове навантаження відображається крізь призму цього топосу. Окрім того, літературне життя завжди зосереджене навколо літературних угруповань, салонів, а сьогодні – фестивалів, місцем дії яких є місто. Літературні угруповання та школи в постмодерну добу стають характерною ознакою літпроцесу, такі об'єднання формуються переважно за локальним принципом.

Ф.О'Хара справедливо вважається одним із найталановитіших і найвиразніших представників Нью-Йоркської школи. Його тексти проникнуті духом Нью-Йорка, завдяки якому це місто постає в уяві тисяч людей у всьому світі: швидкі, проте такі, що зберігають джазову ритміку, приземлені, проте розумні і проникливі, відкриті і сповнені дії. Поезія Ф. О'Хари відображає всі види й аспекти людського життя в місті – емоційні, психічні, фізичні, промислові, транспортні. Вони можуть виражатися за допомогою емоційно забарвленої лексики (іменників, дієслів, що виражають динамічний рух – charms (принади) luminous humidity (блискуча волога) quickly threw (швидко закидую), straitened my eyelids (зміцнюю повіки)), синтаксису (паратаксис, неправильна граматична структура речень), швидкої зміни предметів, місця, часу – від строфи до строфи, від речення до речення, від фрази або навіть слова – до іншого *(«and the street will be filled / and the photographs…will swell from the walls // and the feather cushion preens beneath» (і вулиця наповниться / і світлини набубнявіють на стінах // і подушка з пір'ям пришпилиться» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с.107]. Усі вказані дії відбуваються у величезному урбаністичному просторі мегаполісу. Нью-Йорк дуже часто має пряму номінацію в текстах Ф. О'Хари: «*it's 12:20 in New York a Friday // I will get off the 4:19 in Easthampton // I just stroll into the PARK LANE Liquor store // then go back where I came from 6th Avenu» («зараз 12:20 у Нью Йорку, п'ятниця // Я звільнюся о 4:19 в Істхемптоні*

// Просто завітаю до винної крамниці на Парк Лейн // а потім повернусь туди, де звернув з 6-ї Авеню» (переклад мій. – Т.Д.)) [178, с.107]. Топос Нью-Йорка формується з елементів, що створюють текстові лексико-семантичні поля для сприйняття простору за принципом зменшення, наприклад: «місто-вулиця-крамниця / галерея». Досить часто в таких випадках використовуються топоніми і власні назви: «New York, Golden Griffin (gallery), Ziegfeld Theatre. 6th Avenu, New York Post, carton of Galoises». Саме О'Хара змушує читача побачити інший Нью-Йорк, створивши свій особливо особистий стильний коктейль із середовища в центрі міста. У тексті Ф. О'Хари «A step away from them» читач бачить мегаполіс очима містянина, що йде вулицями пішки під час своєї обідньої перерви. Буденна оповідна манера викладу створює в читача відчуття споглядання щоденної міської рутини: *«down the sidewalk // then onto the 6th Avenue // on to the Times Square // I stop for a cheeseburger»* [178, с.109]. Дорога до центру проходить повз будівництво на 6-й Авеню, через Таймс-сквер, де він купує чізбургер і склянку соку, а потім повертається знову на роботу. В. Гуч зазначає: «Ф. О'Хара намагається знайти «добре» в поганому, поетичне в рутинному, старовинне та божественне в сучасному Нью-Йорку. Як і В. Вітмен, він міфологізує щоденне життя в місті» [160, с.134]. Автор відтворює топос міста, описуючи частину своєї щоденної рутини – вихід у місто на обідню перерву. Текст наповнений не лише яскраво зображеними візуальними образами – робітниками в жовтих шоломах, що їдять сандвічі і п'ють кока-колу на бруківці (*«laborers are eating sandwiches and drinking Coca-Cola»*), пані в лисячому хутрі з пуделем, що сідає в таксі (*«a lady in foxes puts her poodle in cab»*), величезною рекламою цигарок над Таймс-сквером (*«where the sign blows smoke over my head»*), а й звуковими, що створюють ілюзію присутності на гамірних вулицях: гул машин (*«carhum»*), тріпотіння жіночих спідниць («*skirts are flipping»*), легке падіння водоспаду (*«waterfall pours lightly»*). Типові для Нью-Йорка невідповідності здаються на перший погляд абсурдними: дама в

хутрі в спекотний день, неон, що світиться вдень (*«neon in daylight»*), проте вони вдало передають дух часу й атмосферу міста [178, с.107].

Топос Нью-Йорка має інше емоційне забарвлення в поезії А. Ґінзберга «Thoughts on a breath» («Думки на видиху»). Автор ніби робить замальовки для читача, описуючи міські реалії Нью-Йорка й атрибути навколо себе: *«car slide down asphalt lanes // tress brown bare in December's smog-mist roll up // to the city's squared towers beneath electric wires // branches and house roofs march to horizon» (машини снують по асфальтних лініях // коричневі голі дерева просочуються крізь грудневий імлистий смог / до квадратних міських веж під електричними дротами // гілля та будинки крокують до горизонту.» (переклад мій – Т.Д.))* [159]. Описуючи рух транспорту, автор навіть зміг створити для читача ілюзію типових для міста звуків: *«ear roar // growl motors rolling North Central freeway // snuffle» (рев у вуха // гарчання моторів, що проносяться Північною центральною автострадою // вихлопи».(переклад мій. – Т.Д))*. До певного моменту в тексті образи міста мають позитивні маркери: машини *«slide down»* (*ковзають асфальтом*), будинки *«majestic»* (*величні*) та *«rise at the sky edge»* (*височіють до небокраю*). Проте згодом авторське ставлення до міста стає кардинально протилежним, і маркери змінюються на негативні: «*concrete energy hymning itself in emptiness» (енергія бетону прославляє себе в порожнечі), «massive metal bars» (масивні залізні ґрати), «monster machines eat us» (машини-монстри з'їдають нас)*. Н. Фрай в «Антології критицизму» зазначав, що образи зброї, мертвих механізмів, двигунів належать до категорії протилежної, ворожої гуманній людській природі [156, с.150]. А оскільки ці образи репрезентують реалії міста, то і сам топос міста, в якому «машини» перемагають людей, стає ворожим і апокаліптичним для людини.

Незважаючи на досить різне сприйняття топосу Нью-Йорка А. Ґінзбергом і Ф. О'Харою, «місто» для них є природним середовищем. Незалежно від того, чи

відповідає «їхній» Нью-Йорк реальному місту 50-х, для обох поетів це, безумовно, місце можливостей, захоплень і емоційної наповненості.

В українській поезії подібний за структурою топос одного міста виявляється в текстах С. Жадана. Будучи представником харківської поетичної школи та живучи в цьому місті, що має давню, часто трагічну літературну історію, поет не міг не потрапити під його вплив. Як у творах В. Беньяміна, де місто (Берлін) відкривається для автора в спілкуванні з міськими вулицями, дворами, квартирами, билинками, залізницями [14], так і в поезіях С. Жадана Харків відображається через вулиці, вокзали, площі, міські дахи. Саме в таких фрагментах міського ландшафту й архітектури відбувається найвища концентрація змістів людського буття та історичної значущості. У багатьох творах С. Жадана топос Харкова має риси, подібні до топосу Нью-Йорка у творах Френка О'Хари. Він передається через пряму номінацію, топоніми та власні назви реальних об'єктів створюють прямий асоціативний ряд із містом. *«Танцює Харків – місто байстрюків!»* [39, с.18]; *«на розі Ганни гаснуть ліхтарі»* [40, с.10]; *«Тому і я краще здохну, чи просто так упаду // на площу його свободи-виснажену і руду»* [44, с.13]; *«Володимир Сосюра-юний поет, закосивши на фронті з недбальства світил // заїздив у розбомблений харківський тил»* [44, с.29]. В. Топоров такі елементи визначає як «малі» або «точкові» локуси, маючи на увазі окремі частини, що формують загальний образ міста [118]. Впізнаваний образ певного міста може реалізовуватися за допомогою тропів, що викликають асоціативні уявлення, коли реальні речі набувають абстрактного змісту, наприклад, «площа його свободи» [44, с. 17] (головний майдан Харкова – площа Свободи. (примітка моя – Т.Д.)).

Якщо в текстах, згаданих вище, автори ставили собі за мету створити образ конкретного міста, то у творах-рефлексіях, де змальовано місто абстрактне, є ширша проблематика. Попри те, що образи, які формують топос міста, особистісні та суб'єктивні, вони дають можливість сформувати уявлення

про бачення простору міста в постмодерністській поезії. О. Пухонська зауважує, що в таких поетичних контекстах здебільшого йдеться не про сприйняття свого простору ліричним персонажем, а про сприйняття автором міста як сфери, в якій соціум локалізований [105].

Поетичні тексти цього типу сконцентровані навколо людини, її почуттів, відчуттів, життєвих орієнтирів, пошуків свого місця і власного «я». Місто, реальне чи абстрактне, стає не лише місцем, де розгортається дія, а й поштовхом до появи схожих рефлексій та саморефлексій. В. Н. Топоров зазначає, що місто має свою «мову», говорить із нами своїми вулицями, площами, водами, садами, будівлями, пам'ятниками, історією та ідеями, що може бути сприйнято як гетерогенний текст, який має певний загальний смисл із системою знаків [118]. С. Гурін наголошує, що *«реальність городянина – це символічна реальність»*. Мешканці міста здебільшого мають справу не з речами безпосередньо, а з їхніми значеннями, образами, символами, коріння яких – в архетипах. Діяльність людей у місті нерозривно пов'язана зі знаками і символами, проблематикою їхнього зберігання та можливістю передачі нащадкам. На таку людську діяльність впливають міфологічні та релігійні уявлення, світоглядні та культурні орієнтири. Зважаючи на ці фактори, С. Гурін зазначає, що феномен історично значимого міста полягає в тому, що, з одного боку, місто стає універсальним символом, архетипом, а з іншого – саме місто є місцем створення значень і функціонування символів [30].

Кожне місто з глибокою історією і традиціями має свої міфи. Якщо місто залишається культурно важливим для світу впродовж усієї історії свого існування, його образ, традиції міфи, безумовно, можуть ставати мотивами в літературних текстах інших культур або бути причиною виникнення текстів-рефлексій з різноманітними асоціативними рядами. Прикладом такого міста-образу є Париж. Місто кохання, мистецтва, літератури і моди, революції і свобод, Париж стає символом і надихає письменників усіх напрямів і стилів.

Характерна для постмодернізму інтертекстуальність виявляється у використанні ідей або цитат із написаних раніше творів. Зберігаючи загальний зміст авторського тексту, у творах постмодерністів такі цитати набувають нових змістовних значень і асоціацій. Так, для українських постмодерністів 80-х, які жили в тоталітарному Радянському Союзі за «залізною завісою», Париж є символом недосяжної мрії. Відома цитата С. Вальєхо «я помру в Парижі» стає мотивом у текстах відразу кількох українських письменників. Мотив «смерті в Парижі» надихнув Ю. Андруховича на створення іронічно-бунтівного тексту «Пам'ятник»: *«Ми помрем не в Парижі // бо ми взагалі не помремо, // а якщо ми помрем, то в Парижі, так само, як і // в Голівуді, Гонконзі, Женеві, Яремчі, Сан-Ремо»*. Окрім символу-образу Парижа, в поезії присутній топос іншого міста – Львова. Він відображений як прямою номінацією топоніму *(«Нас народ не забуде. Нам пам'ятник буде. У Львові // і навіки застигнемо ми в божевільному Львові»)*, так і за допомогою певних географічних маркерів Львова: *«перед Оперним, в центрі»*. Окрім того, міський простір також означається кількома елементами – «пам'ятником, проспектом, постаментом» [3]. У цьому тексті авторська іронія нівелює велич Парижа як міста-мрії, в якому варто померти, натомість є бажання отримати пам'ятник у центрі Львова, таким чином це місто виводиться на перший план поетичного тексту.

Для покоління 80-х вислів «Ми помрем не в Парижі» став своєрідним гімном, бо в найглухіші часи застою, шлях до Парижа і в географічному, і, особливо, в символічному значеннях був закритий. Такий трагічний символізм нездійсненності мрії та недосяжності свободи, мотив «смерті в Парижі» спостерігається і в текстах поетів 90-х, наприклад у Г. Крук: *«Коханий! Тебе не чекає в Парижі жагуча Жанетта // Ми варті, ми знаєм, що варті померти у тому Парижі // бо там, ніколи ми там не помремо…»* [61, с. 7]. Авторка змальовує ще один паризький символ – «міст Мірабо», відомий з однойменного вірша Г. Аполлінера: *«коли він помре під мостом Мірабо»* [61, с.11]. Відчуття

безнадії посилює інший просторовий топос – «дорога», що за допомогою лексико-семантичного поля створює відчуття фізичної і психологічної безвиході: *«направо, наліво і прямо дороги нема // обох нас із поїзду скинули браво»* [64, с. 7], «*та десь зостається незнайдена вуличка // де нас чекали кава і булочка»* [61, с.11]. Наведені приклади свідчать, що топос міста (в цьому разі – топос Парижа) може функціонувати як символ або мотив, хоча сам по собі існує поза контекстом цих творів.

Для письменників постмодерного напряму місто – «невід'ємна частина, а радше сказати – органічна суть, єство сучасної цивілізації, а відтак і усіх її матеріальних та духовних проявів, у тому числі й мистецьких» [89, с.164]. За В. Назарцем, термін «топос» сприймається як просторово-предметна реалія, в якій містяться семантично-ціннісні аспекти людського буття і яка є семантично спорідненою з поняттями «міський текст» і «дискурс міста» [89, с.164-165]. Постмодерна концепція міста не має дуже широкого хронотопу – зазвичай це сучасне місто з усіма позитивно та негативно забарвленими реаліями, що може відрізнятися за розмірами. Топос міста, реального чи абстрактного, в постмодерністській поезії України та Америки створюється за допомогою відображення реалій, характерних для міста, зокрема:

- міських географічних об’єктів: проспектів, вулиць, багатоповерхових будинків, мостів, провулків, дворів, церков і соборів, театрів, галерей, паркінгів: *«стережися залюднених вулиць, бо світ тебе зловить»* [61, с. 8]; «*той, хто наді мною живе // стукає щодня молотком»* [119, с. 40]; *«змовницьки перегукувались сигналізація ми автомобілі на паркінгу»* [68, с. 14]; *«museum to the Brooklyn Bridge // horrors of third Avenue iron dreams» (музей біля Бруклінського мосту // жахи і залізні мрії третьої Авеню» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 117], *«I walked down the side streets // I went into the neon fruit supermarket» (Я спустився провулками // я пішов до фруктового супермаркету, що сяяв неоном» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 121].

- атрибутів міського життя: транспорту, крамниць, заводів і фабрик, залізниць, продуктів, міських птахів тощо: *«голуби над містом»* [62, с. 19]; *«щоб не перекривати рух транспорту // дорогу ремонтували вночі під моїм вікном»* [68, с. 21]; «*among the hum-colored cabs // I stop for a chisburge»(«поміж забарвлених галасом таксі // Я зупинився, щоб купити чізбургер» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с.109]; *«Telephone snow ghost parking!» («Телефон сніг привід стоянка!» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 189].

- характерних для міста професій і соціальних станів людей: дорожники, офіціанти, продавці, письменники, художники, безпритульні, жебраки: *«на розі жебрак тобі оповість // що суть твоя починається там, де враз обривається міст*» [61, с. 16]; *«але тепер тут все не так тепер // не той алкан не той поет попер // тепер і ті що носять пиво вже не ті»* [119, с. 6]; «*laborers // with yellow helmets on»(працівники в жовтих касках» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 109]; «*angel headed hipster» («ангело-голові хіпстери (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 116].

Проте головним аспектом залишаються не самі об’єкти й атрибути, а емоції, настрій, асоціації, що визначають і відображають авторське бачення топосу міста та його «символіко-міфологічну інтерпретацію» [26, с. 20].

Німецький філософ і соціолог Г. Зіммель писав, що стосунки людини і міста ускладнює той факт, що в місті людина повинна «реагувати головою, а не серцем» [181, с. 47-60]. Так званий «міський досвід» міститься у свідомості людини, він не проникає в людську суть, у несвідоме. Місто, на відміну від природи, навіть сьогодні сприймається як місце для існування здебільшого прози, а не поезії. Проте професор Гарвардського університету К.-Ґ. Верслайс пропонує цікавий підхід до вирішення цієї проблеми: «хаос потрібно трансформувати в гармонію, мертве каміння треба наповнити життям, і найголовніше – поет повинен надати обличчя тому, що є безликим» [186. с.67]. Дослідник зауважує, що предмети й обставини, на які містяни реагують

«холодним» розумом, мають бути наповнені емоційним теплом. І відтворити топос міста можна лише через сприйняття того, що зазвичай «деперсоналізоване та механізоване» до найглибших шарів власної особистості [186, с 74-76].

Загалом топос міста в постмодерністській поезії має позитивний зміст, але існують і негативні аспекти, що обов'язково є в будь-якому міському просторі. У постмодерних текстах часто присутній апокаліптичний мотив знищення світу внаслідок цивілізаційних процесів. Н. Фрай так писав про апокаліптичні уявлення: «в цьому світі є уявний лабіринт – образ втраченого орієнтиру, в самому серці якого сидить монстр, схожий на міфічного Мінотавра» [156]. А Г. Бернс, аналізуючи поетичний текст А. Ґінзберга «Howl» («Крик»), інтерпретував думку Н. Фрая: «у цьому тексті уявний лабіринт Фрая всюди: у в'язницях, у плутанині вулиць, на яких живуть негри, монстр Молох у самому серці лабіринту і в подальших метафорах, ми розуміємо, що звивисті надра лабіринту і є тим зловісним монстром» [151, с.198]. В іншому тексті А. Ґінзберга – «My sad self» («Моє сумне я») – ліричний герой все своє життя провів у місті, яке, здається, стає частиною його Персони: *«New Jersey where I was born & Paterson where I played with ants» (Нью Джерсі, де я народився, і Петерсон, де я грався з мурашками), «my buildings, streets I've done feats in» (будинки, вулиці, що бачили мої подвиги), «my once fabulous amours in the Bronx (мої раптові бурхливі романи у Бронксі» (переклад мій. – Т.Д.)).* Використаний автором прийом анафори (в описі міста практично кожен рядок починається зі слова «my» (моє)), що посилює враження відчуття міста як частини себе. А. Ґінзберг називає Бруклін «machine» (машиною), а людей порівнює з роботами, що працюють на цю машину. Вони поспішають кудись і не помічають нічого навколо себе, ігноруючи місто, а отже, й себе. Ліричний герой почувається дуже самотнім у своєму, колись рідному, просторі: *«I walk in the timeless sadness of existence» («і я поринаю в нескінченний смуток існування»).* Попри те, що герой тісно пов'язаний з містом і пам'ятає багато подій, він не може більше ні відчувати

Нью-Йорк частиною себе, ні себе частиною цього міста. *«I go up on top of the RCA Building // and gaze at my world // Confused by the spectacle around me // Man struggling up the street // movements at the curb – And all these streets leading so cross wise, honking, lengthily, // by avenues stalked by high buildings» («Я піднімаюся на ЕрСіЕй Білдінг, вдивляюся у свій світ // Збентежений картиною навколо мене, // Люди пробиваються вверх по вулиці // метушня на узбіччі — І всі ці вулиці біжать, // Перехрещуючись, сигналячи, розтягуючись // Переслідувані високими будинками чи захаращеними нетрями». (переклад VERBація [187]).* Усе, що залишилося, – це відчуття приреченості, фатальності й побажання смерті цьому місту, що перетворилося на місце смутку і похованих мрій. В уяві автора Нью-Йорк стає цвинтарем, містом, яке знищили зміни, принесені наступними поколіннями («*this graveyard this stillness»*).

Образ «обрію», за яким має сісти сонце, доволі символічний у цьому тексті. Плин часу та соціальні зміни перетворюють Нью-Йорк на місто самотності і мрій, які ніколи не здійсняться. *«Sun go down over New Jersey where I was born // In one eyeblink to the horizon // in my last eternity» («і його захід над Нью-Джерсі, де я народився // куди сягає мій погляд, аж за обрій // до останньої вічності» (переклад – VERBація[187]).* Чим ближче сонце до обрію, тим більше змінюється місто, тим гостріше ліричний герой відчуває свою самотність у ньому, усвідомлюючи, що прийшов час відпустити те, що любив так сильно, і повернення вже не буде. Той Нью-Йорк, який він знав, уже не існує: *«never regained or desired // in the mind to come // where all Manhattan that I’ve seen must disappear»(до яких не хочеться повертатись, // які не хочеться згадувати знову, // де весь Мангеттен, який я знаю, має зникнути»* (*переклад – VERBація* [187]) *).*

Незважаючи на «апокаліптичний» настрій, аналізований текст дуже яскраво демонструє приналежність постмодерних поетів до покоління з міською свідомістю. Вони можуть, як ліричний герой твору, шалено любити місто й ненавидіти його водночас, саркастично ставитися до міських реалій, відчувати

безнадію і страждати від самотності, але не уявляють себе в іншому топосі, окрім топосу міста.

Для топосу великого значимого міста характерний широкий образний спектр – від апокаліптичних «кам'яних джунглів», де людина почуває себе самотньою і блукає в пошуках «втраченого раю», до образу міста як символу найвищого і найгармонійнішого людського витвору, яке задовільняє практично всі її потреби – від фізичних до естетичних. Окрім зазначених вище факторів, у літературному процесі важливу роль відіграють психологічні аспекти, потреба пошуку себе, свого місця в соціумі, прагнення самореалізації. Безумовно, міський простір робить функціонування цих чинників більш успішним і ефективним, таким чином перетворюючи мотив міста в постмодерністській поезії на один із головних – метамотив.

Як зазначає Я. Поліщук, у сучасній літературі місто не лише стає мотивом чи культурним топосом, а закладає основи новітньої культури з характерними урбаністичними формами [96]. Сучасну культуру, зокрема й літературу, вже навряд чи можливо відділити від «міста», яке стало невід'ємною її частиною.

Простір міста в постмодерних творах перетворюється на «топос» з остаточним переміщенням мистецького, зокрема літературного, життя в місто. Образ міста не є більше тим абсолютно неприродним, неорганічним, апокаліптичним середовищем, що протиставляється природі та людській сутності. У більшості текстів постмодерний ліричний герой почуває себе в міському просторі гармонійно, він є частиною цього простору, а місто – невід'ємною частиною самого героя, де він народжується, розвивається, реалізується і створює власну реальність. Місто стає не просто локусом, місцем з обмеженим простором, в якому відбуваються певні події, а топосом – місцем, здатним впливати на людське життя, формувати людську свідомість та самоідентифікацію в іншому, ніж природний, просторі.

3.2 Топос природи

Попри безумовну урбаністичність постмодерністської поезії, топос природи й «антицивілізаційні» мотиви є іншим головними векторами в обох національних літературах. Причиною цього є психологічна потреба самовизначення людини та пошуку гармонійного способу існування в певному просторі. Сучасний уклад життя та розвиток у різноманітних сферах життя диктує свої умови і для літературного процесу. Як зазначалося вище, повноцінний літературний процес можливий лише в міському просторі. Стаючи частиною міста і задовольняючи свої потреби, людина стикається з певними психологічними проблемами: неможливістю усамітнення, відокремлення від безперервного руху, необхідністю підлаштовуватися під шалений ритм і певним чином обмежений простір сучасного міста. Це може стати причиною переосмислення себе та відчуття самотності й відчуженості в міському соціумі.

У текстах багатьох поетів-постмодерністів – і українських, і американських – простежуються «антицивілізаційні» мотиви та природні топоси. Почуваючись самотньо в міському просторі, пригнічені натовпом і безперервним рухом, галасом міста, тиском високоповерхівок, що закривають усі можливі краєвиди, постмодерністи зіткнулися з психологічними проблемами, зумовленими міською реальністю. Існування в місті практично не можливе без занурення в інформаційний простір, політичне та громадське життя. Освічені та соціально активні, постмодерністи не могли залишатися осторонь важливих подій і проблем, що хвилювали суспільство. Жахіття війн, забруднення довкілля, посилення споживацького ставлення до природи, винищення тварин і рослин, усвідомлення власної неспроможності зупинити або уповільнити ці процеси змушує митців виступати проти власноруч створеної цивілізації і повертатися до первісного світу, сподіваючись знайти гармонію в природному середовищі. Однак такі сподівання навряд чи могли справдитися. Насправді немає

об’єктивних доказів того, що первісна людина, живучи, з одного боку, в гармонії з природою, а з іншого – в повній залежності від неї, була духовно, соціально чи фізично щасливіша за сучасну людину. Навряд чи можна стверджувати, що підсвідоме більшою мірою може вплинути на Самість, ніж свідоме, або що «емоційне» – кращий порадник у житті, ніж «раціональне», зрештою, світ природи кращий, ніж створений світ цивілізації. Ця антитеза цивілізаційним процесам і повернення до «джерел» відіграє доволі помітну роль у постмодерністській поезії Америки 50-60-х і України 80-90-х. Живучи в цивілізації та добре знаючи всі її вади, деякі постмодерні поети сприймали малознаний природний світ таким, яким вони мріяли бачити свій «цивілізаційний» – без усіх негативних явищ, що він містить у собі.

Подібна «антицивілізаційна» реакція не нова для літератури, вона почалася ще з доби Романтизму, але сучасна інтерпретація зазнала великих змін. Відмінність полягає в тому, що сьогодні не займані простори, чисті водойми – все те, що ми уявляємо як первісну дику природу, стає менш доступне, ніж 200 років тому. Поети Романтизму наголошували на повному ототожнюванні себе з усіма живими істотами на Землі і на божественному початку, що присутній в усіх без винятку. Сьогодні віра в божественний початок значно менша і, як наслідок, ставлення сучасної людини до природи є менш релігійним і екзистенційно забарвленішим. Сучасні митці, ототожнюючи людину з природою, наголошують більше на наявності подібних інстинктів, ніж на наявності однакової душі. Позбавившись релігійного тиску, людина починає відчувати себе відповідальною за все, що відбувається в стосунках «людина-природа», і усвідомлюючи руйнівні для світу наслідки цивілізації, стає її противником, бажає повернутися якомога ближче до первісного світу. Поети постмодерного напряму розглядали втечу від цивілізації не лише як життя поза містом серед безкраїх «ланів і степів» або ведення натурального господарства. Для них життя поза цивілізацією було передумовою створення і подальшого

існування маленької ідеальної соціальної одиниці, «племені». Повернення до життя на землі в гармонії з довкіллям, на думку постмодерністів, давало їм розуміння далекої мудрості пращурів, що міститься в міфах і фольклорних текстах. Письменники вважали, що західна цивілізація знищила в людині здатність чути свою землю, розуміти знаки, які подає нам природа, і лише зворотний шлях до природного способу життя може нам її повернути.

«Моя політична позиція – бути речником дикої природи» [183], – так окреслює своє переконання один із найвідоміших поетів школи Сан-Франциско Ґ. Снайдер. Запеклий дзен-буддист і палкий захисник довкілля, Снайдер дуже вирізняється з-поміж бітників своєю відмовою від урбаністичних мотивів у поезіях. Підкреслена метафізичність і наголос на природному порядку речей виокремлює творчість Снайдера із загального настрою поезії бітників. Поезія для Ґ. Снайдера – робота, а вірш – робоче місце. Ідея справжньої роботи є центральною в екологічній поетиці Снайдера, оскільки вона дає змогу приділити велику увагу дійству, як зазначав сам поет, «writing the land» («написання землі»). Н. Селбі зазначає, що поетика Ґ. Снайдера є екологічною за своєю спробою «читати землю як поему» [180]. Водночас у поезії Снайдера простежуються протиставлення людина-природа, земля-вірш, своє-чуже. Ці протиставлення виразні, незважаючи на зусилля поета сприймати їх крізь призму «справжньої роботи» – інтеграції себе і суспільства в довкілля.

В американських текстах, особливо поезіях Снайдера, порушено питання національного самоусвідомлення, в основі якого земля як культурний маркер американської ідентичності. Незвичність поетики Снайдера є, з одного боку, певним викликом ідеологічному мейнстриму Америки того часу, а з іншого – «продуктом глибоко вкорінених візерунків американської культури» [180]. Занепокоєння руйнуванням особистої та культурної ідентичності, втратою зв’язку із землею, розривом із нею, що вже глибоко вкоренилося в американську культуру, є основним мотивом поетичної естетики Ґ. Снайдера. Поет вважає, що

їх більше не можна трактувати як романтичні міфи про землю, а треба розглядати як сліди розбіжного саморозподілу в психіці американців.

Вважаючи західну цивілізацію далекою від природи, Снайдер перебуває під великим впливом східної культури, зокрема китайської та японської поезії, вірувань американських індіанців, їхнього позитивного сприйняття навколишнього світу. Це захоплення суттєво вплинуло на стиль поезій Ґ. Снайдера. Графічність китайської поезії знайшла своє відображення у творах автора: багато текстів утворюють чіткий графічний малюнок, схожий на ієрогліф. Р. Стедінг у своїх дослідженнях поезії Ґ. Снайдера зауважує: «він створив новий тип поезії – простий, точний, неромантичний та екологічний» [185]. Ґ. Снайдер у своїх творах пропонує читачеві самому встановлювати зв'язки між образами, робити власні висновки й аналізувати почуття. Поет представляє нам речі, що існують у природі та людському світі, без нав'язування власних думок. Він справжній бітник – мандрівний поет, що лише спостерігає за подіями навколишнього світу, фіксує їх без намагання втрутитися в природний хід речей. Ґ. Снайдер переконаний, що непотрібно створювати складні фрази та шукати точніші формулювання, бо слова все одно не здатні передати частину внутрішнього світу людини, що існувала до появи мови, традицій і культури. У своїх творах поет звертається до найбільш архаїчних цінностей: родючості землі, магії тварин, одкровення, що приходить після усамітнення. Справжня міра речей для Снайдера – це історія і незаймана природа на противагу сучасній культурі [183]. Міфи Нового Світу намагалися вписати Америку в реальність як Едем, як Божу плантацію – первісну, чисту землю, країну можливостей. Саме в такому міфічному просторі ми бачимо, як ліричний герой Снайдера відкриває його «справжнє Я», перетворюючи його Америку з «робочого місця» в поему.

У своїх поезіях Снайдер часто зіставляє сцени з двох протилежних світів: природного та міського. Міський світ у творах постає переважно у звукових ілюзіях: у ревінні автострад, постійному гудінні машин і людей, невпинному

ритмі сучасного життя, тоді як природний світ викликає візуальні асоціації. В «In the Santa Clarita Valley» («В Долині Санта-Кларіта») автор використовує неочікувані метафори, порівнюючи придорожні знаки на високих стовпах із польовими квітками на високих ніжках: *«tall highway signs as skinny wildflowers», «McDonald's, eight-petaled yellow Shell, growing in the asphalt riparian zone // by the soft roar of the flow of Interstate 5» («придорожній знак МакДональдз, восьмипелюсткова жовта «Shell», що росте в асфальтовій прибережній зоні / за м'яким ревом потоку Міждержавного 5 шосе» (переклад мій. – Т.Д.))* [184, с. 53]. Апокаліптичні образи руїн знищеного людьми світу – *«explosion on the planet after millienium»*(вибух на планеті після тисячоліття) – в тексті «Loose on Earth» («Звільнений на землі») протиставляються образам відродження та відновлення природного світу *«soften, fragment, // sprout, and green again» (пом'якшений, фрагмент // паросток і знову зелений)* [184, с. 108]. У поетичному тексті «Spilling the wind» («Розплескуючи вітер») ліричний герой намагається протистояти цим викликам міського світу: *«hundreds of white-fronted geese // from nowhere // [that] spill the wind from their wings // wobbling and sideslipping down»(сотні білосніжних гусаків / з нізвідки / [що] розплескують вітер з їхніх крил / тріпочачи та зіслизаючи вниз»(переклад мій –Т.Д))* [184, с. 81]. Таке протистояння – відображення можливості жити в різних світах, охоплюючи інші погляди.

Власний досвід Снайдера як доглядача заповідника (у разі пожежі – Т.Д.) гірського масиву Саурдоу в штаті Вашингтон ліг в основу кількох поезій, зокрема: «Riprap» («Кам'яний виступ»), «For the Boy Who Was Dodger Point Lookout Fifteen Years Ago (Хлопцеві, який був лісовим пожежником 15 років тому» (переклад мій. – Т.Д.)), «Mid-August at Sourdough Mountain Lookout» (Середина серпня на пункті спостереження в горах Саурдоу» (переклад мій. – Т.Д.)). Поетичний текст «Mid-August at Sourdough Mountain Lookout» критики вважають імітацією класичної китайської поезії, яку Снайдер тоді вивчав. У

цьому тексті немає ключових фігур, запеклих суперечок, іронії чи самоаналізу. Початок тексту «Mid-August at Sourdough Mountain Lookout» (Середина серпня на пункті спостереження в горах Саурдоу» (переклад мій. – Т.Д.)), який, власне, є і назвою, і першим рядком, вказує водночас і на локацію, і на зв'язок людини з природою. Відносини людини і природи втілені в структурі вірша: первинна природа представлена в першій половині цього тексту, де описано ландшафт *(«Down valley a smoke haze // three days heat, after five days rain // Pitch glows on the fir-cones // Across rocks and meadows // Swarms of new flies» (Долина внизу затягнута димкою // три дні спеки після п'яти дощових днів // смола виблискує на ялівцевих верхівках // крізь скелі і луки // рої мух.» (переклад мій. – Т.Д.))*. У другій частині вірша зображено людину в ландшафті, який автор вважає більш органічним для неї, ніж місто: *«I cannot remember things I once read // A few friends, but they are in cities. // Drinking cold snow-water from a tin cup // Looking down for miles // Through high still air» (Я не можу згадати нічого з того, що я колись читав // кілька друзів лишилися в містах. // П'ючи холодну талу воду із залізної чашки // дивлюся на милі навкруги // крізь високе чисте повітря.» (переклад мій. – Т.Д))* [179]. Поет намагається поєднати природу й людину. Цьому сприяє робота в заповіднику, яка полягає в догляді за ландшафтом і залежить від візуального досвіду, від спроможності людини зрозуміти знаки, які подає їй сама природа. Снайдер візуалізує гірський ландшафт, читач бачить його очима працівника заповідника, що дивиться «на милі навкруги»: долину, затягнуту димкою, ялівцеві верхівки, скелі, луки, мух, краєвид, що відкривається на вершині гори. Акценти розставлені так, щоби читач бачив ландшафт поступово: долину крізь туманну димку, ялівцеві верхівки крізь виблискування смоли на них, скелі крізь рій мух. І лише коли автор говорить про відчуття злиття з природою і віддалення від міста, картина стає чіткою та виразною, як повітря, крізь яке герой бачить «на багато миль навколо».

Образи природи, особливо гірської, у творі Ґ. Снайдера «For the Boy Who Was Dodger Point Lookout Fifteen Years Ago» (Хлопцеві, який був лісовим пожежником 15 років тому) створюють враження Раю на Землі: *«grassy, flowery heather meadow // Alpin fir // gleaming snowpeaks // forest valley // world of snow and flower // three elks» (вкритий травою і квітами вересовий луг // Альпійська ялиця // виблискуючі гірські вершини вкриті снігом // долини, вкриті лісами // світ снігу та квітів // три лосі» (переклад мій. – Т.Д.))* [176, с. 564]. Простір у тексті ніби розділений навпіл – «up (згори) і «down» (внизу). Гірські вершини, вкриті снігом, ніби міфічний Олімп, стають символічним втіленням чистоти, недоторканності, дива та божественності. Архетип гори часто трактують як символ упорядкування космосу, а сам гірський пік – як осередок Всесвіту. Підйом на гору або перебування високо на вершині є символічним долученням до божественного. Образи реальних людей у творі не протиставляються природному світу, навпаки, жінка представлена як *«Swan Maiden» (лебідка)*, хлопець-пожежник – як *bird (птах*), а всі три герої – *three elks (наче три лосі)*. Перебуваючи в «горішньому» світі, вони чисті та невинні, як тварини, для яких дика природа – найгармонійніше середовище. Простір, що розгортається під ними *(foaming creeks (пінні струмки), forest valley (долини, вкриті лісами))*, символізує «нижчий, брудніший» земний світ. Текст побудований на контрасті між світом природи, чистим і незайманим – таким, в якому хоче жити автор, називаючи його «своїм» *(«our world of snow and flowers» (наш світ снігу і квітів))*, і реальною дійсністю світу цивілізації *(«burning, muddy, lying, blood-drenched world» (палаючий, брудний, брехливий, залитий кров'ю світ))*.

Утілення такого традиційно-архетипного уявлення в межах реального автобіографічного досвіду демонструє один із головних принципів побудови міфопоетичного світу поезії Ґ. Снайдера – пошук значущої форми та сенсу існування в сучасній реальності. Майбутній шлях виживання людства та

розвитку людської культури поет бачить лише в спокої та екологічно відповідальному ставленні до життя.

В українській поезії топосові міста зазвичай протиставляється топос села. Проте в поетичних текстах постмодерного напряму спостерігається інша тенденція, близька до «антицивілізаційних» трендів американської поезії. Українські поети-постмодерністи – здебільшого покоління з урбаністичною свідомістю, для яких дихотомія відносин полягає не у формулі «місто-село», а швидше – «місто-дика природа». Вони прагнуть не просто змінити спосіб життя або повернутися на малу батьківщину – їм необхідне усамітнення та єднання з дикою природою, повернення до первісних укладів життя.

Н. Анісімова зазначає, що постмодерністи 80-х вдаються до моделювання певного центру свого художнього світу, який набуває значення «наскрізного топосу із символіко-метафоричним наповненням» за географічним принципом свого власного походження, яким, наприклад, для Ю. Андруховича є захід, Ю. Позаяка – центр, Т. Федюка – південь [5, с. 187]. Із цим фактом важко не погодитися, до того ж такий географічний вплив «малої батьківщини» характерний і для покоління 90-х. Але протиставлення відбувається за принципом «топос міста – природний топос», як, наприклад, топос степу в С. Жадана або топос гір у Н. Федорака. Міфопоетичний простір постмодерних творів є не просто проекцією певного географічного простору, що описується в тексті. Це абстрактне ілюзорне поняття в кожному окремому творі набуває великого значення, естетичної та духовної цінності, здатності створювати рівновагу між основними архетипними протилежностями: тіні-світла; плоті-духу; космосу-хаосу. Можна стверджувати, що згаданий топос здатний впливати на формування світогляду особистості та виокремлювати специфіку світосприйняття крізь призму географічного природного топосу.

Відображаючи певний географічний простір у своєму творі, поет відтворює не стільки сам простір, як своє уявлення про «першоджерело»,

матрицю, яка була прамоделлю простору, що існує насправді. Зрозуміло, що уявний простір відрізняється від реального, навіть якщо і має пряму номінацію «степ», «море», «гори». Міофпоетичний простір – це завжди «кольорова метафора» [86, с. 176], авторське уявлення про гармонію між «тілом і духом». В українській постмодерністській поезії, як і в американській, часто це образи дикої незайманої природи або місць, в яких можна усамітнитися, опинитися подалі від сучасної цивілізації. Такі природні топоси за образністю і змістовним навантаженням дуже близькі до топосу «втраченого раю земного», який є практично недосяжним, але єдиним, де можлива повна гармонія зі світом. Зазвичай, це образи реальних географічних об'єктів, максимально віддалених від цивілізації: островів, гірських вершин, степів і лісів. Єднання з незайманою первісною природою постмодерністи невипадково сприймають як звільнення від усіх цивілізаційних впливів, що пригнічують свідомість. Досконала у своїй красі та гармонії, незаймана природа є архетипним образом «прабатьківщини людства Едему» [16, с. 59].

Досліджуючи міфопоетичний простір поезії Т. Федюка, Л. Дядченко порівнює перенесення ліричного суб'єкта в певне просторове місце з «духовним емігруванням», з можливістю віднайти свою «тиху гавань», попри всі сумніви в доцільності самого пошуку. «Міфопоетичний простір бере гору: він покликаний не руйнувати надії і розчаровувати, а, навпаки, давати задоволення давнім бажанням» [38, с. 208]. Як зазначав в одному з інтерв'ю сам Т. Федюк, його природні топоси – це «море, лимани, степи» [49, с. 15]. Те, що поет походить із Причорноморського регіону, відчутно впливає на вибір природних топосів, проте не обмежує його. Крім топосу моря, в текстах Т. Федюка присутні інші образи природного простору – степ, поле, острів і ріка. Ба більше, як зауважує Н. Анісімова, поет навмисне руйнує романтичну й емоційно піднесену образність топосу моря та наповнює його підкреслено приземлено-прозаїчними образами [5, с.188]: «І ти охляле Середземне море», «баклажанами», «діжками з

капустою», «натовченим вином», «насушеною таранню» [121, с. 108]. Натомість шлях «духовного емігрування» приводить ліричного героя до «горіхової землі», до «сонця, що сідає на коліна», де він може «дивитись на трасністрію свою і на дністер» [119, с. 43]. У багатьох текстах Т. Федюка, як і в поезіях Ґ. Снайдера, простір поділений на два рівні – «вищий» і «нижчий», що свідчить про подібне архетипне світосприйняття. На вищому рівні у творах Т. Федюка знаходяться «сонце в вишині», «небеса»; на нижчому, земному рівні – «роса», « татарське зілля», «поле», «машина», «ніч» [122, с. 61, 83, 93]. На відміну від ліричного героя Ґ. Снайдера, персонаж творів Т. Федюка не прагне сягнути вершин, опинитися серед божественної височіні – він хоче знайти гармонію «внизу», де « роса-нагадую-роса»[122, с. 61].

Цікавий образ бачимо у творі «Вечір на гетьманщину ляга» [119, с. 67]. У ньому присутні одночасно два організаційні центри подій, що розгортаються в тексті, – художній час і художній простір. М. Бахтін зазначає, що художній час має здатність згущуватися і ставати художньо зримим, а простір може осмислюватися і втягуватися в рух часу і, відповідно, сюжету й історії. Вчений вважає, що часо-просторові визначення завжди мають емоційне забарвлення та ціннісну значимість [12, с. 234-407]. Художній час, обраний поетом, це вечір – рубіж, межа між днем і ніччю, уже не день, але ще і не ніч. Відчуття страху перед ніччю успадковане від пращурів, що жили за природнім циклом. Ніч для них була закінченням активної фази життя і припиненням усіх найважливіших функцій, а вечір – часом пошуку безпечного притулку, підготовки до зупинки активного життя та втрати джерела зорових відчуттів. Просторово «вечір» рухається згори донизу, від неба – до землі, від божественного – до земного, людського. Це закінчення дня, асоційованого з роботою, турботами, одноманітністю, і початок ночі, яка завжди була архетипом сакрального таємничого світу, що протистоїть буденності існування, яка часто заважає віднайти справжній зміст буття.

Значний інтерес викликає позначення не лише часу, але й простору у творі. Художній простір окреслено історизмом «гетьманщина». Гетьманщиною, як відомо, називали українську козацьку державу, що включала в себе території Наддніпрянщини, Сіверщини, Полісся та Східного Поділля. Проте «гетьманщина» – це швидше явище, ніж топонім, бо офіційною державою в загальному розумінні це об'єднання не було. Однак Т. Федюк використовує це поняття саме для позначення території східно-північних та центральних областей сучасної України, які відповідають межам колишньої козацької держави. У такий спосіб історизм набуває певних ознак топосу, наповненого характерними для нього предметами, значеннями та метафорами: «в пил сідає сонце золоте», «череда мете хвостами мух», «убиває поглядом з-під вій» [119, с. 66-67]. Як зауважує Л. Дядченко, «простір не віддільний від предметів, що його наповнюють, і від часу, в якому вони перебувають, оскільки і цінний він їх змістом та взаємозв'язками, що безперервно змінюються» [38]. Цим можна пояснити і появу різних векторів у тексті – як просторових, так і змістових: «захід у вогні а схід в імлі». [119, с. 67]. Через символи або сакральні об'єкти простір виявляє свою сутність. Саме з цієї причини і час, і простір не віддільні від значень і предметів, що створюють відповідний континуум. Таким сакральним символом чи об'єктом, що стає певним просторовим центром, у тексті може бути будь-який предмет, живий або неживий. Як наслідок – кожне слово може змінювати структуру простору. У згаданому тексті це – чапля, яка знаходиться наче на двох рівнях водночас: «в небі крила чаплі і нога // чаплі і обидва береги річечки течуть уздовж ноги // чаплі». Проте далі за змістом чапля все ж таки переміщується на вищий рівень: «і за цим усім спостерігає // з неба чапля і її нога». Чапля не є чимось унікальним, навпаки, цей вид досить розповсюджений, тому, розташувавши образ птаха саме так – над усім «нижчим» світом, автор створює певний сакральний символ переваги світу природного над світом цивілізаційним.

Тікаючи від метушні і марнот сучасного світу, намагаючись віднайти місце гармонії та спокою, ліричний герой опиняється в різних місцях і приміряє на себе щоразу інші маски та простори: *«пожити у полі побути латинським поетом // на волі побути де простір залито волами // пожити у полі – курінь з поколінь кукурудзи»* [122, с. 83]; «*у полі взимі зупинити машину, сісти під знаком окличний знак // ніч. І цигарочки опійний мак*» [122, с. 93]. І хоча простір поетичного тексту не однорідний, усі його складники приблизно рівномірні й однаково значущі. Ліричний герой повинен потрапити в центр простору, який об'єднує всі його частини: *«знайти навпомацки тихий рай притиснути – щоб не утік – ногою»* [121, с. 27]. Але віднайти такий свій «тихий рай» не завжди вдається не лише тому, що таке місце, очевидно, – FataMorgana, ілюзія, а ще й тому, що іноді ліричний герой сам не впевнений, що саме він шукає: «*Ти острову безлюдного просив – Ти маєш острів. // Ти думав, що спроможешся на рай, а хід таємний*» [120, с. 18].Образ острова як райського місця і водночас як місця, в якому руйнуються надії, виникає невипадково. Острів – це частина землі, оточена з усіх боків водою. Стихія великої води, як правило, асоціюється з небезпекою, тому острів стає символом порятунку, прихистку, захищеності від стихії, місцем, де панують радість і спокій. З іншого боку, просторова обмеженість острова зумовлює інший символічний бік цього образу – самотність, забуття, безнадію, що унеможливлює віднайдення гармонії «втраченого раю»

В українській постмодерністській поезії 90-х топос природи представлений не так широко, як у поезії 80-х. Для письменників 90-х, найурбанізованішого покоління митців в історії української літератури, найорганічніше місце існування – місто. Однак регіональне походження має помітний вплив навіть на таких переконаних міських жителів, як постмодерністи 90-х.

Варто зауважити, що природні топоси в українських постмодерністів мають різне змістове навантаження і не завжди це «тиха гавань» або образи

«втраченого раю». Топос «степу» – один із найпопулярніших в українській літературі загалом і в постмодерністській поезії зокрема. Така увага до нього не випадкова, тому що «степ» для українця не просто природа – «біом помірного поясу, для якого характерне майже повсюдне поширення трав'янистої, в основному злакової рослинності на чорноземних і каштанових ґрунтах» [27]. Поняття «степ» містить у собі безліч сенсів: історію, пам'ять, волю, духовність. Така багатогранність топосу «степ» зумовлює його появу в текстах не лише поетів, що походять зі степових областей України, «дітей синіх степів» [7, с. 139], а й представників практично всіх регіонів. Проте яскравим цей топовияв є, насамперед, у вихідців зі східних регіонів. Н. Чухонцева, аналізуючи міфологему степу в художній літературі, згадує «теорію фронтиру» Ф. Тернера і зазначає, що життя у степовому топосі формує так звану «порубіжну свідомість» [138].

Ф. Тернер стверджує, що американське суспільство сформували передовсім простори Дикого Заходу. Вчений зауважує, що основи американської демократії, основні принципи функціонування держави були закладені саме тут. «Фронтир – це лінія найінтенсивнішої й найефективнішої американізації. Колоніста сформувало дикунство» [116, с. 11-46]. І хоча надалі ця теорія зазнала критики, українські дослідники не обійшли її увагою, вбачаючи спільні риси в історичному розвитку освоєння американських та українських земель. Ю. Липа, І. Лисяк-Рудницький застосовують ідею фронтиру, аналізуючи самобутність українського національного характеру. Дослідники трактують українське Дике поле як «зону зіткнення й діалогу між Окцидентом та Орієнтом» [23]. Наші предки почали освоювати степ ще в Середньовіччі, хоча це була не найзручніша природна зона для людського існування – і кліматично, і з погляду безпеки, бо степ був і є «фронтиром», порубіжжям, межею. Степ сприймався як «простір свободи», порятунок від поневолення, переслідувань, а з появою козацької держави з її вольницями степ став національним топосом, українським символом

непокори, мужності і свободи. Французький історик і антрополог Г. Лебон писав, що в сучасному житті будь-якого народу значущу роль відіграють не лише живі, а й мертві [71]. Тобто пам'ять про наших пращурів формує сучасну мораль і норми поведінки. Ці твердження суголосні з теорією архетипів К.-Ґ. Юнґа про вплив архетипів на формування національних орієнтирів.

С. Андрусів наголошує, що «характер простору, в якому минає життя етносу, очевидно, більше, ніж інші етнотвірні чинники, формує його характер» [1, с. 94]. Кожне покоління, що проживало в українських степах, успадковувало дух волі, що формувався в безкраїх відкритих просторах.

У творах С. Жадана топос степу розгортається як темний, мертвий, простір. Причинами таких настроєвих акцентів стають об'єктивні обставини депресивності східного регіону наприкінці 90-х – на початку 2000-х рр. Зараз не стільки кліматичні, скільки економічні та політичні причини зумовлюють образ степу як території, жорстокої і ворожої для людей, яка не дає можливості вижити в ній. Величний простір степу С. Жадан метафорично звужує (*«в ці зі Сходу ворота, навіть ні, краще-двері»* [44, с. 65]), символічно зменшуючи і значення цього топосу та його вплив на людську свідомість. Ліричний герой, що мріяв *«переступати власний поріг // гаяти день на майданах провінцій // жити під небом, що дише вгорі // тепло і часто, як дихають вівці»* [44, с. 44], мандруючи рідним для нього простором, глибоко вражений змінами, що відбуваються на цих територіях. Авторське порівняння людей, які живуть у степових областях України, з переселенцями Америки, які їхали підкорювати Дикий Захід, робить більш чіткими паралелі з теорією фронтиру Ф. Тернера, впливом його на розвиток певного субетносу: *«над обдертим автобусом, що прямує між прерій, // слобідських поселенців запилений віз підповзає під небо без валіз і без віз»* [44, с. 64]. Але якщо в теорії Ф. Тернера підкорення Дикого Заходу, освоєння «прерій» та межування з корінними народами, сприяло розвитку та прогресу країни, навіть у жорстокий період винищення цих народів, то в Україні

наприкінці XX ст. міграційні процеси в східних областях призводили до стагнації або навіть до регресу в певних сферах: «*заплювали автобус діти синіх степів // це занепад епохи це п'янкий декаданс // захмеліли ковбої, комуністи і фермери // заселяють уперто слобожанський Клондайк*» [44, с. 64]. Приреченість та безнадія простежуються і в образі загибелі природного символу степу і вільного польоту – шуліки, що зникає: «*Тонко ступивши на трави і ріки, Бог роздивляється, як зіслиза / в урвище степу обрис шуліки*» [44, с. 46]. Навіть сам Творець, здається, не здатний урятувати чи змінити те, що відбувається в цьому просторі: «*Божого ока, зім'явши повіки, – здібний пластун – виповзає сльоза»* [44, с. 46]. Однак свій простір треба освоїти, яким би безнадійно сумним він не був, тому ліричний герой продовжує шлях, що перетворюється для нього на лабіринт, не залишаючи надії топосу: «*Я прямую німим лабіринтом степів, а навколо доконує хвора провінція*» [44, с. 65].

Головною метою творення будь-якого художнього тексту, зокрема поетичного, є читач і вплив на його почуття, думки, свідомість. Комунікація автора з читачем визначається багатьма чинниками, тому способи її здійснення завжди різні. Наскільки сильний вплив твір матиме на читача, залежить від багатьох факторів: загальної ситуації, в якій створюється і сприймається твір, його мети, змісту й мотиву. У період військової агресії в Україні прояв топосу степу як історичного «простору свободи» знову стає актуальним. Тому кардинально іншим топос степу постає у творчості слемера-постмодерніста А. Полежаки. Схід перетворюється на межу, фронтир, за яким – ворог, а степ стає полем битви за волю: «Смерть гуляє Диким полем, плутає сліди // А коли було інакше? Так було завжди». Час і простір у літературних творах мають певну особливість – перерваність. Час стає особливо важливим у разі, коли потрібно виокремити й показати найважливіші моменти з усього потоку. Саме так представлена ціла історична ретроспектива військових подій, що розгорталася в степах України у творі «Дике поле» [95]. Практично вся героїчна, драматична

військова історія України постає перед читачем на тлі безмежного степового простору: битви з хозарами, печенігами, монголо-татарами, нестримні тачанки Нестора Махна і, зрештою, українські військові формування останніх років – добровольчі батальйони та збройні сили: «*Там де меч точив об камінь молодий сармат // там айдарець-харків'янин чистить автомат // де хозарська натягала тятиву рука // там азовець, хлоп бувалий, лупить з ДШК*». Природні топоси в художніх творах функціонують у зв'язку з людськими характерами та вчинками, тому часто вони персоніфікуються: «*Запорізька воля вольна, Половецький край, Кіммерійський степ роздольний – чоловічий рай!*». Використані в тексті історизми, топоніми, власні назви й імена – Половецький край, Кіммерійський степ, Запорізька воля вольна, футбольний клуб «Динамо», Нестор Махно, дев'яносто п'ята бригада, Дике Поле – мають на меті деталізувати історичний екскурс у минуле степового краю та посилити архетипні зв'язки багатьох поколінь українців. Природності топосу степу в романі додають зооморфні, орнітоморфні, фітоморфні образи-символи, що характерні для цього простору: «*Наша правда – наші коні!*», «*Чорний ворон яро кряче, небо б'є крилом*», «*там наш снайпер український у траві заліг*». Героїчна образність створюється завдяки використанню лексем на позначення різних видів зброї – від архаїчної до сучасної – та метафоричних виразів, пов'язаних із «військовою атакою»: меч, який сармат точить об камінь, тятива, що натягає хозар, тачанки, ДШК, *«дев'яносто друга у прорив іде», «там танкіст, фанат «Динамо» забиває гол», «хижу б'є орду»*.

Простір степу у творі постає потужною міфічною силою, яка, століттями зберігаючи пам'ять про героїчну звитягу багатьох поколінь українців, дає мужності та відваги сьогоднішнім захисникам і відкидає саму думку про поразку: «*Наше Небо на роздоллі! Наше Царство-Дике Поле! / Бог гуляє Диким Полем криє від орди – так було на цьому світі /Буде так завжди!*» [95].

Реальний світ у той чи той спосіб відображено в будь-якому поетичному творі, проте кожен автор відтворює його на власний розсуд, закладаючи в нього зміст, що віддзеркалює його світогляд.

Кожен створений письменником простір унікальний. І хоча літературний авторський простір відображає світ, що існує, наповнений деталями та предметами об’єктивної дійсності, він мало нагадує реальний. Утім, змінюючи простір у своєму творі, зменшуючи або, навпаки, гіперболізуючи певні фрагменти, поет може створювати мотиви й образи, що структурують загальну ідею тексту, відображати етнонаціональний колорит, наповнювати топоси новими змістами.

Сприйняття та відтворення топосу в літературі тісно пов’язане зі світоглядною системою, характерною для того чи того історичного періоду. Кожна епоха диктує своє бачення літературного топосу, свої мотиви та образи. Проте навряд чи можна говорити про якісь правила – ці явища, ймовірно, інтуїтивні. Поети намагаються створювати свій власний світ, змінюючи суб’єктивне сприйняття реального світу на об’єктивні значущі смисли.

3.3. Топос дороги

«Дорога (шлях, подорож)» – це одна з найбільш семантично наповнених концептуальних категорій ще з часів античності. Дорога і людина, яка долає шлях, є одним із найсимволічніших і найзмістовніших образів не лише в літературі, але й у фольклорі і міфах

У літературознавчих дослідженнях вживають два терміни – архетип дороги і топос дороги. Г. Хазагеров зазначає, що архетип і топос мають спільні характеристики: здатність відтворюватися та приналежність до колективу, проте топос – це категорія комунікативна, орієнтована на діалог, на відміну від архетипу, який є категорією когнітивною. К.-Ґ. Юнґ наголошує, що колективне несвідоме, структуроване архетипами, є результатом минулого досвіду, виступає праформою, що базується на інстинктах. Г. Хазагеров вважає топоси «дологічною», а не «досвідомою» формою, тому що вони базуються не на інстинктах, а на «усвідомлених та відрефлектованих конвенціях» [130, с.7]. На думку дослідників, вивчення топіки відображає соціальну природу літератури, а архетипіки – психічну природу літературної творчості.

Поняття дороги так чи інакше завжди пов’язане з місцем. Тому в нашому дослідженні дорога розглядається як топос – місце, яке письменник усвідомлено наповнює архетипними образами і в якому розгортає певні дії. Семантичне поле топосу дороги дуже широке: від найдавнішого амбівалентного символу, який одночасно може і об’єднувати, і роз’єднувати простір за принципом «своє» – «чуже», до символу життєвого шляху або переведення в іншу просторову реальність. У багатьох дослідженнях зазначається, що дорога характеризує і спрямовує простір

Образ-символ дороги став знаковим для багатьох письменників-постмодерністів, починаючи від бітників і до сучасних авторів. Г. Мазоха стверджує, що найбільш знакові образи-символи є надзвичайно гнучкими, мають

здатність набувати нових рис і сенсів залежно від часу та місця створення. Але найголовніше – внутрішня ідея цього образу залишається незмінною [80, с. 321–334]. Подорож є домінантою екзистенції постмодерного руху, тому топос дороги, а не дому стає для нього визначальним. Причиною цього може бути той факт, що з появою особистісного стилю поетичного оповідання в постмодернізмі досвід, переживання та переосмислення починають відігравати провідну роль у житті письменників. А дорога, мандри – це найпростіший шлях отримати новий досвід. Емоційне зростання персонажа відбувається за рахунок отриманого в мандрах досвіду, і всі важливі моменти, пов'язані з героєм, завжди разом із ним, не прив'язані до якогось певного місця. Дорога сприймається як здобуття особистої свободи та позбавлення залежності від поняття «дому» як «осілого способу життя», як чинника, що прив'язує та утримує в певному місці. Н. Лихоманова вказує на тенденцію неповернення героя в постмодерних творах. На її думку, подорож триває до завершення і переплітається з мотивом пошуку. Досягнувши мети, завершивши мандрівку, герой «залишається в пункті призначення, оскільки постмодерністський дискурс не передбачає повернення» [75, с. 10]. Топос дороги в постмодерній традиції – це місце, де відбувається своєрідна ініціація, становлення особистості, пошук відповіді на головні екзистенційні питання і, зрештою, пошук місця, де герой може віднайти гармонію та пізнати Самість.

В. Топоров виділив такі типи дороги: вічну, по колу, шлях-лабіринт [118, с. 259]. У постмодерністських поетичних творах можна знайти всі згадані типи, однак одним із ключових і найбільш характерних є лабіринт. Ідея лабіринту передбачає певний процес отримання нового досвіду й навчання, оскільки треба «навчитися знаходити правильний шлях» [56, с. 282–284]. У постмодерній традиції лабіринт стає культурним символом епохи. Він представляє багато речей у різних дискурсах, але, насамперед, це символ невизначеності й дезорієнтації. Як зауважують дослідники, особистість, яка подорожує

лабіринтом, знаходиться в стані постійного вибору. Аналізуючи шлях-лабіринт, Н. Бондар зазначає, що повторюваність – це основна ознака лабіринту, а безвихідь – головне концептуальне навантаження. Навіть якщо герой знаходить вихід, то дуже часто він є помилковим, а наслідки – непоправними [18]. Ідеться не лише про топографічне блукання в пошуках виходу, а більшою мірою про психологічний шлях по лабіринту.

Класичний варіант лабіринту – у міфі про Мінотавра. Лабіринт є не лише архітектурним витвором, що символізує зраду і сором, або заплутаною структурою, в якій можна загубитися, а й місцем із прихованим смислом. Дж. Кемпбел наголошує, що міфи існують для того, щоби впливати на людей через культурні та психологічні випробування, показуючи нам, часто через певні складнощі, новий шлях у нове усвідомлення самих себе та свого місця у світі [152, с. 18].

Поезія також асоціюється з прихованими значеннями та смислами, де правда надійно схована в потаємному місці. Особливість постмодерністської поезії полягає в тому, що значення та смисли не завжди лінійні, часто вони суміжні або віддалені, або їх навіть кілька. Читач повинен ходити по колу, вертатися до певних слів або ідей, що пропонують інші шляхи виходу з текстового «лабіринту». Навіть останнє слово в тексті не означає закінчення подорожі. Воно може позначати глухий кут або стіну, тому читач змушений знову повертатися в лабіринт і шукати інші можливості: *«Так буває, коли проскакуєш свій поворот на незнайомій трасі // і мчиш упер з усвідомленням того, що хоч все далі і далі, а таки доведеться повертатися»* [62, с. 26]; *«…ходив по воді. перехожого в морі лякав // не тим що ходив а тим що // питав його про дорогу…»* [121, с. 27].

Сприймання поезії можна порівняти з проходженням лабіринту в тому сенсі, що сам процес подорожі стає важливішим за кінцеву мету чи винагороду

. Естетика постмодерну, як і зустріч із лабіринтом, полягає саме в подорожі, доланні труднощів та в пошуку, а не в досягненні певної цілі.

Твір Ґ. Корсо «Last night I drove a car» (Вчора ввечері я кермував машиною) – яскравий цьому приклад. Мандрівка на автомобілі – це метафора життєвої подорожі ліричного героя, який не вміє кермувати. Він саме так і живе – не маючи мети і планів на майбутнє. *«Last night I drove a car not knowing how to drive // not owning a car» («Вчора ввечері я їхав машиною, не знаючи, як кермувати / навіть не маючи машини.»(переклад мій –Т.Д.))* [178, с. 184] Недосвідчений ліричний персонаж мандрує життям, не маючи уявлення про кінцевий пункт призначення, не знаючи, як саме він хоче жити. Життя набирає обертів, герой твору залишає людей, яких любив у минулому, він зупиняється, щоби перепочити і знову їхати в пошуках «нового життя» *(«and slept in the back seat //...excited about my new life» (і заснув на задньому сидінні авто //...схвильований моїм новим життям» (переклад мій– Т.Д.)*) [178, с. 184]. Ліричний герой ні про що не шкодує, поспішає жити, все, чого він хоче, – нові подорожі машиною, якої немає.

Т. Гундорова розглядає мотив дороги і людини на ній як перманентний пошук мети, характерний для всього українського постмодерну [32, с. 159-177]. Без визначеної мети мандрує і ліричний герой С. Жадана. У його творах дорога – основний топос, що має великий вплив на спосіб життя: *«Все як завжди має виправдання // всі дороги – пройдені і зайві, // всі важкі ранкові прокидання // На порожніх і брудних вокзалах»* [39, с. 23]. Образи, що символізують непостійність у часі та просторі, проміжні пункти між бажаними місцями перебування – вокзали, залізниця, дороги – лише посилюють відчуття випадковості обраного шляху і невизначеності. Б. Матіяш зазначає, що «мова вже не про ті дороги, що ведуть в нікуди, а ті, які ведуть скрізь» [79, с769]. Поети-постмодерністи, розчарувавшись у навколишньому світі, обирають головним принципом не саму

мету, а шлях до неї. Вони не демонструють читачеві щось кардинально нове, а закликають подивитися по-новому на звичні речі, вказуючи цей спосіб бачення.

Мандрівка без певної мети – це лише перше враження від творів С. Жадана та Ґ. Корсо. Насправді ця метафорична подорож має і мету, і бажаний кінець. Проте це не географічно визначена точка на мапі – це психологічний рубіж, місце самовизначення, за яким уже постає омріяна Самість. Саме тому ліричні герої прагнуть нових доріг, повертаються в лабіринт, сподіваючись знайти не лише вихід з нього, а й місце, де прихована правда*: «навіть ми, що встигли ноги стерти // на шляху до свого виправдання»* [39, с. 23].

Класичний міф лабіринту з Мінотавром має кілька версій, проте в них є одна константа – нитка Аріадни. Дж. Кемпбел заперечує символічне значення нитки Аріадни як символу надії, вважаючи, що це вказівник напряму і мети, гарантія повернення з лабіринту у свій світ [152, с. 23]. Натяк, ключ, знак, який подає постмодерний поет читачеві, можна порівняти з ниткою Аріадни, що вказує шлях на свою, знану територію: *«Біг вокзал, розігнавшись на смерть / мерзли руки в обіймах коліс…// він укотре шукав те саме // і не знав, що з собою приніс»* [123, с. 35].

Але уникнути небезпеки в середині лабіринту – лише частина справи, найголовніше завдання – знайти вихід: «*Отак мандруєм з ночі в ніч // сиріч отак мандрує нас // із пекла в пекло Данте-час»* [123, с. 26].

Розглядаючи проблему лабіринту в постмодернізмі, У. Еко зауважує, що вихід є з будь-якого лабіринту, і його загадку можна розгадати, заплативши за це відповідну ціну [190, с. 88–104].

Образність топосу дороги досить широка, з різним семантичним навантаженням. Вона не обмежується ознаками реального об’єкта напряму, а проявляє семантику важливих для суспільства уявлень і звичаїв. У топосі дороги відображені уявлення про пересування в просторі і часі, їхнє поєднання та вплив

на події. Завдяки цьому топосу стає можливою реалізація поняття «межі» та поділу на своє (знане) – чуже (невідоме). Як першообраз, дорога поєднує три світи: земний (життя), небесний (рай) і підземний (пекло). Дорога часто символізує пройдений шлях і перехід душі в інший вимір. Шлях здавна є ключовим символом поховального обряду. Цей образ трактується як перехід у світ мертвих: «*Козак за Дунаєм ракію ковтає злітає угору // де можна кружляти і крилами не ворушити // і тихо сміється у хмару не маючи наміру жити»* [119, с. 14]; «*Той, чий шлях – тунельна містика»* [39, с. 44].

Засвідчений в українській поезії образ дороги як метафоричний опис життєвого шляху можна простежити і в американській літературі. У творі «Hay for the Horses» («Сіно для коней») Ґ. Снайдер розповідає історію чоловіка, який майже все життя возить сіно, від імені іншого персонажа – того, для кого він це робить. Важка гірська дорога, якою цей простий чоловік їде півночі, щоби доставити сіно (dangerouse mountainroad (небезпечна гірська дорога), є відображенням усього його нелегкого життя. Кількома яскравими образами Ґ. Снайдер відтворює причини, що змушують ліричного героя відчувати розпач і розчарування своїм життям. Запустіння, самотність, щоденна важка праця, похмурі спогади – все це впливає на усвідомлення героєм того, що його життя марно втрачене: *«I'm sixty-eight he said // I first bucked hay when I was seventeen / I thought, that day I started, I sure would hate to do this all my life // And dammit, that's just what I've gone and done» (Мені 68, – сказав він. – Уперше я повіз сіно, коли мені було 17 // Того дня, коли я почав, я думав, що не хотів би це робити все своє життя // і, чорт забирай, це саме те, що я і робив все життя» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 191]. Важка, небезпечна дорога, яку герой мусить долати щодня, що звивається то вгору, то вниз, символізує такий самий небезпечний і нелегкий його життєвий шлях.

Топос дороги часто містить у собі образи непостійності, мінливості ситуацій, мандрів, блукань, пошуків і пригод: «*все життя – дороги різні //*

чоботи стоптав залізні // мандрувати мудрувати» [119, с. 7]. Однак здебільшого дорога символізує пошук чогось чи когось: кохання, сенсу, натхнення, кращого місця, спокою і власне самого себе: *довга мандрівка босоніж по хвилях / пошуки затінку в жерлах гарматних»* [39, с. 32].

Топос дороги часто амбівалентний. З одного боку, дорога – це свобода, пригоди, здобуття нового досвіду та вражень, відкриття нових місць і можливостей. З іншого – це вигнання, спокута, від'їзд із рідного дому, прощання з близькими. У такому разі дорога не дає свободи, а, навпаки, викликає відчуття приреченості та відчаю, стає шляхом у невідомість: «*Вітер сіру дорогу розвіяв // у подорожниках загуби»* [122, с. 113]; «*На виїзді з міста сніг ляже на плечі* [44, с. 7]; *шляхом із варяг в нікуди*»[119, с. 8].

Часто образ дороги у творі не має прямої номінації, а визначається лексичними одиницями, що виконують важливу функцію в семантичній структурі тексту і надають йому художнього й естетичного значення. Наприклад, у поезії Г. Крук топос дороги окреслюють слова, змістовно пов'язані з категорією руху: «*То потім знову трамвай привезе її на те саме місце // і доки вона їхатиме на цих скрипучих колесах // все зійде на круги своя»* [62, с. 66].

У поетичних текстах досить часто емоційний вектор передається не прямим образом дороги, а метафорами, лексичними одиницями з певним змістом («На шляху із варяг у греки») [119, с. 7]. Безумовно, мета будь-якої дороги – це пошук себе, власного «Я», досягнення Самості. Кожен мусить подолати індивідуальний шлях, рівень складності якого залежить від багатьох особистісних чинників: *«they still are ranged along the roads // they are the same people only further from home on freeways fifty lanes wide» (вони все ще тягнуться дорогою // вони такі самі люди, лише далі від домівок на автостраді, що має п'ятдесят смуг» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 39].

У багатьох постмодерних поетичних текстах обох національних літератур топос дороги, залишаючись реальним географічним об'єктом, набуває

багатозначного абстрактного змісту. Дорога з'єднує фізичний і духовний центр ліричного героя, стаючи місцем розгортання «життєвої дії», символом усього життєвого шляху, об'єднувальним фактором усього художнього простору поезій.

Як в українській, так і в американській постмодерністській поезії топос дороги, здебільшого, має багато аспектів, глибокий філософський зміст, характеризується багатовекторністю. Важливими ознаками цього топосу є рух, життєвий досвід, життєвий шлях, свобода, самовизначення. Дорога стає ключем, кодом до розуміння та сприйняття подій, що відбуваються на різних рівнях. У межах топосу розгортаються головні події в житті ліричного героя, виявляються його особистісні риси та світоглядні орієнтири. У топосі дороги широко відображаються не лише події з життя персонажа – у ньому розкриваються різноманітні аспекти життя всього соціуму.

Великий інтерес до архетипів, архетипних мотивів і образів у сучасній мистецькій сфері можна пояснити прагненням отримати картину «первісного цілісного світу-як-самості» [117]. З кінця XX ст. міф і міфологічна свідомість, міфологічне сприйняття часу та простору стають актуальною тенденцією в постмодерністському літературному напрямі. Нівеляція цінностей, постапокаліптичні настрої, втрата життєвих і мистецьких орієнтирів змушують сучасних поетів повертатися до міфологічного циклу світосприйняття з універсальними цінностями, космологічною цілісністю та простими опозиціями (життя-смерть, темний-світлий, свій-чужий). Проте в постмодерних творах не стільки використано класичні міфологічні сюжети та архетипні образи, скільки подано їхню постмодерну інтерпретаційну модель, часто в іронічному ракурсі. Це, імовірніше, натяк, мотив, ідея, запозичена з міфології. Гра з архетипними образами та топосами породжує абсолютно нове розуміння ключових понять міфології. Топос дороги, з погляду постмодерністів, зовсім не відповідає моделі мандрівки міфологічного героя. Цілеспрямована подорож міфологічного персонажа до мети й перемоги в постмодерній традиції перетворюється на

мандрівку без мети та напрямку, на блукання в просторі й часі: «*і ноги, стягнуті сподіваннями // йдуть по землі яка рухається // весь час з постійною швидкістю // весь час у зворотному напрямку»* [68, с. 33]; *«I never came, was never really there at all, // was moving so confusedly, so fast, so driven like a car along some empty highway passing other cars» (Я так і не дійшов, ніколи там і не був // рухався так безладно, так швидко, наче машина, що мчить порожньою автострадою, минаючи інші машини» (переклад мій. – Т.Д.))* [178, с. 135].

Висновки до розділу 3

Найбільш поширеними і значущими в українській і американській постмодерністській поезії є топоси, що співвідносяться з реальним простором – топос міста, топос природи, топос дороги. Вони виявляють особливості, характерні саме для постмодернізму.

У результаті дослідження встановлено такі особливості характеру просторових топосів в українській і американській поезії:

- тенденція до перетворення реальних об’єктів в ірреальні символи, трансформація їх у суб’єкти, здатні впливати на митця, змінювати його;

- трансформація семантики топосів реального простору, зміна звичних для сприйняття значень деяких просторових образів і мотивного поля цих топосів, набуття нових смислів.

У розділі розглянуто причини, що зумовили поширеність просторових топосів у поетичних текстах українських та американських постмодерністів. Урбанізація суспільства, остаточне перенесення осередків культурного життя в міста спричинили найбільшу поширеність топосу міста та його проявів у постмодерністській поезії України і Америки. В обох національних літературах він має здебільшого позитивний смисл.

У результаті аналізу було виявлено, що топос природи актуалізується через негативні аспекти впливу урбаністичного суспільства на свідомість людини:

неможливість повноцінного спілкування з природою, втрата орієнтирів у сприйнятті природного світу і свого місця в ньому. У вираженні топосу природи виявлено однакову тенденцію в обох національних літературах: пошук гармонії в дикій незайманій природі: в горах, лісі, степу. Відмінність постмодерністської рецепції топосу природи полягає в тому, що автори не мають на меті змінювати суспільний уклад життя (наприклад, місто-село), вони прагнуть повернутися до первісного, природного ритму в гармонії з природою.

Проведений аналіз свідчить, що топос дороги має семантично чи не найбільш наповнену систему образів. Характерна відмінність постмодерністської рецепції цього топосу в тому, що головним чинником прояву стає тип, а не сам факт подорожі. Якщо в класичній рецепції стрижневим було досягнення певної мети подорожі, то постмодерністи основним принципом обирають не саму мету, а шлях до неї. В обох національних літературах спостерігається ще й подібність образної парадигми топосу дороги: лабіринт, життєвий шлях, шлях до Самості, шлях у нікуди.

ВИСНОВКИ

Сьогодні існують різні підходи до тлумачення міфу, архетипу, символу, до з'ясування їхніх функцій і встановлення зв'язків між ними. Архаїчність цих понять викликає активні наукові дискусії з приводу чіткості їх визначення, і, як наслідок, доречного наукового використання в аналітичних літературознавчих дослідженнях. Ці поняття не мають чіткої дефініції, оскільки їх не можна осягнути практично. Понятійна невизначеність стає причиною різного і досить вільного їх трактування серед дослідників. Тому інтерес науковців до цих понять та їхніх функцій у художніх творах зберігається.

Прийшовши в літературознавство із суміжної науки, теорія архетипів посіла чільне місце серед методів дослідження художніх текстів. Архетипний аналіз дає змогу виявити спільні риси між різними творами, авторами, культурами та історичними періодами. Існування архетипної основи пояснюється той факт, що художні твори можуть належати до різних культур і напрямів, але в них будуть спільні естетичні та емоційні чинники, що роблять їх зрозумілими навіть у перекладних варіантах. Вказаний метод аналізу підвищує ефективність вивчення літературних процесів, поглиблює їх розуміння та сприйняття.

Головним відкриттям К.-Ґ. Юнґа було визнання взаємозв'язку між свідомим і несвідомим людини. Фундаментом психічної структури людини, що об'єднує обидві ці частини, є архетипи. Головною особливістю архетипів є їхня здатність виведення культурної універсалії, яка є незмінною в людському досвіді, не залежить від хронологічного періоду або географічного розташування. Ці універсальні структури колективного

несвідомого, поєднуючись з особистим досвідом, існують у межах особистого несвідомого.

Архетипною рисою всього людства, незалежно від етнічної та культурної приналежності, є потреба самоусвідомлення. До самопізнання веде складний процес індивідуації, який може бути особистим або колективним, існує також процес індивідуації як нації, як народу. Самоідентифікація стає особливо актуальною під час переламних історичних моментів, коли відбувається зміна світосприйняття. Саме в цей час актуалізуються затребувані ситуацією архетипи, наповнюються образами, символами, завдання яких – оптимізувати процес самоідентифікації.

Наслідком здійсненого практичного дослідження стало досягнення таких результатів:

1. Встановлено теоретико-методологічні здобутки українських та іноземних учених, що стали засадничими для осмислення теорії архетипів, зокрема вчення О. Потебні, О. Веселовського, К.-Ґ. Юнґа, Н. Фрая, Дж. Гендерсона, Дж. Кемпбела та ін.

2. З’ясовано, що поняття «міф», «архетип», «топос» належать до колективного несвідомого і тісно взаємопов’язані. Топоси, як і міфи й архетипи, мають стійке значення: це універсальні структури, що здатні зберігати культурні традиції. Відмінності у сприйнятті і трактуванні міфу, архетипу, топосу залежать від багатьох чинників: етнічного, світоглядного, культурного, освітнього.

3. Обґрунтовано вплив теорії колективного несвідомого й концепції архетипів К.-Ґ. Юнґа на подальші літературознавчі дослідження, теоретичні розробки українських та американських вчених, зокрема на теорію

культурного несвідомого Дж. Гендерсона, основні положення міфокритики Н. Фрайя, дослідження архетипів Д. Кемпбела, теорію метафори Ф. Вілрайта, літературознавчі розвідки українських вчених Н. Зборовської, С. Пригодія, С. Кримського, Д. Наливайка, М. Міщенко.

4. Встановлено, що архетипи виявляють спорідненість між творами, авторами, культурами та епохами. Архетипним мисленням пояснюється те, що видатні твори, базовані на універсальних архетипах, навіть будучи перекладеними іншими мовами, близькі та зрозумілі, естетично та емоційно вартісні для всього людства в будь-який історичний період.

5. Досліджено, що самі архетипи є лише формальними структурами колективного несвідомого, які потребують у кожну історичну епоху нового наповнення, що залежить від національної специфіки, часу, політичних і соціальних передумов.

6. Показано, що існування архетипної основи посмодерної поезії України та США допомагає з'ясувати той факт, що художні твори можуть належати до різних культур та історичних періодів, але вони мають спільні естетичні та емоційні чинники, що робить їх зрозумілими навіть у перекладних варіантах.

7. Проаналізовано вияви й образну систему головних архетипів за класифікацією К.-Ґ. Юнґа в постмодерністській поезії України та США. Встановлено подібності та розбіжності в образній системі архетипів, а також можливі причини такого розподілу. З’ясовано особливості оприявлення архетипів у постмодерністській українській та американській поезії, а саме:

- Персона виявляється в сецесійних мотивах – в архетипних образах Бунтаря та Героя;

- архетип Тіні постає в негативних образах-стереотипах, іноді етнічного чи класового спрямування, які представляють темний бік особистості;
- архетип Великої матері в окремих випадках втілений в образі матері земної, а в основному актуалізований в образі Батьківщини: як позитивний – в образі рідної країни, як негативний – в образі держави;
- архетипи Аніми й Анімусу, що уособлюють контрсексуальні аспекти людської психіки і втілюють образ протилежної статі, мають найбільш традиційне вираження в постмодерністській поезії;
- у виявах архетипу Самості переважають мотиви самотності і пошуків власного «я».

8. Здійснений аналіз дає підстави виділити причини подібності актуалізації архетипів у постмодерністській поезії України та Америки, попри хронологічні розбіжності початку виникнення постмодернізму:

- знищене минуле у випадку з Америкою, та практично винищена пам’ять в Україні;
- втрата національних архетипів і необхідність створення нових в Америці та відтворення та зміну старих в Україні;
- процес індивідуації, шлях усвідомлення своєї унікальності як особистості, так і нації в ускладнених соціологічних, політичних і національних умовах.

Відмінності у виявах архетипів та архетипних образів спричинені полікультурністю американського суспільства і переважною монокультурністю українського, економічними обставинами, що склалися в зазначені періоди в Україні та США, а також особливостями політичних устроїв і соціальних умов двох країн.

9. Найбільш поширеними топосами постмодерністської поезії обох національних літератур визначено топоси, ті, що співвіднесені з реальним простором – топоси міста, природи і дороги.

10. Топос міста стає ключовим місцем розгортання сенсу буття людини загалом і її мистецької діяльності зокрема. Встановлено, що цьому сприяли такі чинники: розвиток великих міст, посилення впливу міського способу життя, міграційні процеси, перенесення культурних центрів до міста в обох країнах, процес злиття людини та міста як невід'ємних частин одного цілого. З'ясовано, що здебільшого топос міста має позитивну конотацію.

11. Виявлено, що топоси природи актуалізовані з кількох причин, а саме: психологічної потреби самоідентифікації в ідеальному «топосі»; негативних аспектів впливу урбаністичного суспільства на свідомість людини; неможливості повноцінного спілкування з природою; втрати орієнтирів у сприйнятті природного світу та свого місця в ньому. Особливість постмодерністської рецепції топосу природи подібна в обох національних літературах, вона виявляється в прагненні не лише знайти альтернативу міському топосу, а й повернутися до пам'яті минулих поколінь, скарбниці колективного несвідомого. Саме несвідоме містить образи й уклад природного циклу життя людини, її існування в гармонії з природою, життя поза натовпом. З'ясовано, що відмінності обумовлені історичними процесами, особливостями існування українського та американського народів на своїй землі.

12. Головним чинником вияву топосу дороги стає тип подорожі, а не сам факт мандрів. Топос дороги виконує функцію освоєння художнього тексту й об'єднання об'єктів у ньому. Цей топос є одним із найбільш

символічних і концептуальних для постмодерністів. З усіх трьох топосів дорога має найбільшу подібність в українській та американській постмодерністській поезії. Схожість образної парадигми топосу дороги в обох національних поезіях виявляється в таких елементах, як: лабіринт, життєвий шлях, шлях до Самості чи шлях у нікуди.

Здійснене дослідження доводить перспективність компаративного аналізу архетипів та їхнього функціонування в художніх текстах, актуалізує необхідність подальшого вивчення цієї проблематики, свідчить про затребуваність таких розвідок у сучасному літературному процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка; Тернопіль: Джура, 2000. 340 с.

2. Андрухович Ю. Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода. Слово і час, 1999. № 3. С. 56-66.

3. Андрухович Ю. Поезії. URL: http://andruhovych.info/pamyatnik (дата звернення: 26.10.2017).

4. Андрухович Ю. Back in USSR URL: http://maysterni.com/publication.php?id=1030 (дата звернення: 14.11.2017).

5. Анісимова Н. Поетика південної лірики Тараса Федюка. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, 2015. № 39. С. 187-195.

6. Антологія американської поезії. День смерті пані День: Американська поезія 1950-60-х років у перекладах Юрія Андруховича. Харків, 2006. 207 с.

7. Антологія альтернативної української поезії зміни епох. Харків, 2001. 183 с.

8. Аристотель. Поэтика. Риторика. Москва, 2000. 347 с.

9. Аристотель. Топика. Сочинения: Москва: Мысль, 1978. Т. 2. С. 347–533.

10. Баран Є. Обрій літературного 2000-го. Кур'єр Кривбасу, 1999. С. 110-117.

11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. С. 46-141.

12. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/02.php (дата звертання 8.10.2016)

13. Белик А. А. Культурология: Антропологические теории культур. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Culture/Belik/_01.php (дата звертання 27.07.2016)

14. Беньямин В. Берлинская хроника. URL: https://bibliofond.ru/view.aspx?id=78199 (дата звернення: 5.03.2018).

15. Беліхова Л. Архетип, архетипний смисл, архетипний образ у лінгвокогнітивному висвітленні (на матеріалі віршованих текстів американської поезії). URL: http://ddpu-filolvisnyk.com.ua/uploads/arkhiv-merov/2015/NV_2015_3/3.pdf (дата звернення: 14.12.2017).

16. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – поч. XX століття: монографія. Київ, 1999. 160 с.

17. Білоцерківець Н. Бу-Ба-Бу та інші. Слово і час, 1991. № 1. С. 42 -52.

18. Бондарь Н. Путь-лабиринт как разновидность архетипа дороги в английской литературе. Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2017. Вип.1. С. 16-23. URL: http://oaji.net/articles/2017/796-1508753650.pdf (дата звернення: 7.04.2018).

19. Бондар-Терещенко І. Апорія постмодерну. Слово і час, 1999. № 3. С. 57- 58.

20. Боклах Д. Генеза рецепції топосу міста у філософії та літературознавстві. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v18/part_1/4.pdf (дата звернення: 5.04.2018).

21. Большакова А. Ю. Архетип-концепт-культура. Вопросы философии, 2010. №7. С.47-57.

22. Бойченко О. Буквоїд рецензії. URL: http://bukvoid.com.ua/events/raityng/2012/06/12/122743.html (дата звернення: 13.04.2017).

23. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

24. Булгакова А. А. Топос Мир в художественном и mass-media тексте. Чтение, рецепция и интерпретация: сб. науч. стат.: в 2 ч. Гродно: ГрГУ им. Я. Купили, 2011. Ч.2. С. 206-213.

25. Веселовский А. Н. Историческая поетика. Москва, 1989, 648 с.

26. Вихор І. В. Дискурс міста в українській поезії кінця XIX – першої половини XX століття : автореф. дис. … канд. філол. наук. Тернопіль, 2011. 20 с.

27. Вікіпедія. Електронна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org (дата звернення: 25.07.2018).

28. Галич О. А. Історія літературознавства (підручник для філологічних спеціальностей). Луганськ: Книжковий світ, 2009. 264 с.

29. Гачев Г. Д. Космо-психо-логос / Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос Технологии культуры.: Академический Проект, 2007. URL: http://onlinelibrary.at.ua/publ/knigi/filosofija/gachev_g_d_nacionalnye_obrazy_mira_kosmo_psikho_logos/18-1-0-8 (дата звернення: 15.09.2016)

30. Гурин С. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты. URL: http://www.comk.ru/HTML/gurin_doc.htm (дата звернення: 15.04.2018).

31. Гундорова Т. Карнавальний постмодерн. Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн. К., 2005. С. 32-37.

32. Гундорова Т. Постмодерна бездомність. Постчорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн. К., 2005. С. 159-177.

33. Денисова Т. Нортроп Фрай і дискурс міфокритики. URL: http://shron.chtyvo.org.ua/Denysova_Tamara/Nortrop_Frai_i_dyskurs_mifokrytyky.pdf (дата звернення: 18.05.2016)

34. Денисова Т. Нортроп Фрай і дискурс міфокритики. Біблія і культура. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bicu_2008_10_3 (дата звернення: 30.07.2016)

35. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. Слово і час. 1995. № 2. С. 18 -31.

36. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев’яностих – спроба ідентифікації. Кур’єр Кривбасу. 2002. Квітень. С. 156–162.

37. Дроздовський Д. Постмодернізм помер, хай живе пост-постмодернізм. URL: http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm (дата звернення: 12.06.2108)

38. Дядченко Л. Міфопоетичний простір у збірці «Трансістрія» Тараса Федюка. URL:

http://philology.knu.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2011_38/206_209.pdf (дата звернення: 30.04.2018)

39. Жадан С. Цитатник (вірші для коханок і коханців): збірка поезій. К.-Ґ.: Смолоскип, 1995. 62 с.

40. Жадан С. Вірші,Сучасність. 1997. № 5. С.10.

41. Жадан С. Тамплієри. Поезії. Чернівці: Meridian Chernowitz; Книги – XXI, 2016. 120 с.

42. Жадан С. URL: https://www.facebook.com/sergiyzhadan/posts/1131224696925797 (дата звернення: 13.10.2016)

43. Жадан С. The very very best poems, psychedelic stories of fighting and other bullshit / Кращі поезії, психоделічні історії боротьби та інші інтимні колізії (Вибрані поезії 1992-2000). Донецьк, 2000. 82 с.

44. Жадан С. Балади про війну та відбудову. Нова книга віршів. Львів, 2001. 100 с.

45. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посібник. Київ Академвидав, 2003. 390 с.

46. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва, 1996. 256 с.

47. Іванишин П. Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація. Українські проблеми. URL: http://dontsov-nic.com.ua/postmodernizm-i-natsional-no-dukhovna-identyfikatsiia/(дата звернення 15.11.2016)

48. Іздрик Ю. Календар любові. Збірка поезій. Львів, 2017. 425 с.

49. Інтерв’ю з Т. Федюком «Шаманство це все, шаманство…». Слово просвіти. 2005. № 49. С. 15.

50. Ірванець О. поезії. URL: http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=irvan&page=irvan02 (дата звернення:14.12.2016)

51. Ірванець О. Уроки класики. Антологія альтернативної української поезії зміни епох. Харків, 2001. 183 с.

52. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків. Вибрані твори. К., Смолоскип, 2009. С. 550–668.

53. Кассирер Э. Философия символических форм в 3 т. Москва: Университетская книга, 2002. Т. 3: Феноменология познания. 398 с.

54. Квіт С. Основи герменевтики. К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 1998. С. 65–66 .

55. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / укр. пер. О. Мокровольский. К.: Вид. дім «Альтернативи», 1999. 329 с.

56. Керлот Х. Э. Лабиринт. Словарь символов. Москва: REFL-book, 1994. С. 282–284.

57. Кіяновська М. До питання про функціонування міфа та засоби міфологізації у поезії покоління 90-х. Молода нація, 1998. № 9. С. 134-143.

58. Когут О. В. Архетип міста в сучасній українській драматургії. URL: http://litmisto.org.ua/?p=24897. (дата звертання 30.06.2017)

59. Коршунова С. Літературний архетип як спосіб пізнання тексту. Зарубіжна література в навчальних закладах, 2004. № 6. С. 3-4.

60. Кримський С. Архетипи української культури. Вісник НАН України. 1998. № 7-8. С. 74-87.

61. Крук Г. Сліди на піску. Поезії. К., 1997. 47 с.

62. Крук Г. Обличчя поза світлиною. К., 2005. 136 с.

63. Крук Г. Книга нових віршів. URL: http://starylev.com.ua/club/blog/virsh-dnya-galyna-kruk-0 (дата звернення:15.10.2017)

64. Крук Г. СпівІснування. Львів, 2013. 96 с.

65. Крупчанов А. Теория литературы. Москва, 2012. 360 с.

66. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з нім. А. Онишка. Львів: Літопис, 2007. 752 с.

67. Лазуткін Д. Червона книга. Книга віршів. Чернівці: MeridianChernowitz; Книги - XXI, 2015. 84 с.

68. Лазуткін Д. Набиті травою священні корови. Київ, 2006. 86 с.

69. Лазуткін Д. Бензин: збірка поезій. Київ, 2008. 140 с.

70. Лебединцева Н. М. Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої матері: автореф. дис. … канд. філол. наук. Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ. 2003. 24 с.

71. Лебон Г. Психология масс. URL: http://www.bim-bad.ru/docs/gustave_le_bon.pdf (дата звернення: 4.05.2018)

72. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва, 1994. 416 с.

73. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 634 с.

74. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва. URL: http://shron.chtyvo.org.ua/Hromiak_Roman/Literaturoznavchyi_slovnyk-dovidnyk.pdf (дата звернення: 20.03.2016)

75. Лихоманова Н. О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду ХХ ст.): автореф. дис. … канд. філ. наук. Київ, 2001.

76. Лотман Ю. Структура художественного текста. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_15.php (дата звернення: 13.03.2016)

77. Любка А. 10 нових віршів про Майдан. URL: http://vsiknygy.net.ua/neformat/34345 (дата звернення: 24.04.2017)

78. Малкович І. Промова. URL: https://life.pravda.com.ua/columns/2017/03/10/223055/ (дата звернення: 13.03.2017)

79. Матіяш Б. Його приватна територія. Жадан С. Капитал. Харків, 2009. С. 763-773.

80. Мазоха Г. Контексти епістолярної спадщини Ольги Кобилянської 90-х рр. XIX ст. Теоретична і дидактична філологія, 2012. № 11. С. 321–334.

81. Мелетинский Е. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов. Вопросы философии, 1991. № 10. С.41-47.

82. Мелетинский Е. М. О Литературных архетипах. Москва, 1994. 136 с.

83. Менжулін В. Нові пригоди архетипів: спадщина Карла Юнга в інтерпретаціях українських дисертантів-філософів. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1388/Novi_prygody.pdf (дата звернення: 18.11.2016)

84. Міщенко М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності. URL: http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/Mishhenko-M.M.-Ukrayinski-natsionalni-arhetypy.pdf (дата звернення: 23.03.2017)

85. Моклиця М. Основи літературознавства: посібник для студентів. Тернопіль, 2002. 192 с.

86. Моринець В. Література плюс. 1998. № 2. С. 7-8.

87. Москаленко О. О. Міфологема дитинства в ліриці Ф. Ґарсіа Лорки: автореф. дис. … канд. філол. наук. Сімферополь, 2014. URL: https://cfuv.ru/wp-content/uploads/2015/04/diser.pdf [дата звернення 15.03.2017]

88. Найдыш В.М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. Москва, 2002. 554 с.

89. Назарець В. М. Топос міста в поезії Бертольда Брехта. Вісник ЖДУ імені І. Франка, 2013. Вип. 4. С.164-167.

90. Нойман Э., Юнг. К.-Ґ. Искусство и время. Психоанализ и искусство. REFL-book, 1996. 340 с.

91. Павлишин М. Українська культура з погляд у постмодернізм Сучасність, 1993. № 12. С. 55-62.

92. Панченко А. М. Топика и культурная дистанция. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва, 1986. 335 с.

93. Плерома. Мала українська енциклопедія актуальної літератури / укл. В. Єшкілєв, Ю. Андрухович. Івано-Франківськ, 1998. 288 с. URL: http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-ps.htm (дата звернення 26.11.2016)

94. Позаяк Ю. Шедеври. Поетична агенція. Княжів, 1997. 96 с.

95. Полежака А. Вірші. URL: https://zmejgorynych.blogspot.com/2017/03/blog-post.html?m=0 (дата звернення: 23.03.2018)

96. Поліщук Я. О. Із дискурсів і дискусій. Харків, 2008. 288 с.

97. Поліщук Я. Постмодерна пропозиція і сучасна література. Вісник Львів. ун-ту. Серія філол., 2004. Вип. 33. Ч. 1. С. 116-120.

98. Поліщук Я. О. Із дискурсів і дискусій. Харків, 2008. 288 с.

99. Потебня А. А. Слово и миф. (сост., подгот текста и прим. А. Топорков, ред. А. Байбурин.). Москва, 1989. 624 с.

100. Пригодій С. Архетип і компаративістика. Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики, 2007. Вип. 11. С.281–286.

101. Прокопчук В. Іронія, кінестетика і фактура поезії Ю. Іздрика. URL: http://litcentr.in.ua/blog/2016-05-05-103 (дата звернення: 12.02.2018)

102. Процик І. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/71648/47-Procuk.pdf?sequence=1 (дата звернення: 23.10.2017)

103. Процик І. Поняття архетипу в науковій літературі: генетико-теоретичний аспект. URL: http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2009/fil_2009_2/056-67.pdf (дата звернення: 15.10.2017)

104. Психологічна енциклопедія / упор. О. М. Степанов. Київ: Академвидав, 2006. 424 с.

105. Пухонська О. Я. Урбаністичні мотиви сучасної вітчизняної поезії. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2011_21_32 (дата звернення: 27.02.2017)

106. Рец. на кн. Жадана С. «Ворошиловград». URL: https://www.livelib.ru/author/123406/reviews-sergej-zhadan (дата звернення: 2.02.2017)

107. Роменець В. Психологія творчості. Київ, 2001. 288 с.

108. Рорті Р. Постмодернистский буржуазный либерализм / пер. и примеч. И. Джохадзе. Москва, 1999. № 9. С. 96-104.

109. Руднев В. Н. Эстетика. История мировой литературы и искусства: учебное пособие для студентов. Москва-Берлин, 2015. 362 с.

110. Руднєв. В. Н. Постмодернизм. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/79.htm (дата звернення: 7.04.2017)

111. Савка М. 10 нових віршів про Майдан. URL: http://vsiknygy.net.ua/neformat/34345 (дата звернення: 4.02.2017)

112. Словопедія. URL: http://slovopedia.org.ua/37/53410/251602.html (дата звернення: 14. 12.2016)

113. Сташко М. Переклади поезії С. Плат. URL: http://litcentr.in.ua/load/300-1-0-2992 (дата звернення:11.03.2017)

114. Субботина Т. В. Локус, топос, урбоним, микротопоним: к вопросу о сожержании пространственних понятий. Вестник ЧГУ. Серия Филология. Искуствоведение, 2011. Вип. 57. № 24. С. 111-113.

115. Татчин С. Капітан: вірші про війну в Україні. URL: http://vsiknygy.net.ua/neformat/39982 (дата звернення:12.12.2017)

116. Тернер Ф. Значення фронтиру в американській історії. Україна модерна. Пограниччя. Окраїни. Периферії, 2011. №18. С.11-46.

117. Ткачик Н. М. Ініціаційна парадигма міфологічної подорожі героя у міському топосі (романістика Андруховича.). URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/17224 (дата звернення: 20.12.2016)

118. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. Москва, 1983. С. 227–285. URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html (дата звернення: 18.11.2017)

119. Федюк Т. Халва: книга нових віршів. Київ, 2014. 128 с.

120. Федюк Т. Золото інків. Поезії. Львів, 2001. 112 с.

121. Федюк Т. Трансістрія. Вірші. Київ, 2007. 108 с.

122. Федюк Т. Хуга. Київ, 2011. 144 с.

123. Федорак Н. Брудершафт із собою. Збірка віршів. Київ, 1997. 94 с.

124. Фоменко В. Місто і література: українська візія. Луганськ, 2007. 312 с.

125. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Твори: у 50 т. / ред. кол. М. Д. Бернштейн, Г. Д. Вервес, А. Т. Гордієнко та ін. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 45-119.

126. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / за ред. М. Зубрицької. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 1996. С. 111-135.

127. Фрізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. Київ, 1996. 192 с. URL: http://1576.ua/uploads/files/6496/Fizer_I.Psikholingvistichna_teoirya_l_ri_Potebni.1576.ua.pdf (дата звернення: 13.06.2016)

128. Фромм Э. Бегство от свободы. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/60813/Fromm_-_Begstvo_ot_svobody.html (дата звернення: 13.12.2016)

129. Хайнади З. Архетипический топос. URL: http://lit.1september.ru/article.php?ID=200402903 (дата звернення: 17.04.2018)

130. Хазагеров Г. Г. Топос VS концепт: к изучению топосферы культуры. Известия Южного федерального университета. Филологические науки, 2008. № 3. С. 6-26.

131. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва, 2002. С. 246-247.

132. Хамітов Н. В. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології: 2-ге вид. перероб та доп. Київ, 2017. 370 с. URL: http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/15873 (дата звернення: 16.07.2017)

133. Хендерсон Дж. Л. Древние мифы и современный человек. URL: http://www.xliby.ru/psihologija/chelovek_i_ego_simvoly/p3.php (дата звернення: 15.11.2016)

134. Хрящева Н. П. Теорія літератури. Історія російського і зарубіжного літературознавства. URL: https://lit.wikireading.ru/46513 (дата звернення: 25.05.2017)

135. Чернец Л. В,. Хализев В. Е,. Эсалнек А. Я и др. Введение в литературовединие; под ред. Л. В. Чернец. Москва, 2004. 680 с URL: http://taviak.ru/distance/wp-content/uploads/2014/obshcheobrazovatelnye_distsipliny/Literatura/Chernec.pdf (дата звернення: 23.08.2016)

136. Чехов А. Листи. URL: http://chehov-lit.ru/chehov/letters/1888-1889/letter-579.htm (дата звернення: 10.02.2018)

137. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 511 с.

138. Чухонцева Н. Міфологема степу. URL: http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream (дата звернення: 23.02.2018)

139. Шестопалова Т. Кореляція понять “архетипний образ-міфологема-символ-міф” (на прикладі поезії П. Тичини). Наукові записки. [упор. В. П. Моренець]. – Київ: Національний університет “Києво-Могилянська академія”, 1999. Т. 17. С. 37–41.

140. Шлемкевич М. Загублена українська людина. Нью-Йорк, 1954. 158 с.

141. Уилрайт Ф. Метафора и реальность. Теория метафоры: сборник под общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. Москва, 1990. С. 82-110.

142. Юлина Н. С. Ричард Рорти: разговор «через эпохи», «в эпохе» и историография философии. История философии. Москва: ИФРАН, 1997. № 1.

143. Юнг К.-Ґ. Об архетипах коллективного бессознательного. Вопросы философии, 1988. № 1. С. 131-138.

144. Юнг К.-Ґ. Архетип і несвідоме. Київ, 2014. 400 с.

145. Юнг К.-Ґ. Архетипы и символы. Москва, 1991. 292 с.

146. Юнг К.-Ґ. Отношения между эго и бессознательным. Two essay on Analytical Psychology. London, 1966. 332 с.

147. Ятченко В. Ф. Про розвиток духовності українського етносу дохристиянської доби: монографія. Київ, 1998. 200 с.

148. Antin D. Code of flag behavior. Black Sparrow Press; First Edition, 1968. 67 с.

149. American Poetry Since 1950: Innovators and Outsiders: an anthology / edited by Eliot Weinberger. Marsilio Publishers, 1993. 15-16.

150. Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. N.Y., 1956. 358 p. URL: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.84596/page/n29 (дата звертання 14.09 2016)

151. Burns G. Great poets howl. A study of Allen Ginsberg's poetry. Frankfurt an Main, 1955. 198 p.

152. Campbell Jh The hero with thousand faces/ URL: http://www.rosenfels.org/Joseph%20Campbell%20-%20The%20Hero%20With%20A%20Thousand%20Faces,%20Commemorative%20Edition%20%282004%29.pdf (дата звернення: 18. 10.2016)

153. Eco U. Postmodernism, Irony, the Enjoyable. Modernism/Postmodernism. London and New York, 1992. P. 218-229.

154. Eliot T. S.: Impersonal Poetry And Tradition. Lake Forest College Publications. URL: http://publications.lakeforest.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1059&context=allcollege_writing_contest (дата звернення: 19.07.2017)

155. Fiedler L. Archetype and signature. URL: https://www.jstor.org/stable/27538132?seq=1#page_scan_tab_contents (дата звернення: 30.08.2016)

156. Frye N. Anatomy of Criticism. THIRD ESSAY: Archetypal Criticism: Theory of Myths, URL: https://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/2009/02/third-essay-archetypal-criticism-theory.html?fbclid=IwAR2Lqd-qlgaFUpChNoQ-B5wWmMrXEJeQW-Fdtve_yd19pBOtVfLp4DXG2S (дата звернення: 27.07.2016)

157. Gibbons A. URL: https://www.the-tls.co.uk/articles/public/postmodernism-dead-comes-next/ (дата звернення: 4.10.2017)

158. Ginsberg A Cosmopolitain greetings. URL: https://www.poemhunter.com/poem/cosmopolitan-greetings/ (дата звернення: 14.10.2017)

159. Ginsberg A. Poetry. URL: http://www.poetryfoundation.org/bio/gregory-corso (дата звернення: 16.11.2017)

160. Gooch. B. City poet: The life and times of Frank O'Hara. New York, 1993. 576 p.

161. Jung. C On the relation of Analytical Psychology to Poetry. URL: http://www.studiocleo.com/librarie/jung/essay.html (дата звернення: 29.01.2017)

162. Hanna B. Lectures. URL: https://castalia.ru/perewody/yungiantsy-blizhnij-krug/2898-barbara-hanna-animus-glava-6-obrazyi-animusa-v-literature-i-sovremennoy-zhizni.html (дата звернення: 9.02.2018)

163. Heidegger M. Poetry, language, thought. New York, 1998. 231 p.

164. Hughes L. Poetry URL: shttps://www.poets.org/poetsorg/poem/let-america-be-america-again (дата звернення: 16.08.2017)

165. Hughes L. Poetry. URL: https://www.poetryfoundation.org/poets/langston-hughes URL: (дата звернення: 16.08.2017)

166. Hutcheon L. A poetic of postmodernism: history, theory, fiction. N.Y., 2003. 260 p. URL:

http://www.academia.edu/20121781/A_POETICS_OF_POSTMODERNISM_by_LINDA_HUTCHEON (дата звертання 11.02.2017)

167. Huntspreger D.W Procedural form in Postmodern American poetry Berrigan, Antin, Silliman, and Hejinian NY, 2010. 192 с.

168. Kirby A. Successor states to an empire in free fall. URL: http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=411731 (дата звернення: 16.07.2017)

169. Leitch D. American Literary Criticism Since the 1930s. New York, 2009. 748 p.

170. Levertov D. At the Justice Department Novembr 15. URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/53079/at-the-justice-department-november-15-1969 (дата звернення: 13.10.2017)

171. Lodge D. Modern Criticism and Theory: A reader.Criticism-History-20th century. Edinburgh, 2008. 824 с.

172. Meinke P. poetry URL: https://sashayed.wordpress.com/tag/peter-meinke (дата звернення: 14.03.2018)

173. Merwin W.S. poetry. URL: http://voiceseducation.org/content/ms-merwin-when-war-over (дата звернення: 15.04.2018)

174. Merwin W.S. poetry. URL: https://writingforpeace.org/commemorating-ten-years-of-poetic-resistance-paw-post-no-7 (дата звернення: 15.04.2018)

175. Merwin W. S. poetry URL: https://www.poetryfoundation.org/poets/w-s-merwin (дата звернення: 15.04.2018)

176. Perkins D. A History of modern poetry Modernism and After Massachussets and London, 1987. 694 с.

177. Plath S. poems URL: http://www.angelfire.com/tn/plath/queen.html (дата звернення: 15.02.2018)

178. Postmodern American poetry. A Norton Anthology. NY 2003. 982

179. Poetryfoundation. URL: https://www.poetryfoundation.org/ (дата звернення: 14.06.2016)

180. Selby N. Gary Snyder's ecological poetry. URL: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/snyder/selby.htm (дата звернення: 15.04.2017)

181. Simmel G. The metropolis and mental life. Classic essays on the culture of cities. New York, 1969р. URL: http://www.blackwellpublishing.com/content/bpl_images/content_store/sample_chapter/0631225137/bridge.pdf (дата звернення: 21.09.2017)

182. Snyder G. poems After work. URL: http://wenaus.org/poetry/gs-afterwork.htm (дата звернення: 8.03.2018)

183. Snyder G. interview URL: https://eco-fiction.com/gary-snyders-practice-wild-review-mary-woodbury (дата звернення: 8.03.2018)

184. Snyder G. Danger on peaks: poems. Washington DC, 2004. 112 p.

185. Steuding R. Gary Snyder by Bob Steuding Criticism and interpretation. URL: https://archive.org/details/GarySnyderByBOBSTEUDING/page/n1 (дата звернення: 22.01.2018)

186. Versluys K. The poet and the city. Chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States . Tübingen: Günter Narr Verlag, 1987. 252 p.

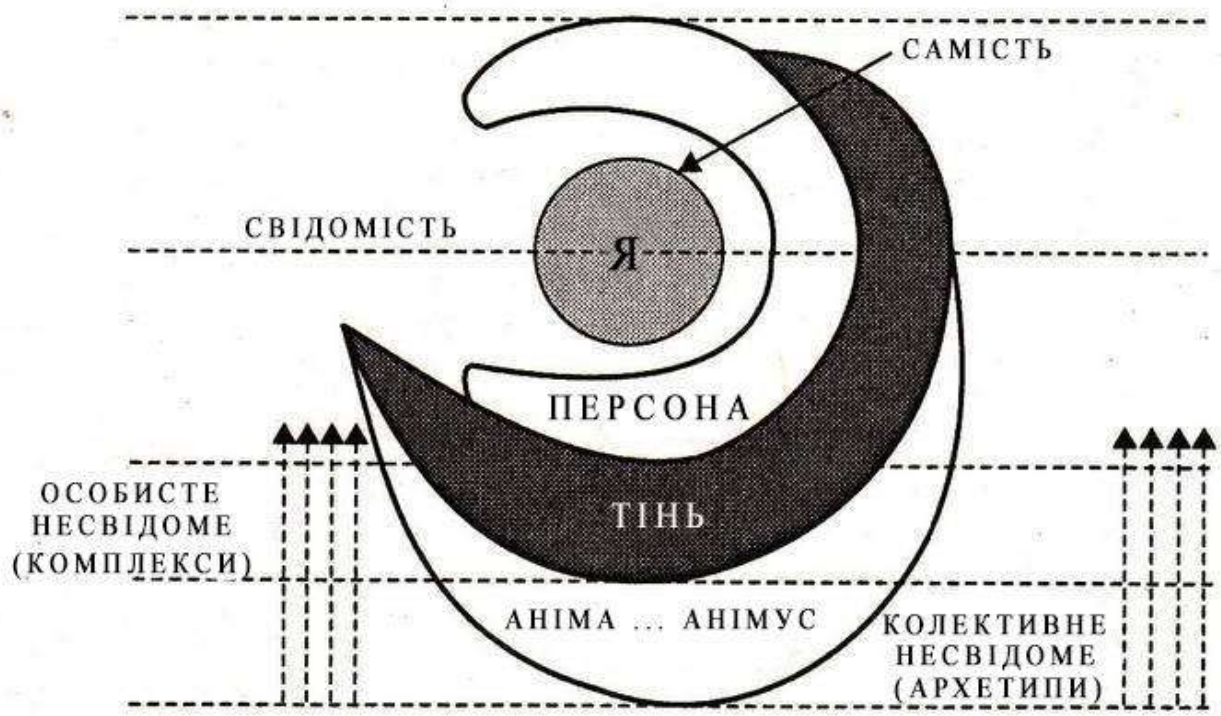
187. VERBація перекладацький проект Переклади американської постмодерністської поезії. URL: http://litcentr.in.ua (дата звернення: 15.03.2018)

188. Voices in Wartime. Poetry. URL: http://voiceseducation.org/content/ms-merwin-when-war-over (дата звернення: 30.03.2018)

189. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. URL: http://lib.ru/CULTURE/ILIN/poststrukt.txt_with-big-pictures.html (дата звернення: 15.11.2017)

190. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Иностранная литература, 1988. № 10. С. 88-104.

191. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва, 1996. 240 с.

2. Додаток

Малюнок 1. (Структура особистості за К.-Ґ. Юнґом)