

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
БЕДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІСНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ ТА СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

**О. В. Дуброва**

**Творчі паралелі: Волт Вітмен  
та Богдан-Ігор  
Антонич**

*Монографія*

Донецьк  
Видавництво  
**ЛАНДОН-XXI**

2012

УДК 82.091:821.111(73)+821.161.2  
ББК 83.3(3)Англ.+83.3.4Укр  
Д 79

Рецензенти:

**Астаф'єв О.Г.** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

**Зарва В.А.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету;

**Нарівська В.Д.** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеі Гончара.

Науковий редактор:

Циховська Е.Д. – докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту філології та соціальних комунікацій Бедеянького державного педагогічного університету (протокол № 12 від 24 червня 2011р.)*

**Дуброва О. В.**

Д 79 Творчі паралелі: Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич: монографія / О. В. Дуброва – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. – 167 с.

ISBN 978-966-2569-57-5

Монографію присвячено компаративно-типологічному аналізу творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича з урахуванням впливу архетипної пам'яті, спрямованого на віднаходження та обґрунтування її семіотичних адекватів в художніх світах митців. Використовуючи у творчості сюжети, образи та мотиви різноманітного походження, що з часом стали традиційними завдяки своїй впізнаваності у культурно-історичних континуумах різних епох, американський та український митці розробили нові, власні варіанти відомих сюжетів та образів. У роботі обґрунтовано вплив архетипної пам'яті на формування міфопоетичної свідомості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича; виявлені й проаналізовані семіотичні кореляти архетипної пам'яті в образних системах поетичних творів американського та українського митців; встановлено подібності та розбіжності у текстурі віршів Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича з урахуванням антропологічно маркованих чинників; визначено особливості художньої реалізації й функціонування язичницької та християнської символіки у текстах Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича; досліджено модифіковані образи першостихій та їх вплив на творчість митців.  
Для науковців, викладачів-філологів, студентів.

УДК 82.091:821.111(73)+821.161.2  
ББК83.3(3)Англ.+83.3.4Укр

ISBN 978-966-2569-57-5

© О.В.Дуброва, 2012

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<i>Розділ 1.</i>	
<b>ХУДОЖНЯ ТВОРЧИСТЬ ЯК ОДНА З ФОРМ РЕПРОДУКЦІЇ АРХЕТИПНОЇ ПАМ'ЯТІ</b> .....	7
1.1. Першообрази підсвідомого – основа архетипної пам'яті людства.....	9
1.2. Семіотичний простір як інформаційний код архетипної пам'яті.....	35
<i>Розділ 2.</i>	
<b>СИНКРЕТИЗМ ЯЗИЧНИЦЬКИХ І ХРИСТИЯНСЬКИХ ВІРУВАНЬ І ПОЕТИЧНІ СИМВОЛИ ЇХ ВИРАЖЕННЯ В СТРУКТУРІ ВІРШІВ АМЕРИКАНСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТІВ</b> .....	45
2.1. Репрезентація язичницького політеїзму в творах Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича.....	47
2.2. Трансформація християнських канонів в аспекті міфотворчості американського й українського митців.....	55
<i>Розділ 3.</i>	
<b>КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В ПОЕТИЧНІЙ МІФОЛОГІЇ ВОЛТА ВІТМЕНА ТА БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА</b> .....	70
<i>Розділ 4.</i>	
<b>СЕМІОТИЧНІ КОРЕЛЯТИ АРХЕТИПНОЇ ПАМ'ЯТІ В ПОЕЗІЇ ВОЛТА ВІТМЕНА ТА БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА КРІЗЬ ПРИЗМУ ПЕРШОСТИХІЙ БУТТЯ</b> .....	87
4.1. Архетипні знаки космологічності й космогонічності та міфосимволіка часопростору у ліриці Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича.....	89
4.2. Модифікація архетипних першостихій у поезиці Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича.....	102
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	147
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	151

## ВСТУП

Наразі спостерігається все частіше звернення митців до спадщини минулого, що спровоковано низкою таких чинників: соціально-політичні та економічні негаразди кінця ХХ та початку ХХІ ст., нові відкриття в царині природничих наук і поява нових видів мистецтва. У сучасному літературознавстві активно розвивається важливий і перспективний архетипний підхід, що дозволяє розкрити наступність у суспільному житті, нерозривний зв'язок часів, прояви архетипної пам'яті; формується новий погляд на людину, її сутність і призначення на Землі.

Актуальність компаративних досліджень як вагової частки всієї системи світового літературознавства викликана новим розумінням національної та світової літератур і багатьма загально-суспільними і культурними змінами, пов'язаними з глобалізаційними процесами, що охопили весь світ. Тож художня література почала потребувати створення нових методів дослідження, заглиблення в прапам'ять з метою декодування та віднаходження спільних рис, що є важливим кроком у відродженні духовності сучасного суспільства й спрямованих на формування толерантних відносин між людьми.

Актуальність дослідження полягає в тому, що воно є першою в Україні спробою компаративно-типологічного аналізу творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича з урахуванням впливу архетипної пам'яті, спрямованого на віднаходження та обґрунтування її семіотичних адекватів в художніх світах митців, які жили в перехідні епохи. Останні, як відомо, відзначаються загостренням інтересу до архетипної пам'яті поколінь, символів і образів минулого, їх проявів та впливу на сучасне покоління, бо, як зазначив П. Рікер, під пам'яттю та забуттям – життя [139, с. 365].

Поетичний доробок американського поета, публіциста, журналіста, есеїста Волта Вітмена (Walt Whitman, 1819–1892) й українського поета, публіциста, перекладача і літературознавця Богдана-Ігоря Антонича (1909–1937), що лежить у різних хронологічних рамках й має свої художні парадигми та особливості, компаративно поки що не вивчався. Проте нарізно творчість американського та українського митців неодноразово виступала предметом наукового аналізу. Волта Вітмена ще в минулому столітті визнавали своїм наставником різноманітні європейські літературні студії [1; 29; 39; 40; 54; 80; 100; 101; 103; 104; 155; 158; 190 ].

Більшість розвідок, присвячених дослідженню творчого доробка Богдана-Ігоря Антонича, до 80–х р.р. ХХ ст. видавалися

за кордоном українськими науковцями–емігрантами, у числі яких – С. Гординський [52], Г. Кернер [74], М. Ласло-Куцюк [85], В. Назарук [113], М. Неврлий [114], Б. Рубчак [141, 142], Л. Стефановська [156] та ін. У кінці 80–х р.р. минулого століття творчість західноукраїнського поета стала предметом аналітичної рефлексії й вітчизняних літературознавців [6; 7 – 11; 35; 65 – 69; 77; 78; 97; 107; 117; 129; 130; 156; 188].

Компаративне дослідження творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича зумовлене наявністю значних збігів у структурі архетипного шару їх поезій. Творчість митців становить важливий етап еволюції всієї світової літератури, в якому простежується своєрідне, оригінальне поєднання суспільних, культурологічних, духовних та естетичних чинників. Останні сприяли появі та активізації у традиційній американській та українській літературах нових проблемних тематично-стильових пошуків, яким передувало негативне сприйняття науково-технічного розвитку, що супроводжувалося моральним «розкладом» суспільства й результатом якого стали жахливі війни та тоталітарні режими.

Поетична спадщина Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича є потенційним об'єктом дослідження перш за все з погляду на міфопоетичну природу їх творчості. Тому, аналізуючи поезію цих авторів, ми простежили специфічне, своєрідне використання ними символів й образів минулого, архетипної пам'яті людства з метою створення власного міфу з його засобами пояснення й коментування всіх проявів буття людства. Використовуючи в творчості сюжети, образи та мотиви різного походження (що вважаються на сьогодні традиційними завдяки постійній популярності в культурно-історичному діапазоні будь-якої з епох), американський та український митці розробили власні варіанти відомих сюжетів та образів, оригінально потрактувавши традиційний матеріал, зорієнтований на духовні вимоги та потреби сучасної їм епохи.

Міфологічне світосприйняття, показове як для Волта Вітмена, так і Богдана-Ігоря Антонича, стало для поетів головним художнім критерієм, що було пов'язане з постійним свідомим зверненням митців до міфологічної спадщини людства, глибоке й змістоове розуміння якої неможливе без аналізу специфіки архетипу, архетипної пам'яті та класичного міфу.

У контексті розвитку світової літератури проблема повернення до міфології та її співвідношення з архетипною пам'яттю й міфом стає актуальним об'єктом літературознавчих досліджень. Завдяки

значному прогресу в дослідженні цієї проблеми, різноманітним підходам у вивченні та визначенні архетипу й міфу, що виникли у ХХ ст., з'явилася можливість ретельного вивчення міфологічних, архетипних мотивів, тем і сюжетів, репрезентованих у трансформованому вигляді в творчості митців різних століть і різних епох.

Саме в досліджуваних поетів яскраво окреслюється тенденція до художньої трансформації національних джерел і ґрунтового переосмислення американської та української літературної традиції. Тому вивчення феномену архетипу, міфу, архетипної пам'яті, архетипних образів та символів, які набувають виразних форм у національних, фольклорних, етнічних традиціях, а також в художній літературі, допомагає виявити своєрідне та надісторичне в творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, а відтак дозволяє визначити специфічні особливості національної культури поетів, реконструювати її духовну історію.

Таким першоджерелом, у якому закодований увесь подальший розвиток людської цивілізації, є, на нашу думку, архетипна пам'ять та її семіотичні інваріанти (архетипи, архетипні образи, символи, міфи). Саме у ній акомодовані в концентрованому вигляді найвідоміші архетипи колективного підсвідомого, що допомагають людині впродовж століть формувати її цілісне сприйняття світу й є підґрунтям будь-яких культурних систем, зокрема художньої літератури. Тому аналіз творів американського та українського поетів здійснюється крізь призму архетипної критики, що на сьогодні вважається однією з найперспективніших в українському літературознавстві.

Тож інтерпретація фактів і процесів американської та української літератури з погляду архетипної критики дозволить нам з'ясувати динаміку форм та образів у творчості Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича через визначення спільних першооснов, культурних кодів, архетипів, архетипних образів, символів, а це, у свою чергу, розкриє шлях до розуміння безперервної художньої традиції світової літератури загалом, функціонування архетипної пам'яті, конкретизує її значення та функції.

## РОЗДІЛ 1.

### ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОДНА З ФОРМ РЕПРОДУКЦІЇ АРХЕТИПНОЇ ПАМ'ЯТІ

На порубіжжі тисячоліть починає особливо загострюватися відчуття катастрофічності світу, хаотичності існування, відбувається руйнація людської свідомості, втрачається зв'язок людини між побутом та існуванням. Це призводить до нового осмислення людством свого минулого, що просякнуте ідеєю загальної космізації суспільної свідомості. Звернення до архетипів, образів і символів минулого, знаків, які є семіотичною основою архетипної пам'яті людства, в усі часи було пов'язане саме з незадоволенням творчої людини (й людини взагалі) політичною, культурною, соціальною ситуацією, що складалася в країні.

Особливо яскраво це простежується під час різноманітних катаклізмів, коли людина намагається віднайти вихід з обставин, що склалися, покращити умови життя, тому художня література тяжіє до міфів й архетипної пам'яті минулих поколінь, оскільки саме в сфері міфопоетичного знаходять своє яскраве відтворення архетипи колективного підсвідомого.

В Україні інтерес до міфотворчості, особливо в першій половині ХХ ст., пов'язаний передусім із суспільно-політичними і культурними негараздами буття, головним з яких була відсутність державної незалежності. Отож це стало однією з найвагоміших причин актуалізації міфологічного мислення – осмислення й використання ідей З. Фрейда, К. Г. Юнга, під впливом яких українські майстри слова сприймали ХХ ст. як новий етап міфотворчості й намагалися створити власне український загальний міф.

Крім того, естетичним першоджерелом української міфопоетики ХХ ст. став «закон вічного повернення», відкритого Ф. Ніцше і розвиненого в працях одного з найяскравіших міфологічних дослідників М. Еліаде. Смысл цього закону полягав у черговому відродженні кожної людини після смерті (або занепаду, якщо мова йде про людство загалом), тобто у законі «вічного повернення». Саме таку роль, за словами Є. Маланюка, повинна була взяти на себе українська літературна інтелігенція після катастрофи – апокаліпсису в період визвольної боротьби 1917–1920 р.р. – прагнення побороти в собі «розчарування», «біль, досаду», «спізнений жаль» [93, с. 174] і віднайти шляхи наступного відродження, що яскраво відобразилося в творчості Богдана-Ігоря Антонича.

Подібною «кризовістю», апокаліптичністю та розчаруванням була пройнята й творчість Волта Вітмена, що розквітала під час війни Америки з Мексикою, революції в Європі, протистояння Півдня й Півночі, що призвело до громадянської війни, в період різкого загострення антирабовласницького настрою серед простого люду Америки, до якого Волт Вітмен зараховував і себе. Саме ці події, що з великою силою захопили американського поета в кінці сорокових років XIX ст., стали поштовхом до пошуку власної, міфософської інтерпретації сучасного американського життя, прагнення змінити це життя на краще через винайдення власного канону, закону, міфу, що міг би врятувати Америку.

Отже, наразі актуальність і значущість вивчення архетипу, архетипної пам'яті, архетипних символів, образів, сюжетів, мотивів тощо в їх співвідношенні з художньою літературою підвищується завдяки постійному розвитку загальних міфотворчих тенденцій у світовій культурі: відродження первісних архетипів, їх актуалізацію та оригінальну художню інтерпретацію можна віднайти у найрізноманітніших видах мистецтва, починаючи з соцреалізму, авангарду, масової культури, і закінчуючи найсучаснішою віртуальною реальністю. Звернення до міфопоетичних витоків, архетипної пам'яті відбувається завдяки постійному й підсвідомому прагненню людини до духовної рівноваги, що спричинене перенасиченням культури раціоналізмом. Архетипи, міфи, міфоподібні конструкти, що знаходять свій концентрований вираз в архетипній пам'яті, в художніх творах мають повернути людині цілісність, самоцінність, відчуття її космічної значеннєвості, а отже, художня література виступає вже не предметом «розкоші», а сприймається як один із останніх шансів на духовне відродження сучасного суспільства.

## 1.1. Першообрази підсвідомого – основа архетипної пам'яті людства

Архетипи, міфи та архетипну пам'ять можна вважати універсальним культурним текстом й розглядати як складну семіотичну систему, котра, набувши в процесі свого розвитку контурів антиісторичності, при створенні складних семантичних, структурних, ідеологічно-політичних та ґендерних моделей існування, послуговувалася традиційним культурним матеріалом. Звернення до архетипної пам'яті, відродження архетипів та міфів у художній системі межі ХІХ–ХХ ст., спричинене бажанням людини стабілізувати свій духовний внутрішній світ, досягти свободи й вільної реалізації власних бажань, стало поштовхом до актуалізації міфологічного світосприйняття в художній свідомості. У культурному процесі ХІХ–ХХ ст. митці не розглядали міфологію як «примітивний вид мислення» або так званий вияв «дитинної душі людства» (І. Зварич), а зосереджувалися на матеріалістичній функції міфу як відображенні певного природного і соціального світопорядку, первісної символічної системи, що є постійним першоджерелом творчої уяви. Орієнтація на міфопоетичне проявлялася у зверненні до архетипів, архетипних образів, традиційних міфологічних сюжетів саме тому, що в останніх, насамперед, закодовані, як уважає І. Кейван, «мотиваційно-вчинкові площини твору, його ідея, які є трансформаціями (проекціями на авторову сучасність) правічних поведінково-світоглядних систем. Власне, трансформації цих систем є відображенням архетипіки того чи іншого художнього твору» [72, с. 5].

У сучасному науковому вжитку використання таких понять, як архетип та міф, є актуальними й навіть модними, і це не дивно, оскільки протягом ХІХ–ХХ ст. архетип, архетипна пам'ять людства постійно знаходилися в центрі уваги різноманітних гуманітарних наук. Орієнтація художньої свідомості була спрямована на усвідомлення, осмислення й засвоєння архетипних (архаїчних) основ народного світосприйняття, використовуючи архетипи як постійні домінати в структуруванні художнього простору твору. Проте, хоча наука про архетипи, архетипну пам'ять, архетипні образи та міфи має досить довгу історію й вони активно вживаються у вітчизняному науково-методологічному контексті, в сучасному літературознавстві ще не сформувалося загального визначення цих понять і їх сприйняття залишається доволі дискусійним.

Тому, вдавшись до детального дослідження термінологічного дискурсу про архетипи, архетипні образи, архетипну пам'ять, міфи та їх похідні в сучасній літературознавчій науці, а також філософії, психології, антропології, соціології, історії, етнології, фольклористиці, спробуємо уточнити запропоновані поняття.

У вітчизняному літературознавстві традиційно архетипи пояснюються як праобрази універсальних міфологічних мотивів та сюжетів, що формуються у сфері «колективного підсвідомого» й зреалізуються не лише в явищах підсвідомого (сни і т. і.), проте й у міфотворчості: архетипи відображають не стільки реалії світу, скільки якості та стан психіки [105, с. 317]. За В. Марковим, архетипи становлять систему первинних, історично помітних або несвідомих ідей, понять, образів, символів, прототипів, конструкцій, матриць, що складають своєрідний «нульовий цикл» й одночасно «арматуру» (К. Леві-Стросс) усього універсуму людської культури. Архетипи – «це вічно живий, пульсуючий механізм та субстрат тих космічних (культурний універсум є антропогенним космосом) циклів, котрі «зверху» прочитуються як вічне повернення, а «знизу» – як вічне відродження (ренесансність смислів, за М. Бахтіним). Антропогенний космос нагадує осцилюючий Всесвіт у космології, де роль архетипів відіграють стабільні елементарні частки та фізичні константи» [95, с. 133].

Звідси висновуємо, що архетипи становлять головні смислові центри, сконцентровані в структурі людської підсвідомості, в яких зосереджений увесь духовно-практичний досвід суспільства; вони є апріорними загальнолюдськими схемами людських уявлень, що знаходять свій вияв у колективному підсвідомому й поєднують загальне та індивідуальне, об'єктивне й суб'єктивне, загальнолюдське та національне, соціальне й культурне, набуте та успадковане, реальне й ідеальне в творчій свідомості, тобто вони є головними константами архетипної пам'яті людства. Архетипи акумулюють у собі першопочаткові соціально-культурні коди, що становлять універсальні символи людської спільноти протягом багатьох віків. Вони є своєрідним банком даних, сховищем інформації, що може бути використана в будь-який необхідний момент; це генератори історичних подій, яким притаманна безкінечна пам'ять.

Тож найголовніша характеристика архетипу – глибока його вкоріненість у структури людської психіки на рівні колективного підсвідомого й, відповідно, архетипній пам'яті, що охоплює соціальний та індивідуальний досвід людства й завдяки творчому імпульсу відтворюється в художніх текстах, а також в інших

загальносеміотичних знаках культури. Постійною й універсальною структурно-семіотичною основою художньої творчості є психологічний феномен архетипу, який вважається найзагальнішим формальним паттерном для створення і функціонування підсвідомих смислів, що проектується в художній текст. Ця проекція виявляється не безпосередньо, а завдяки конкретно-чуттєвим образам й архетипним структурам (символам, метафорам, образам та сюжетам), тобто найзагальнішим семіотичним адекватам архетипної пам'яті, кожна з яких є універсальним відтворенням загальної структури художньої творчості.

Утіленням архетипів у суспільній свідомості є архетипні образи. У дисертації «Міфологеми Павла Тичини: спроба інтерпретації» (2001) Т. Шестпалова наголошує на тому, що не слід «механічно переносити психоаналітичну дефініцію «архетип» (як позавербальну субстанцію) чи вдаватися до накладання на неї якоїсь іншої», тому в значенні «матеріалізованого в словесному образі певного смислового аспекту архетипу» [195, с. 9] дослідниця використовує поняття архетипний образ. У художній творчості архетипні образи часто мають міфологічне походження, тому що міфи, презентуючи найголовніші константи людського світосприйняття протягом століть, відтворюють найголовніші матриці поведінки первісної людини, таким чином залишаючись основним живильним джерелом архетипної пам'яті.

У свою чергу міф володіє доволі розлогим спектром дефініцій. На думку дослідників (зокрема, Б. Тихолоза, К. Дронь, А. Швець та ін.) це, з одного боку, архаїчна сакральна історія чи оповідь про істот, які володіють надприродними властивостями, що створена колективною народною фантазією на початкових етапах культурного розвитку суспільства; з іншого, – це особливий тип мислення, система сприйняття дійсності за допомогою фантастичних та конкретно-чуттєвих символів і образів, в основі яких лежить уявлення про світ як гру надприродних сил [106, с. 11 – 12].

Будь-який художній твір, незалежно від епохи, напряму, стилю та манери написання автора, містить у собі прояви певних архетипів, архетипних образів і символів, оскільки головна підсвідома мета будь-якого твору полягає в пізнанні, розумінні людини як мікрокосму, її внутрішнього світу, її ролі у Всесвіті, від чого залежить її місце в загальному макрокосмі планети. Звичайно, «розміри» архетипної панорами, слушно зазначила І. Кейван, «у різних творах відмінні, нерівнозначні; це зумовлено, передусім, сутнісною організацією самого автора, періоду та умов, за яких він

творив. Найбільш «продуктивні» в плані архетипіки твори, написані в періоди «напруження» (морально-соціального, суспільно-політичного, історично-часового)» [72, с. 5]. Саме такими були епохи, в які жили і творили Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич.

Намагання в останні десятиліття увести в літературознавчу методологічну площину поняття архетипів, образів і символів архетипної пам'яті не як складових літературних творів з міфічною основою, а як багаторівневу структурно-семіотичну цілість, викликають різні дискусії, заперечення, спротив, поляризуючи думки й тлумачення. Необхідність досліджень, що висвітлювали б загальні закономірності функціонування та прояву архетипних аспектів у художній творчості, назріла давно, що вочевиднюється на фоні загальнонаукового зацікавлення архетипами та архетипною пам'яттю.

Відтак еволюція поняття архетипу та міфу в різноманітних літературознавчих та культурологічних теоріях засвідчує постійний інтерес гуманітарних наук до проблеми архетипного символічного мислення та його проявлюваності в сучасному суспільному житті. Проте, якими різними не були б віддаленими між собою їхні інтерпретації, їх об'єднує беззаперечне визнання архетипу, архетипної пам'яті й міфу культурними феноменами, значення яких не обмежується лише давніми етапами розвитку людства, а залишається актуальним для сьогоденного і майбутнього життя. За твердженням С. Пригодія, архетипними є всі «основні етапи людського існування: народження, зростання, кохання, сімейне та родове життя, протистояння між батьками та дітьми, суперництво братів, вмирання і смерть. Архетипними стають певні типи й особистості, як наприклад, бунтівник, Дон Жуан (залицяльник), непереможний герой, сільський мужлан-незграба, людина, що добилася успіху, доклавши власних зусиль, переслідуваний, сирена – красива бездушна жінка, відьма, фатальна жінка, мерзотник-шахрай, зрадник, сноб, кар'єрист, людина, яка обтяжена провинною, та інші» [18, с. 6].

Традиційно історія поняття «архетип» починається з праць Платона, який висунув концепцію ейдосів – ідеальних сутностей, що отримали найвищий рівень осмислення в його філософсько-символічному трактуванні. Він уважав першопричиною матеріального світу, світу речей світ ідеальний, світ ідей. Ідея мислилася філософом як узагальнення окремих, одиничних речей на найвищому рівні абстракції, вона – вічна, незмінна, незнищенна, її головний атрибут – абсолютна досконалість, чистота і самодостатність буття. Речі, похідні від ідей, віддзеркалюють їх, е

їхніми образами, тінями [31]. Платонівські ідеї – основний структурний закон буття матеріального світу, його існування, зі змінами та перетвореннями. Відповідно, й життя людської душі мало ідеальне, потойбічне існування за межами тілесного світу. У сфері ідеального душа знала абсолютне, цілісне буття, але, з'єднавшись із тілом, втратила це знання. Прозріваючи, вона частково пригадує те, що вже було пізнане нею в світі ідей. М. Євзлін у праці «Космогонія та ритуал» зазначив, що головне завдання, яке ставив Платон перед творчою особистістю, деміургом, – «перенесення» ідеальних першообразів в хаотичну першоматерію, що уподібнюється «відкарбуванню» форми на безформенному, ...«відкарбуванню» на безформенній безсвідомій стихії архетипів, які можна розглядати як «психічні» варіанти ідеальних праобразів» [60, с. 192].

Слово «архетип» знаходимо також у працях Філона Іудея в контексті образу Бога в людині, а, за Августином, архетип становить споконвічний, наявний в основі пізнання образ. Тож є підстави стверджувати, що рефлексії давньогрецького філософа були лише новим поштовхом для нового тлумачення прадавніх уявлень про «прото-ейдоси», популярних серед різноманітних міфологічних теорій.

Проте першим ученням, яке вразило суспільну свідомість й набуло широкого використання й тлумачення, став психоаналіз З. Фрейда. Сам учений заперечував сприйняття свого методу як універсальної філософської концепції, проте фрейдизм став вельми доречним у добу новітніх філософських пошуків. Суть фрейдівського психоаналізу полягала в перенесенні предмету пізнання на внутрішній світ людини, що декларував шляхи пошуку таємниці людського буття саме у царині внутрішнього, часто підсвідомого, ества людини. Загалом, його універсальність у тому, що він сприймався не стільки як наука, проте як мистецтво розуміння та осмислення складного та суперечливого внутрішнього світу людини.

З. Фрейд в інтерпретації культури наполягав на визнанні останньої предметом насильства над психічною природою людини. Сучасній культурі, штучній та обмеженій, він протиставив «культ первісного життя», відображеного в підсвідомому людства, а також міфології: «...що стосується, наприклад, мітів, то вони є відповідниками спотворених залишків бажань – фантазій цілих народів, відділеними від божества мріями молодого людства» [13, с. 115], бо саме у фантазіях, мареннях, снах та сновидіннях найчастіше знаходять своє відображення архетипи колективного

підсвідомого, «закарбовані» в архетипній пам'яті, що активно зреалізуються в художній літературі, набуваючи нового творчого переосмислення. «Сни, – наголошував З.Фройд, – це сировина поетичної творчості, бо зі своїх марень письменник, переробляючи, перевдягаючи і просіюючи їх, вибудовує ситуації, які відтворює у своїх оповіданнях, романах і п'єсах. Героєм снів наяву завжди є власна особа – або безпосередньо, або досить прозоро ідентифікована з кимось іншим» [180, с. 92].

Суголосними є переконання М.Гайдеґґера в тому, що «сутність поезії подібна до марева», а сама «поезія нагадує ілюзію чи сон» [13, с. 205]. А. Ремізов стверджував, що сон – це єдині дверцята, через які людина може потрапити та досягнути красу «того» світу [138, с. 134]. Фантазування, як і сновидіння, піддаються специфічній концентрації та трансформації, оскільки повинні бути придатними для колективного вжитку, відтак свого часу І. Франко теж віддавав перевагу в творчому процесі саме підсвідомому, багатству «таємних скриток та схованок нашої нижньої свідомості» [178, с. 111], акцентував на подібності між «творчістю сонної і творчістю поетичної фантазії» [178, с. 110].

Це покладено в практику й досліджуваних митців, наприклад, для Богдана-Ігоря Антонича найвдалішим часом для творчості був стан «напівпробудження», коли сам поет перебував іще в ліжку, який Л. Тарнашинська назвала гіпнагогічними галюцинаціями, що виникають у стані зниженої аналітичної активності мозку, тобто в стані дрімоти [163, с. 35], а за А. Макаровим, – у стані забуття. А. Андрєєв використовував термін «пренатальної свідомості», що тісно пов'язував з архетипом та архетипною пам'яттю і наголошував, що «образи та архетипи пренатальної пам'яті можуть відтворюватися у гіпнотичному стані уже в постанальний період» [4].

Сам Богдан-Ігор Антонич стверджував, що подібні «візії у стані дрімоти та напівпробудження» значно різняться від «сонних мрій», бо під час того марення та дрімоти поет переживав «враження, мовби мені хтось у сні нашіптував якісь дивні слова» [15, с. 665], які зникали, щойно він прокидався та повертався до навколишньої реальної дійсності. Волт Вітмен також чекав на вечір, «що йде ледве чутно», «бажану ніч» [167, с. 141], щоб заглибитися «в морфій солодкий» й залишатися там, «аби знов до загадки загадок братись. / Ось воно – існування» [167, с. 32]. Учений А. Макаров підкреслив, що лише мистецтво, й зокрема художня творчість, «є другою після сновидінь сферою активного використання

можливостей синтетично-образного за своїм характером правопівкульного типу мислення» [92, с. 55].

Літературознавець Л. Тарнашинська робить спостереження, що першим і вихідним пунктом людського пізнання завжди було «прийняття органами чуттів навколишнього конкретно-чуттєвого світу, або живе споглядання, тому саме цей період, коли письменник частково свідомо, а здебільшого підсвідомо вбирає в себе «матеріал» дійсності, ще достеменно не знаючи, що з того вийде, і можна вважати періодом початкового художнього нагромадження» [163, с. 28], після якого настає момент найвищого просвітлення або осяяння, тобто за словами І. Франка, «еруптивності нижньої свідомості, т. є. її здібності – час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості» [178, с. 96]. Богдан-Ігор Антонич називав подібне осяяння «окремою дійсністю» й, не занурюючись у глибини психологічної науки, зазначав, що «мистецтво – це окрема дійсність, яка викликає в нас переживання, потрібні для нашої психіки, котрих не може дати нам реальна дійсність» [14, с. 326].

К. Г. Юнг першоджерелом візій, марень та фантазувань письменників, що знаходили відображення в мистецьких творах, уважав прадавні переживання, які становили «справжній символ, а саме: вираз для невідомої сутності» [204, с. 127]: те, що з'являлося у візіях, було, на його думку, «образом колективного підсвідомого, а саме своєрідної вродженої структури тієї психе, яка представляє матрицю та передумови свідомості. Згідно з основним філогенетичним законом, психічна структура так само, як і аналогічна, мусить нести на собі відзнаки розвитку попередніх поколінь предків» [204, с. 130].

Учений розвинув та поглибив цю методологію, для якого лібідо стало психологічним потоком життєвої енергії, яка допомагала людині відтворити у свідомості первісні образи, почуття та переживання. А художній текст, як і художню творчість загалом, уважав явищем психологічним. У праці «Психологія та поезія» вчений наголосив, що психологію варто сприймати як науку про перебіг душевних явищ, пов'язаних із літературознавством, відтак науку, що вивчає душу, й яка має бути спроможна показати і пояснити «психологічну структуру твору мистецтва, з одного боку, та психологічні засновки творчої людини, мистця, з іншого» [204, с. 120]. Розглядаючи міфи на рівні підсвідомого, він узагальнив характер людської фантазії, потрактовуючи її як підсвідомі колективні символи – первісні архетипи, що модифікуються в

архетипних образах й структурують колективну свідомість. Тож, говорячи про колективне підсвідоме, мова, в першу чергу, йде про архаїчні, первісні, універсальні зразки, що існують з найдавніших часів в архетипній пам'яті людства.

Л. Тарнашинська зазначає, що «відправною точкою», джерелом усіх художніх творів є внутрішня іпостась геоетнопсихології, тобто «насиченість підсвідомості тими прадавніми ментальними структурами, що їх за певних умов чи потреб «викидає» назовні підсвідомість... Йдеться про здатність або, іншими словами, гнучкість підсвідомості до екстравертності, тобто ефект підсвідомої екстравертності з інтроверсійних глибин прапам'яті. Звісно, при цьому підсвідомість черпає нові сугестивно-образні поєднання з джерел національної знакової системи, однак у кожному (національному) випадку в тій чи тій послідовності чи асоціативній комбінаторності. Мова йде про одне спільне джерело – колективне підсвідоме, однак про різне його відчитування й розкодування» [163, с. 117].

Таким чином, усі вияви художньої творчості можна визначити як відтворення архетипу, прадавньої духовної форми, що реактуалізується в художньому та культурному процесі. Літературознавець А. Нямцу стверджує, що «концентрація багатовічного індивідуального та колективного досвіду у традиційному сюжетно-образному матеріалі обумовила послідовну актуалізацію його поведінкової й аксіологічної орієнтації в контексті наступних літературних інтерпретацій, зорієнтованої на дослідження екзистенційних станів особистості й соціуму завдяки художньому моделюванню й обміркованню позицій «добро» – «зло», індивідуальне «Я» – вселюдське «Ми», «життя» – «смерть» тощо» [120, с. 19]. Відтак відтворення архетипів значно підвищує естетичну й художню цінність літературних творів, оскільки долучає реципієнта до вічних життєвих істин, до мудрості та досвіду предків.

На думку І. Набитовича, архетипи, що ми віднаходимо в художній літературі, становлять ті архетипні зразки, які «реактуалізуються в подіях і образах у трансформованому вигляді й проявляються в красному письменстві, переходячи із латентного стану в реальний художній текст. Індивідуальні особливості письменника, які виявляються у його творчості, якраз є тим контекстом («індивідуальною свідомістю» митця), який надає таким архетипним зразкам специфічного творчого звучання і дає можливість своєрідним чином «резонувати» ... в художньому тексті» [111, с. 20].

Відомий російський літературознавець Е. Мелетинський для розмежування психологічного, тобто юнгіанського, та літературознавчого розуміння терміну скористався поняттям літературних архетипів, тобто «первісних схем, образів і сюжетів, що складють деякий початковий фонд літературної мови». Для диференціації архетипів науковець використав поняття «архетипного мотиву» – деякого мікросюжету, що містить дію, агента та пацієнта, який несе більш чи менш самостійний і достатньо глибокий зміст». При цьому фундаментальним архетипом він уважав «творення елементів природи і культури обоженними предками» [98, с. 14].

Архетипи виявляються в культурі та естетичній свідомості не безпосередньо, а через архетипні образи, ситуації та символи. Архетип, як елемент колективного підсвідомого, має здатність видозмінюватися, виступаючи в нових формах на нових історичних етапах у вигляді саме таких архетипних образів. Вони є своєрідним транслятором, який передає найцінніший та найважливіший людський досвід із покоління в покоління. К. Г. Юнг уважав, що найглибші прояви людської душі та особистості виводяться під впливом архетипів (у формі архетипних образів), що зберігаються в колективному підсвідомому, яке становить неіндивідуальну власність, що успадковується і є загальною для всіх людей, а, можливо, й для тварин, та складає оригінальну основу індивідуальної психіки [201].

Характерною для архетипних образів є нормативність щодо художньої свідомості та інших форм духовного буття людини. Як утілення першообразів, вони структурують й систематизують людський досвід, визначають стереотипні культурні реакції, живлячи такі сфери діяльності, як мистецтво, релігія, філософія, наука, суспільне життя, і можуть поєднувати окремі прояви людського духу в цілісне соціокультурне буття, тобто вони є найзагальнішими схемами творчих уявлень, фундаментальними вербальними матрицями духовності. А. Макаров із цього приводу фіксує: «Підсвідоме мислення лише нагадує забуте і заново відкриває відоме, виражаючи його в новій, у даному випадку – образній формі» [92, с. 41].

Тож митець своїм твором намагається відтворити не лише усвідомлене, а й активізувати «заховане» у сфері підсвідомого, неусвідомленого, в тому числі й неусвідомленого самим автором, проте відчутого реципієнтами і літературними критиками, за словами Г.-Г. Гадамера, «...істину, яка жодним чином не збігається з тим, що, власне, мав на увазі його духовний творець» [48, с. 7]. У

естетичному трактаті «Із секретів поетичної творчості» І. Франко у свою чергу зазначив, що осердям творчої діяльності є «домінанта підсвідомого, тієї «нижньої свідомості», яка є вмістилищем художніх образів, а радше таки їх джерелом, бо це означення більше відповідає динамічним процесам, що там стихійно відбуваються» [178, с. 27]. Співзвучною у даному випадку є й думка Богдана-Ігоря Антонича: «Уявлення, а ще більше вражіння, є хаотичні, безладні, невпорядковані. Цей сирий матеріял треба впорядкувати, виправити, вибрати з нього те, що важне й суттєве, а навпаки, відкинути те, що неважне й непутнє» [14, с. 327].

Про наявність свідомого й підсвідомого чинника у творенні й прочитанні літературного тексту йдеться і в працях О. Потебні, який зазначав: «Той, хто слухає, може набагато краще розуміти, ніж той, хто говорить, що заховане за словом, й читач може краще самого поета осягнути ідею його твору. Сутність, сила такого твору не у тому, що розумів під ним автор, проте у тому, як воно діє на читача чи глядача, відповідно, у невичерпному можливому його змісті. Цей зміст, що проектується нами, тобто те, що вкладене у самий твір, дійсно зумовлене його внутрішньою формою, й не могло взагалі не входити у розрахунки автора, який творить, задовольняючи тимчасові, нерідко вельми вузькі потреби свого особистого життя» [132, с. 167]. Удаючись до проблем рецепції твору, подібної думки дотримувався й Богдан-Ігор Антонич, звертаючи увагу на «мистецький плюралізм» у статті «Національне мистецтво»: «кожна людина сприймає кожний мистецький твір на свій спосіб, себто інакше. В кожному образі, картині тощо є стільки мистецьких творів, скільки цей образ мав сприймачів» [14, с. 326].

К. Г. Юнг також розрізняв поняття колективного та особистого підсвідомого, тлумачачи перше як загальнолюдське функціонування суспільної душі. Колективне підсвідоме – особисте відкриття К. Г. Юнга: успадкування і прояв його в архетипах. Учений зазначав, що «поза нашою безпосередньою свідомістю, яка має цілковито особистісний характер і яку ми вважаємо єдиною емпіричною психікою (навіть якщо розглядати індивідуальне підсвідоме як додаток), існує інша психічна система колективного універсального і безособистісного характеру, ідентична у всіх індивідів. Це колективне підсвідоме не розвивається індивідуально, а успадковується» [205, с. 339]. К. Г. Юнг наголошував, що зміст колективного підсвідомого, що є психічно успадкованим, універсальним, ідентичним для всіх людей та виявляється в образах й формах, характерних для різних народів та епох, є сферою інстинктів і архетипів.

К. Г. Юнг також намагався наблизитися до першоголовності міфу – базисного поняття в міфології. Відповідно, свою теорію архетипів учений використовував для тлумачення різних історичних, релігійних, художніх феноменів. Наприклад, появу Христа він трактував як «індивідуальну» і «колективну» проблему: в певний момент у колективному підсвідомому прокинувся архетипний образ боголюдини, саме він є репрезентантом Христа, що вириває його з повсякденної суєти, виходячи через нього на поверхню цивілізації. Загалом ідея Бога, за К. Г. Юнгом, уже сама по собі архетипна, що постійно присутня в психіці кожної окремої людини, що стало загальним психологічним підґрунтям майже всіх світових релігій.

У 50–60-ті р.р. XIX ст. великої популярності набула антропологічна школа тлумачення міфу, основоположником якої вважається Б. Фонтенель. Найвизначнішим представником її в той час був Е. Тайлор: учений вперше застосував дарвіністичну концепцію в площині антропології. В основній роботі «Первісна культура» (1971) він обґрунтував думку, що в розвитку людського суспільства простежується еволюція людської спільноти від дикунства до цивілізації. Міфологію ж він уважав результатом міфопоетичної фази в історії людства, рудименти якої можна віднайти у світосприйнятті дитини, в мареннях хворих, а також у творах мистецтва. Усі ці явища Е. Тайлор уважав пережитками анімізму, що, на його думку, становив основу як міфотворчості, так і «маячних фантазій». Міфотворчість, як наголошував науковець, не можна звести лише до поетичної фантазії чи метафори, вона основана на розлогій філософії природи, що має логіку та послідовність: міфопоетична база «є могутнім творчим генератором, і в наступні епохи художня продукція уже не стільки створювалася, скільки запозичувалася і комбінувалася» [162, с. 255].

Іншим представником антропологічної школи вважається Дж. Фрейзер. Його багатотомна праця «Золота гілка» (1915) стала епохальним твором, у якому він пояснював міф як синтез ритуалу та звичаю, що передували йому, й істинне значення яких було забуто. Ця теорія стала імпульсом для створення міфокритичної течії в зарубіжному літературознавстві, що намагалася тлумачити художні твори крізь призму міфу й ритуалу. Тож міфологічна критика виникла на базі міфопояснювальних теорій XIX ст. і на основі антропологічної школи в науці про міф.

У свою чергу О. Лосєв стверджував, що справжня міфологія, основана на буквальної вірі в її образи, є «надбанням світового

фольклору або віддалених епох людської історії. У Новий же час, коли вже припинили вірити у буквально існування міфічних образів, міф широко використовується й у межах реалізму, і у межах романтизму, й символізму, типології й метафоризму, втрачаючи свою буквальність й приймаючи переносний характер, навіть стає алегорією» [88, с. 144], отже, міфологію разом із архетипною пам'яттю можна вважати основними матрицями світової художньої творчості, що пропонують творчим особистостям готові фрейми, зразки, а ті, у свою чергу, мають унікальну можливість розвивати й вплітати їх у канву свого художнього твору на власний розсуд, позаяк основні структурні елементи художньої творчості походять із міфів, і саме це «забезпечує їй її комунікаційну силу впродовж століть, незважаючи на усі ідеологічні зміни» [88, с. 243].

Із виникненням красної словесності, яка разом з іншими галузями культури і мистецтва, поступово виокремилася з первісного синкретизму ритуалу, слова, жесту, магії, що характеризував міфологічне світосприйняття, відбувся процес своєрідного «переміщення» (displacement, за Н. Фраєм) міфу в літературу (причому в широкому розумінні слова, що охопив не тільки писемні пам'ятки, а й твори усної народної творчості), тож міфологічний універсам поступово був замінений літературним. Художня література почала тлумачитися як «перетворена міфологія» (Н. Фрай) або ж «сфера абсолютного розчинення міфу» (М. Еліаде), що, наприклад, яскраво простежується в досліджуваних творах, де ми часто знаходимо семіотично відтворені давні космогонічні міфи й сюжети на кшталт весняного пробудження природи (геокозм), сходу сонця (солярний образ та його варіації), душевних злетів людини (мікрокосм) тощо.

Художня творчість, генетично пов'язана з архетипною пам'яттю та міфом, постійно з ними взаємодіє: «постійна взаємодія літератури і міфів протікає безпосередньо, у формі «переливання» міфу в літературу, й опосередковано: через образотворчі мистецтва, ритуали, народні святкування, релігійні містерії, а в останні століття – через наукові концепції міфології, естетичні і філософські вчення та фольклористику», – так свого часу твердили Ю. Лотман та З. Мінц [91, с. 58].

Архетипна пам'ять виступає найчастіше «каналом зв'язку», комунікативним «мостом» між міфом та художньою творчістю, одним із виявів якого можна назвати усну народну творчість, у якій напрочуд багато «реліктових» міфологічних образів зберігаються в трансформованому народнопоетичною фантазією вигляді. «Народна поезія, – уважав Ю. Лотман, – за типом

свідомості тяжіє до світу міфології, одначе, як явище мистецтва, прилягає до літератури. Двоїста природа фольклору робить його в цьому плані культурним посередником, а наукові концепції фольклору, стаючи фактом культури, мають великий вплив на процеси взаємодії літератури і міфів» [91, с. 58].

В Україні міфопоетичний підхід до художньої творчості активно впроваджувався такими вітчизняними вченими, як О. Потебня та І. Франко. Проте внаслідок соцреальної скутості та загостреної ідеологічно-цензурної затабуваності погляди цих учених ще довгий час залишалися на маргінесі літературознавчих та мистецьких студій й лише віднедавна здобули належне визнання. Зрештою, естетичні ідеї та психолінгвістична теорія О. Потебні вплинули на загальний розвиток філологічної думки ХХ ст. як в Україні, так і в Росії, а також знайшли своє відлуння у багатьох європейських літературно-критичних моделях.

Одна з найважливіших засад системи мислення О. Потебні – це ідея мови як пізнавальної діяльності: «мова не є засобом вираження готової думки, а її створення; вона не відображає світоспоглядання, яке склалося, а діяльність, яка його складає» [13, с. 32]. Мова нерозривно пов'язана з культурною традицією, що є найважливішим способом збереження архетипної пам'яті людства. Учений стверджував, що «мова є головним знаряддям міфічного мислення... й вплив мови на міфи безсумнівний» [132, с. 261]. Іншими словами, мова – це одна з форм вербального, а отже, художнього вияву архетипної пам'яті суспільства, бо, як зазначив М. Рубцов, мова «як цілісна система засобів вираження, з одного боку, є конденсатором загально напрацьованих норм, законів та світоглядних відношень суспільства, які забезпечують його цілісність, з іншого – їх незмінним транслятором» [140, с. 47].

Згідно з ученням про внутрішню форму слова, розробленим О. Потебнею, кожне слово за своєю структурою становить сукупність певного окремого звуку, внутрішньої форми й значення (змісту). Вчення про внутрішню форму слова О. Потебня застосував і до художнього твору, висунувши три тези: а) мова – праобраз (архетип) усякої творчої діяльності, й слово містить у собі «таємницю» творів мистецтва; б) мистецтво за своєю структурою споріднене зі словом, мистецький твір – це нерозривна єдність образу та ідеї, оскільки слово є єдністю образу та ідеї; в) мистецтво, як і слово, виникає не для образного вираження готової думки, а як засіб створення такої думки, яку неможливо виразити у теоретичному мисленні: «говорити – означає не передавати свою думку іншому, а лише пробуджувати в іншому його власні думки»

[13, с. 111]. О. Потебня наголошував, що основним складником мистецтва є образ значення, що володіє полісемантичною мовою, а його специфіка ґрунтується на неадекватності кількості образів і множинності можливих значень.

Крім того, О. Потебня вважається одним із попередників семіотики у Росії в ХІХ ст. Його праці характеризуються ґрунтовною теоретичністю узагальнень, що сприяє більшій системності та структурності матеріалу.

У свою чергу І. Франко став «обличчям» цілої культурно-літературної епохи й одним із найвизначніших наукових діячів України кінця ХІХ – початку ХХ ст. Йому належать численні праці в галузі філософії, літературознавства, психології творчості, історії, фольклористики, мовознавства тощо.

Проте для нас інтерес становить одна з найвидатніших його праць «Із секретів поетичної творчості» (1898), в якій І. Франко вдало поєднав психологію та літературу, довівши їх взаємозв'язок та взаємозалежність. У цій роботі, на нашу думку, український митець зробив вдалу спробу пояснити літературознавчі проблеми в суто психологічному контексті. Франковий трактат став першою в ХІХ ст. спробою «психологізації» художньої творчості. У той час психологія перебувала на початкових етапах еволюції, тож взаємоперетікання останньої в літературу було порівняно легким та зрозумілим. Головним же концептом цієї праці стало обґрунтування І. Франком понять «нижньої та верхньої свідомостей», на які автор спирався під час аналізу будь-якого літературного твору. Доречним було б згадати статтю І. Папуші «Іван Франко і Зигмунд Фрейд: аналогії та інтерпретації» (2006), де автор акцентував на яскравій типологічній суголосності обох вчених, які впровадили в свій творчий розмисел (хоч і в різних царинах гуманітарного знання) подібні думки та ідеї. Це, на заувагу І. Папуші, було пов'язане з великою подібністю життєвої та творчої еволюції митців.

Потужний розвиток міфологічних тенденцій у ХХ ст. був спровокований новітніми фундаментальними інтерпретаціями в переосмисленні феномену людини, оприявленними наприкінці ХІХ та в перші десятиліття ХХ ст. Тому варто згадати й ім'я Н. Фрая, який вважається не лише дослідником літератури, а насамперед теоретиком методології архетипної критики, який впровадив теорію архетипів К. Г. Юнга у суто літературознавчу площину. Теоретична праця вченого («Анатомія критики», 1957) ґрунтується на юнгівських підходах, але зрештою він застосував архетипну критику власне до літературознавства. Центральною ідеєю концепції Н. Фрая є

розуміння історії світової літератури як циркулювання замкненим колом, у якому художня творчість як форма відображення архетипної пам'яті спочатку відокремлюється від міфу, однак повертається до нього [13].

Н. Фрай розширив список архетипів та символів, охарактеризувавши їх як елементи апокаліптичного та демонічного світів. Учений наголошував на синкретизмі міфології та літератури у всіх світових культурах, при цьому зазначаючи, що різниця між ними є більше хронологічною, ніж структурною.

Пенталогія Г. Башляра становить ґрунтовну аналітичну працю, в якій розглянуто функціонування та побутування головних архетипів (вогню, води, повітря та землі) в тканині художніх текстах («Психоаналіз вогню» (1937), «Вода та марення» (1942), «Повітря та сновидіння» (1943), «Земля та марення волі» (1948), «Земля та марення про спокій» (1948), «Поетика простору» (1957). Учений удався до глибокого детального аналізу особливостей оніризму чотирьох першостихій, класифікувавши чотири види уяви в зв'язку з головними стихіями світотворення.

Наступним ученим, що займався дослідженнями в царині архетипу та міфу, був М. Еліаде, який дав власне визначення міфу – «священна історія». Міф, за його твердженням, розповідає про події, які мали місце в початкові часи і пов'язані зі створенням світу в цілому або окремої його частини. В акті творення обов'язково беруть участь надприродні істоти, таким чином міф – єдина оригінальна реальність, принаймні, для первісної людини. Крім того, міф слугує прототипом, зразком для усіх людських обрядів й усіх суттєвих видів профанної, побутової діяльності [196].

Особливе місце у міфологічній концепції М. Еліаде займає поняття часу (відповідно, й історії). Книга «Міф про вічне повернення» М. Еліаде повністю присвячена проблемі сприйняття часу первісного так званими історичними людьми: у виявах своєї свідомої поведінки, вважав М. Еліаде, «первісна», архаїчна людина «не знає дії, яка б не була зроблена та пережита раніше іншими, при цьому не людиною. Те, що вона робить, уже робилося. Її життя – безперервна повторюваність дій, відкритих іншими. Таким чином, навколишній світ, у якому відчувається присутність та праця людини, мають «позаземні» архетипи, що розуміються або як план, як «форма», або як звичайний «двійник», але існуючий на вищому, космічному рівні» [196, с. 15].

Найперспективнішим у цьому плані здається тлумачення архетипу та міфу, що синтезує всі попередні досягнення у власній концепції. Це – символічна теорія міфу (Дж. Бруно, І. Кант, пізніше –

С. Аверінцев, Х. Е. Керлот). У даному випадку архетип та міф розглядаються як доволі складне явище, характерною рисою якого є «космізація» доквілля. Це концепція є важливою для різноманітних гуманітарних дисциплін, і зокрема для сучасної сучасної художньої творчості. З погляду останньої визначальною функцією архетипу й міфу є впорядкування світу за допомогою системи символів і семіотичних знаків, закодованих в архетипній пам'яті, та визначення місця і ролі людини в досконалому, значущому універсумі за допомогою творчої дешифрації. Важливим є й естетичний аспект міфопоетичної творчості, оскільки міф має багато спільного з художньою літературою, як-от: образно-архетипне походження, величезна кількість катарсичних переживань, виведення людини з профанного часопростору, активізація творчих здібностей людини. Водночас естетичний компонент задає духовно-емоційного забарвлення наративу, а відтак сприяє формуванню конкретних сакралізованих форм художньої творчості.

Міфопоетична свідомість характеризується не раціонально-логічним, а образно-емоційним, ціннісним, смисложиттєвим, естетичним змістом. Однією з найяскравіших її прикмет є феномен «містичної співпричетності», «партиципації» (К. Леві-Стросс): віри в зв'язки між різними об'єктами. Її основою є уявлення про єдність видимої та невидимої (первинної, архетипної, та визначальної щодо повсякденного буття) реальності. Ці сконцентровані в колективному підсвідомому естетичні константи й досі надзвичайно часто простежуються в художній творчості, оскільки, на відміну від наукового, і міфопоетичне, і художнє світо відношення спираються на образне мислення, фантазію, інтуїцію, на архетипи. Отже, необхідним стає звернення до ірраціональної сфери людської психіки, тобто до архетипної пам'яті та її семіотичних інваріантів – архетипних образів, символів і сюжетів.

Варто зазначити, що в радянську добу в фольклористиці та літературознавстві існувала певна заборона на міфологічні дослідження. Ідеологічні обмеження були продиктовані, безсумнівно, тим, що міфологічний пласт національної духовності виявляє «рудиментарний» характер народного світогляду. У наш час дослідження дохристиянського періоду культури знову пожвавилися. Сучасна вітчизняна та світова традиції вивчення міфології, архетипів, символів, архетипних образів, що зберігаються в архетипній пам'яті, та архетипної міфокритики представлена значною кількістю праць.

Так, у фундаментальному дослідженні В. Проппа «Історичні корені чарівної казки» (1946) розглянуто казку на рівні ритуалів ініціації, де виділяються головні константи міфологічного світосприйняття. Автор запропонував структурно-типологічний метод аналізу казки, а також визначив діапазон використання цього методу. Найбільш вдалим його використання спостерігається там, де є постійне повторення фактів та подій, особливо під час аналізу літературних творів при зіставленні та порівнянні, віднаходженні подібних мотивів, сюжетів, образів і символів.

Знакове дослідження Є. Мелетинського «Поетика міфу» (1976) присвячено вивченню та аналізу класичних форм міфу, а також зосереджена на явищі «міфологізму» в літературі ХХ ст.

У праці В. Топорова «Міф. Ритуал. Символ. Образ» (1995) досліджено проблеми архетипів у контексті універсальних модусів буття в знаку. Літературознавець уважав, що міфопоетичне становить творче начало «ектропічної спрямованості», що протиставляється «ентропічному зануренню» в хаос.

М. Євзлін розвідку «Космогонія і ритуал» (1993) присвятив дослідженню основних архетипних сюжетів та мотивів, що наявні в художніх творах (зокрема, деяких російських письменників); проаналізував зв'язок ритуалу з свідомістю, архетипу з міфологією тощо.

Сучасний український літературознавець Я. Поліщук у книзі «Міфологічний горизонт українського модернізму» (1998) окреслив концепцію розвитку українського модернізму в міфокритичній площині. Значну увагу автор приділив дослідженню художнього відтворення архаїчних сюжетів, ритуалів, архетипів крізь призму авторської міфотворчості.

У сучасних працях С. Пригодія, О. Горенко, Ю. Матасової та ін. «Американський романтизм. Полікритика» (2006) й «Архетипна критика американської літератури» (2008) ґрунтовного тлумачення набула американська література ХІХ ст. у площині фрейзерівської та юнгівської міфокритичної парадигм, архетипіки першостихій та «фармакосу». С. Пригодій наголошує, що «виділення культурного архетипу є досить неправомірним, адже архетип становить елемент колективного підсвідомого, що є універсальним, загальнолюдським, у той час як формування культурологічних реалій та культурних комплексів є національно та індивідуально окресленим явищем» [18, 13]. Зокрема, у своїх працях учений вводить для означення останнього термін «ектип», що становить «людську реалізацію архетипу, отже національно й індивідуально марковану якість» [18, с. 13].

Н. Зборовська, авторка книги «Психоаналіз і літературознавство» (2003), включила у дослідження розділ, присвячений аналітичній психології й теорії архетипів К. Г. Юнга.

Щодо архетипної пам'яті, то варто наголосити, що в дослідженнях учених (С. Вигонський, Е. Дюркгейм, П. Нора, М. Хальбвакс та ін.) простежується думка про існування не тільки індивідуальної, колективної, а й загальнолюдської підсвідомості. На сьогодні науковий світ користується великою кількістю термінологічних синонімів «колективного підсвідомого» К. Г. Юнга: родові уявлення, архаїчні прошарки психіки, первинні образи, міфологічна свідомість, історична ідентичність, генетична пам'ять.

Наразі теорія пам'яті претендує на статус міждисциплінарної, оскільки розвивається на стику літератури, історії та антропології. Загострений інтерес до пам'яті зумовлений підвищеною зацікавленістю до феноменів культури, історії, колективної та індивідуальної пам'яті, а також сучасним кризовим станом суспільства, в якому спостерігається розрив вікових зв'язків, відрив від коренів, забуття традиційних цінностей. Криза сучасної культури так чи інакше примушує активізувати соціально-історичний досвід, транслятором якого виступає архетипна пам'ять. Л. Лавринович з цього приводу стверджує, що усе ХХ ст. у світовій літературі пройшло під «знаком пам'яті як модусу буття особистості, нації, соціуму. Індивідуальна та колективна пам'яті в творчому осмисленні концепції світу й людини стали своєрідним мірилом ідентичності особи» [84, с. 7].

Традиційно архетипна пам'ять – це пам'ять про минуле, пам'ять предків, що, за визначенням В. Шкуратова, «володіє здатністю пригадувати речі, невідомі розуму та практичному знанню» [195, с. 436], вона існувала й розвивалася в давніх первісних суспільствах задовго до виникнення писемності в якості живої передачі людського досвіду. Тож загалом архетипну пам'ять сприймають як синтез культурно-філософського та міфологічного знання, що є зосередженням в колективному підсвідомому первісних архетипів, символів, знаків, архетипних образів та архаїчних уявлень, загальних для всіх народів, і є підсвідомим засобом трансляції найціннішого й найважливішого людського досвіду, що накопичується впродовж віків.

Перші звернення до пам'яті як до важливої теоретико-методологічної проблеми знаходимо в працях Платона, Аристотеля, Плотина, Августина, які розрізняли існування пам'яті та спогадів, визначаючи важливу роль пам'яті в процесі отримання справжнього знання, акцентували на взаємозв'язку пам'яті та часу.

Зокрема, Августин розглядав пам'ять як можливість душі, в якій зберігаються спогади-образи світу та переживання.

Поява в XIX ст. соціології сформувало новий дискурс проблеми пам'яті, надавши їй статус соціального явища, що розглядалося з погляду існування колективних уявлень.

Одночасно з соціологічним аспектом досліджень пам'яті розвивався психологічний. У працях З. Фрейда, К. Г. Юнга, Е. Фромма та ін. розглядалися психічні явища, пов'язані зі спільним життям людей. У своїх розвідках вони досліджували пам'ять у ракурсі соціальної психології, де феномену пам'яті відводилося важливе місце. Пам'ять у їхніх розвідках постає віддзеркаленням колективної душі, в якій головну роль відіграє соціальна пам'ять як невід'ємний елемент соціального життя.

Ю. Лотман крізь семантичний аналіз визначив культуру як соціальну пам'ять, де пам'ять становила текстотворюючий механізм, він пов'язував її існування з певними смислами, вказував на процеси деактуалізації, під час яких відбувається зникання певних текстів зі смислового простору.

Теоретик міфопоетики М. Еліаде стверджував, що існування людини – це лише безперервне відродження минулого завдяки архетипній пам'яті, наголошуючи, що для первісної людини в кожен наступний мить усе починається з самого початку. Минуле є не що інше, як передбачення майбутнього. У якомусь смислі можна сказати, що у світі не трапляється нічого нового, бо все є лише повторення все тих же початкових архетипів; це повторення, актуалізуючи міфічний момент, у який була виявлена архетипна дія, безперервно втримує світ в одній і тій же світанковій миті початків. Час лише робить можливим появу та існування речей; він не має ніякого впливу на це існування [196].

П. Рікер визначив три головні суб'єкти атрибуції пам'яті: «я» (індивідуальна пам'ять»), «ми» (колективна соціальна та суспільна пам'ять) й проміжний тип – пам'ять близьких людей, «де конкретно відбувається взаємодія між живою пам'яттю індивідуальних особистостей і загальною пам'яттю суспільств, до яких ми належимо» [139, с. 184]. Учений наголосив, що пригадування – це матеріальний доказ минулого, який спливає в пам'яті завдяки його семіотичному виміру [139, с. 598].

Питання, що пам'ятає те чи інше суспільство, в тому числі суспільство національне, яким чином ця пам'ять успадковується наступними поколіннями, було поставлене як провідна тема наукового дослідження й почало активно досліджуватися лише в 20–ті р.р. XX ст. Сучасна соціальна дійсність становить

взаємопереплетіння різних реальностей, напругою їх існування, тож інтерес до вивчення та дослідження феномену колективної, соціальної та архетипної пам'яті пов'язаний з шерогом взаємодоповнюючих обставин: у новітній науці ХХ – початку ХХІ ст. можна вести мову про множинність прошарків соціальної реальності, кожному з яких притаманні власні можливості, демонстрування власної логіки існування, формування власної тематики, реабілітація та реінтерпретація архаїчних змістів. Архетипна пам'ять як берегиня різноманітних культурних смислів та значень у процесі комунікації утворює з них складний символічний текст сучасної культури. Це, з одного боку, визначає зміст комунікативних процесів, з іншого – вводить символічні ряди (змішуючи їх іноді механічно), створюючи тим самим своєрідне мозаїчне існування сучасного соціального порядку, в якому архаїка існує нарівні з постмодерном.

Першим серйозним дослідником пам'яті, зокрема, соціальної, був Е. Дюркгейм, який розкрив зміст поняття пам'яті, спираючись на ідею про колективні уявлення. Ним досліджувалися питання існування пам'яті, механізми передачі досвіду в повсякденному житті, він же порушив питання про пам'ять та процеси ідентифікації як між сучасниками, так і минулими поколіннями.

Продовжив та поглибив ідеї Е. Дюркгейма М. Хальбвакс. Праці французького теоретика й на сьогодні вважаються проривом у вивченні пам'яті: вчений зробив її об'єктом соціологічного дослідження й вперше дав їй визначення. Учений наполягав на тому, що вся соціальна думка є по суті пам'ять, наголошуючи, що жодне суспільство не змогло б існувати без колективного «фонду пригадувань», бо релігія і сім'я, професійні організації та соціальні інститути утримуються разом саме завдяки колективним пригадуванням.

У 1925 році М. Хальбвакс оприлюднив термін «колективна пам'ять», що був уведений ним на противагу індивідуальній пам'яті. За його працею «Колективна пам'ять» (1925) пам'ять як доступ до реальностей минулого дуже ненадійна, проте вона утворює основу соціального порядку. Фундаментальною компонентою колективної пам'яті учений уважав міфи.

У наукових розвідках М. Хальбвакс послуговувався й терміном «соціальна пам'ять», умотивовуючи це тим, що вона «становить найважливіший елемент культури. Вона виступає транслятором ціннісно-сміслових характеристик культури від одного покоління до іншого, визначає багаторівневість та багатоступеневість феноменів культури» [185, с. 40 – 41]. Фундаментальним значенням соціальної

пам'яті він уважав те, що вона, маючи складну структуру, є основою багаторівневості існування різноманітних смислів та ситуацій, визначає гетерогенний зміст феноменів культури, враховуючи різноманітність їх структур, аспектів та рівнів, що відчувається, наприклад, у різноманітті архітектурних, літературних, живописних стилів, театрального мистецтва тощо. Отже, на думку науковця, постаючи фундаментальним елементом різних соціальних зв'язків, пам'ять впливає на розвиток людини і колективу. Дослідження М. Хальбвакса поглибили розуміння пам'яті як соціально-формотворчого феномена. Архетипну пам'ять учений уважав одним із різновидів соціальної пам'яті, якій притаманна здатність пригадувати явища й події, невідомі свідомості сучасної людини, проте ті, що розвивалися та активно функціонували в архаїчних суспільствах задовго до виникнення писемності.

Підвищення значущості проблематики різноманіття і мультикультуралізму в соціальному дискурсі сприяло підвищеному інтересу до національної, генетичної, архетипної пам'яті та традицій, тому ідеї французького вченого були розвинені в працях інших науковців, зокрема, французького історика, теоретика і дослідника колективної та історичної пам'яті П'єра Нора, який, спираючись на аргументи М. Хальбвакса, розвивав їх, проте щодо окремих аспектів мав іншу думку. Він уявляв пам'ять як деяку живу субстанцію, носіями якої є реальні спільноти людей. «Пам'ять є життя, – стверджував П. Нора, – вона завжди розвивається, підпорядковуючись діалектиці запам'ятовування та забування, реагуючи на будь-яке її використання та маніпуляції нею» [119, с. 6].

Продовжує дискурс пам'яті в сучасній науці російський науковець С. Вигонський, який, займаючись вивченням глибинних рівнів людської психіки, тобто колективного підсвідомого, зазначає, що людство, безумовно, «не змогло б зберегти свою цілісність у тому випадку, якби весь досвід, що накопичувався упродовж життя однієї людини, безслідно зникав у момент її смерті» [47]. Відтак, за С. Вигонським, виходячи з еволюційної доцільності, слід визнати існування й деякої генетичної або архетипної пам'яті, що успадковується із покоління у покоління й має аісторичну маркованість, бо так звані приховані «спогади» про навколишню дійсність, що зашифровані особливим чином, упродовж віків очищуються від конкретних деталей, характерних тій чи іншій історичній епосі, залишаючи сучасній людині лише згорнуті символи про неї. Учений, наприклад, уважав, що майбутня дитина вже долучається до загальнолюдської архетипної пам'яті через досвід та сни (внутрішню психічну діяльність) власної матері. А мова, якою

«розмовляє наша глибинна психіка, – за словами С. Вигонського, – це, і є, перш за все, мова символів. Якби колективне підсвідоме фіксувало у безпосередньому вигляді усе пережите людством, така інформація була б недоступною для наступних поколінь» [47]. Учений наголошує саме на символізмі, завдяки якому будь-яка попередня інформація стає інтуїтивно зрозумілою для людей, незалежно від історичного та культурного контексту.

Для повноцінної діяльності в сучасному світі людині необхідно знати, яке місце вона займає в просторі та часі, й тому цілком актуальним видається звернення до символів, що з'являються перед людиною саме в снах або фантазіях. У таких символах та образах знайшли своє відображення найважливіші характеристики дійсності, а саме – її просторові та часові якості. Головне призначення символічної картини світу, що захована в підсвідомості, – на думку С. Вигонського, – «сприяти максимальній адаптації людини до навколишньої дійсності. Проте людина повинна мати мотивацію до такої поведінки, інакше будь-яке зашифроване знання виявиться для неї цілком непотрібним» [47]. Тому таку важливу роль в актуалізації смислів соціального підсвідомого відіграє архетип, який визначається в різних ракурсах життєбуття завдяки архетипній пам'яті.

Тож свідоцтвом пам'яті, зокрема архетипної пам'яті, є колективні психічні константи – легенди, казки, міфи, релігійні вірування, поєднаних тематично з індивідуальним людським досвідом. У числі останнього – сни, сновидіння, випадкові фантазії, а також психічні розлади. Зіткнення цього індивідуального досвіду чи підсвідомих процесів, що становлять основу пам'яті, з «денним», раціональним, свідомим й відбувається саме в той момент, коли людина бачить сни, фантазує або намагається пояснити, розкодувати «темний» зміст стародавніх міфів. Найточнішим визначенням суті людських підсвідомих процесів є «картина світу» (Е. Кассіпер). Це, в певному значенні, метаморфоза, що «розповідає про світ, притча про те, що колись турбувало людство, дивувало, лякало й тішило його» [47].

Відтак пам'ять, а передусім архетипна пам'ять та її інваріанти (архетипні символи, образи, мотиви, сюжети тощо) є складовими, що становлять підґрунтя сучасного буття всієї людської спільноти через збереження первісних (архетипних) смислів, проте матеріальні носії й репрезентанти (мови, коди) цих смислів різні. Складна й структура зміни історичного досвіду: механізм пам'яті (запам'ятовування і забування (звільнення пам'яті від неактуальних смислів), особливо в межах національного менталітету, потребує

часу, оскільки занотовує непотрібні в повсякденній суспільній діяльності речі та факти протягом десятиліть, що, в свою чергу, може спричинити до зникнення прадавнього досвіду з генетичної пам'яті народу, національна ж амнезія, як відомо, це найперший крок народу в небуття, тому головним завданням творчих особистостей – повернути свій народ до національних праоснов та пракоренів, знання яких допоможе людській спільноті зберегти себе як цілісність, єдність.

Під час аналізу поетичних текстів Волта Вітмена («Себе я оспівую», «Поетам, що будуть», «Пісня про себе», «Йдучи травною степовою», «Пісня про широкий шлях», Від колиски, що коливається завше невпинно», Коли я впливав океаном життя» тощо) та Богдана-Ігоря Антонича («Зелена елегія», «Ніч», «Привітання життя», «Праліто», «Зелена Євангелія» тощо) нами було простежено активне використання митцями архетипних символів та образів, що є не простими збігами, оскільки на рівні колективного підсвідомого, на нашу думку, існує деяка історична, генетична, а отже, архетипна пам'ять, яка концентрує в собі основні константи людського досвіду – духовного, морального, естетичного, соціального. Творча особистість володіє феноменальною здатністю розшифровувати первісні, архетипні смисли й образи, використовуючи їх у художніх творах, тим самим повертаючи людству напівзабуте та загублене. І тут йдеться вже не про «ренесансність смислів», а реставрацію, своєрідну археологію смислообразів.

«Археологічним» фундаментом архетипної пам'яті є спомини і пригадування, що становлять основу всього людського знання (за Сократом): людство підсвідомо володіє істиною й не пізнає її самостійно на окремих етапах своєї еволюції, воно лише пригадує все за допомогою певного досвіду. І якщо знання – це пам'ять, то досвід – це лише пригадування. У цьому сенсі все істинне знання є лише пригадуванням, і якщо людство ним володіє, то воно придбане не через сприйняття, воно не отримане самостійно, а «витягнуте» з царини архетипної пам'яті (людство володіє вічними істинами до досвіду). Найпершими та головними трансляторами та «витагувачами», дешифрувальниками вічних істин завжди були творчі особистості.

Тож не випадково традиційне суспільство сприймає митця як деміурга, який намагається упорядкувати хаос; його творчі здібності важко пояснити науково (К. Г. Юнг був переконаний, що «таємниця творчого, як і таємниця Свободи Волі, є трансцендентною проблемою, яку психологія не може вирішити, а тільки описати.

Рівно ж і творча людина є загадкою, розв'язок якої хоч і шукатимуть найрізноманітнішими способами, але кожного разу даремно» [13, с. 132]), тому тлумачаться як надбані у понадлюдському, «ейдосному» світі, а отже, є відголосками архетипної пам'яті. А звернення творчої особистості до «мітологічних структур, щоб знайти для своїх переживань відповідний образ» [204, с. 129], видається цілком логічним та послідовним.

Своє «божественне» натхнення великі митці, на думку К. Г. Юнга, черпають зі сфери підсвідомого, створюючи могутні образи архетипної природи, оскільки творчий процес полягає в підсвідомому одухотворенні архетипу. За тезою Р. Піхманця, «відбувається діалектичне усунення запасів свідомості для відкриття принципово нових художніх рішень, що досягається силою неусвідомлюваної психічної активності, а точніше – силою несвідомого пориву» [126, с. 50], інакше кажучи – натхнення. За М. Євзліним, схема виникнення творчої свідомості може бути представлена так: «першознак (ритуал), природній об'єкт та архетип вступають у взаємодію. Випромінювання, яке починає еманувати ритуальний знак та природній об'єкт, концентруються в архетипному «центрі», що, в свою чергу, еманує нову реальність (або центр) – свідомість. Свідомість (особливо, творчу), таким чином, можна розглядати як синтез потрібної еманції, що активується, коли всі три центри вступають у взаємодію» [60, с. 200].

І. Франко вважав, що «саме шляхом асоціативної комбінації «змислів», художнього перевтілення тих пережитих вражень, подій, картин, образів, що до певного моменту приховуються у «тайниках душі», можливо «відкрити наново» свого часу поглинуту емоційною сферою поета чи письменника реальну дійсність, що буде сприйматися як народження нової – через «повну гармонію сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обмірковування» [178, с. 64], тобто, для народження нової дійсності «пам'ять серця» вступає у складну психологічну взаємодію з «пам'яттю розуму» (Л. Тарнашинська) [163, с. 33].

На нашу думку, образи, створені митцем, належать у першу чергу його власному внутрішньому світові, а вже потім у різних варіантах постають перед реципієнтами. Отже, підґрунтям образів, що вибудовує митець у своїх творах, є його підсвідоме, якого письменник прагне звільнитися через власну художню творчість, «виливаючи» й проектуючи його назовні (в текст). Спочатку воно проявлюється в формальній тканині художнього твору, проте, якщо враховувати архетипну організацію останнього, то тут у нагоді стає

психоаналіз, завдяки якому ми можемо зосередитися на прихованому, глибинному змісті твору, а його форму сприймати, за словами Я. Потканського, « як ефект цензури і повторного опрацювання» [133, с. 45].

«Повторне» відродження образів та символів архетипної пам'яті в художній свідомості відбувається із включенням закону, який Л. Тарнашинська назвала «законом перемоги спогаду», коли оті давно похоронені, а радше приснули до часу комплекси колишніх вражень, зазнавши цілком таємничої магії асоціативних «зціплень», видобуваються, трансформовані у щось цілком нове і несподіване, на денне світло верхньої свідомості» [163, с. 32]. В. Махно в свою чергу зауважив, що об'єктом творчого бачення митців завжди є «система координат, яку можна назвати ретро-пам'ятю alter ego в космосі людини і Всесвіту» [97, с. 9].

Є. Адельгейм акцентував на тому, що образи та абстрактні поняття, що їх символізують, часто дистанціюються, а це наштовхує на певні висновки: «використовуючи спогади, що їх зберігає «нижня свідомість» (І. Франко), остання будує свій особливий світ; він живе за законами дійсності, яку відображує, і водночас за своїм внутрішнім законом – законом високого перетворення життя, законом домислу, якщо хочете – «міфу»...» [2, с. 30].

Сприйняття творчості як «священного шаленства» стає найголовнішим законом існування усієї художньої літератури, що призводить до створення все нових і нових мистецьких шедеврів. Причому найпершим обов'язком сучасної художньої свідомості стає «реанімація» тих первісних, архаїчних основ міфологічного існування предків, завдяки акцентуації яких сучасним реципієнтам легше зрозуміти смисл художнього твору, бо, як наголошував К. Г. Юнг, цей смисл, суть твору полягає в тому, «що вона піднімається високо над особистим і говорить від імені людського духу і серця усього людства» [204, с. 133].

Наприклад, не випадковим у слов'янській міфології є образ Чура (Щура, Діда, Пращура) – бога Предковості, що виражав собою ідею спадковості поколінь, взаємопов'язаності роду, відповідальності дітей за справу та віру батьків, котрі необхідно продовжувати, розвивати та вдосконалювати під божественним покровительством предків. Відтак провідними в тематичному спектрі поезії Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича були мотиви й сюжети, пов'язані з поверненням до роду й родоводу, національної, архетипної пам'яті та віднаходженням особистої національної ідентичності («Осцеола», «Блукаючи Всесвітом у думках», «Я сиджу й споглядаю» – Волт Вітмен; «Життя по-грецьки

біос», «До істот з зеленої зорі», «Країна Благовіщення», «Міф», «Дім за зорею» – Богдан-Ігор Антонич). Спромігшись своєрідно розкрити зміст багатьох архетипних образів, американський та український поети «примусили» працювати архетипну пам'ять на свою користь. Це дало змогу піднятися творам авторів від випадкового до необхідного, від окремого до універсального, від минушого до вічного, й зробило їх класичними, тобто актуальними для будь-якої епохи.

Причину особливої уваги з боку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича до архетипних джерел можна пояснити вічним прагненням обох поетів до розуміння, заглиблення та розчинення у світі трансцендентності. Саме в загадково-містичному, ірреальному світі, що вабить своєю казковістю та досконалістю, досліджувані митці намагалися відшукати розгадки таємниць свого існування, декодувати первісні архетипи, сконцентровані в архетипній пам'яті людства, створюючи для цього все нові й нові образи та символи. У Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича яскраво втілений феномен архетипної пам'яті, що є дуже суттєвим для поетів, оскільки в їхній художній свідомості, скориставшись цитатою Е. Соловей, «ставлення до минулого виступає як «організуючий» момент морально-філософських засад. Пам'ять усе інтегрує, всьому визначає справжню ціну, в орбіту пам'яті входить усе, аж до життя і до смерті» [153, с. 159]. Звернення до архетипної пам'яті – це наслідок «інтелектуальної втоми» від пародійно-ігрових дискурсів, від цинічних чи примітивно-збаналізованих символів доби. Саме пам'ять дозволяє людині зберігати власну тожсамість і вписувати цю тожсамість у колективну свідомість – родову, соціальну чи національну... Й сам факт звернення до цієї теми є надзвичайно важливим у сенсі вироблення цілісної, спільної, колективної пам'яті народу, без якої будь-яка нація приречена на непритомність» [84, с. 13].

Відтак тенденція художньої творчості до активного використання архетипної пам'яті як повернення до класичних форм архетипу й міфу, звернення до архетипних образів і символів чи створення їх нової версії пов'язана у Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича насамперед із такими актуальними духовними проблемами, як побудова цілісної картини світобуття і доповнення раціонального буття інтуїтивно-почуттєвим. Водночас метою митців є не імітація архаїчних образів, а звернення до закодованих у міфах та архетипній пам'яті суспільства інваріантних моделей існування, а отже, використання останньої не для формальної реставрації минулого, а прориву до надісторичного.

## 1.2. Семіотичний простір як інформаційний код архетипної пам'яті

Оскільки ми розглядаємо архетипну пам'ять як одну з найголовніших формотворчих домінант лірики Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича крізь семіотичну призму, то вважаємо за необхідне окреслити головні робочі терміни дисертації, а саме такі поняття, як «знак», «символ», «культурна традиція» та «семіотика».

На думку дослідників, знак – це мінімальний носій мовної інформації. Під семіотикою ж розуміється наука, що досліджує способи передачі інформації, якість знаків і знакових систем у людському суспільстві (головно, природні та штучні мови, а також явища культури, системи міфу, ритуалу), природі (комунікація у світі тварин) або у самій людині (візуальне та слухове сприйняття тощо) [143, с. 265]. Символом є ідея, образ чи об'єкт, який має власний зміст й одночасно той, що у загальній нерозгорнутій формі містить дещо інший зміст. Культурною традицією називають виражений у соціально-організованих стереотипах груповий досвід, котрий шляхом просторово-часової трансмісії акумулюється та відтворюється в різних людських колективах [152, с. 80].

Тож в основі семіотики лежить поняття знаку, проте розуміється він науковими традиціями по-різному. Одна з них (представники – Ч. Пірс, Ч. Моріс, Р. Карнап) відштовхується від поняття знаку як першоелементу всякої семіотичної системи. Знак сприймається як деякий матеріальний носій, що становить іншу сутність (у найважливішому випадку – інформацію). У лінгвістичній традиції, що йде від Ф. де Соссюра та Празької школи, основою семіотики є антиномія мови й мовлення (тексту), знаком же називають двосторонню сутність. Проте ці традиції мають одну вагому єдність: за основу береться найпростіший, атомарний елемент, а все останнє розглядається з погляду подібності з ним.

Дослідженню семіотичних процесів присвячено багато ґрунтовних праць, зокрема Ч. Пірса (Логічні основи теорії знаків», 1897–1898), Ч. Моріса («Основи теорії знаків», 1938), Е. Кассіра («Філософія символічних форм», 1923–1929), Ф. де Соссюра (Праці з мовознавства», 1977).

Основи вивчення семіотичного механізму, закладені Ф. де Соссюром, були розвинені в працях Московського та Празького лінгвістичних гуртків. Відтак у Росії семіотика має давні корені та стабільні позиції. У 1960–ті р.р. були зроблені перші спроби в розвитку радянської семіотичної науки. У Москві була сформована

група науковців, що прийшли до семіотики різними шляхами: від структурної лінгвістики та автоматичного перекладу, від компаративістики та загального мовознавства. Саме вони стали ідеологами того семіотичного розгалуження, котре надалі отримало назву Московської семіотичної школи. У цю групу ввійшли О. Залізник, І. Ревзін, Т. Молошна, Т. Ніколаєва, Т. Цив'ян, З. Волоцька та ін.

У 1962–64 р.р. було проведено Московську й Тартуську конференції з проблем семіотики, під час яких відбулося створення Московсько-Тартуської школи семіотики, що об'єднала науковців на основі як змістовних, так і організаційних принципів. Її лідерами були Ю. Лотман, В. та Б. Успенські, Ю. Левін, Б. Гаспаров та ін.

Для нашого дослідження важливими є саме праці Ю. Лотмана, де йдеться про текст культури, а поняття культури стає центральним, фактично витісняючи поняття знаку. Праці вченого й до цього часу вважаються фундаментальними для сучасної семіотики. Дослідник розробив концепцію тексту, виходячи з означення будь-якого літературного твору як моделюючого та семіотичного, який здійснює когнітивну та комунікативну функції. Його текст є категорією, що не ідентична літературному твору, проте складає його справжню субстанцію.

Поглиблюючи дефініцію знаку, Ю. Лотман запропонував трактувати його як «пучок взаємоеквівалентних елементів різних систем», тобто саме текст-знак є простором переключення з одного структурного ланцюга на інший (перекодування), що становить «місце контакту», в якому відтворюється семіотичний досвід. При цьому у випадку багаточисельного перекодування зміст процесу може визначатися позатекстовими структурами – літературною традицією, естетичними та архетипними кодами або іншими субкодами культурної системи.

Відповідно, за Ю. Лотманом, «культурний досвід становить процес, що відбувається у межах семіотичних та комунікативних структур, або у межах культурної самосвідомості та метасистем, побудованих нею для опису та організації усього семіотико-комунікативного функціонування, й нарешті, у вигляді досвіду існування у межах комунікативних механізмів культури, що регулюються, з одного боку, кодами, стабілізуючими систему, з іншого – кодами, дестабілізуючими її» [90, с. 268]. Відтак культура, духовні традиції, архетипні конструкти й архетипна пам'ять загалом становлять знакову систему, що виступає посередником між людиною та навколишнім середовищем. Вона виконує функцію відбору та структурування інформації про зовнішній світ.

Відповідно, різні народи можуть по-різному виконувати цей відбір, проте структура його залишається постійною для всього людства – образи та архетипи, закодовані в семіотичному просторі існування людини є спільними, тобто загальними.

Велику увагу Ю. Лотман приділяв семіотичному вивченню історії. Складність історика він убачав у тому, що історик має справу з текстами: тобто історик віддалений від події, яка реально відбувалася, проте залишається сам на сам з її зашифрованим описом. Тож, за словами Ю. Лотмана, «необхідна реконструкція коду (вірніше, набору кодів), якими користувався творець тексту, та встановлення їхньої кореляції з кодами, якими користується дослідник» [90, с. 279]. Проблема в тому, що переданий автором джерела в своєму оповіданні факт – «завжди результат вибору з маси оточуючих подій події, що має, на його думку, значення» [90, с. 309] й розшифрована ним. У цьому сенсі «історія є пам'яттю культури... і це означає, що вона не лише слід минулого, але й активний механізм теперішнього, ... а тексти... завжди приховують у собі можливість інтерпретацій» [90, с. 356]. У практичному смислі Ю. Лотман запропонував у контексті семіотичної науки виявляти символи та коди минулого, абсорбовані та узагальнені архетипною пам'яттю, перекладати їх у співвідношенні з сучасною знаковою системою й таким чином розшифровувати смисл джерела.

Семіотичний простір, як стверджував Ю. Лотман, це «чітко визначена сфера, для якої характерні конкретно-визначені якості замкнутого у собі простору. І лише всередині такого простору існує можливість реалізації комунікативних процесів, напрацювання нової інформації» [90, с. 12], що відбувається на основі розкодування «старої» в площині архетипної пам'яті. Синтезуючи окремі семіотичні елементи, неможливо отримати універсальний семіотичний простір. Навпаки, лише за наявності такого семіотичного універсуму – семіосфери, стає можливим зробити частковий знаковий елемент реальністю. При цьому головною метою семіосфери є заглиблення, фільтрування та пристосування зовнішнього до внутрішнього, за це, в свою чергу, відповідають основні структурні елементи семіосфери, як-от мова. Семіотичний простір тісно взаємодіє з архетипною пам'яттю, тому що він володіє складною структурою запам'ятовування чи пригадування, без чого неможливе функціонування як семіотичного простору, так і архетипної пам'яті. Механізми пам'яті закарбовані, на думку Ю. Лотмана, «не лише в окремих семіотичних субструктурах, але й у семіосфері як цілому. Незважаючи на те, що нам, заглибленим у семіосферу, вона може здатися хаотичним нерегульованим

об'єктом, набором автономних елементів, вона характеризується внутрішньою урегульованістю й функціональним поєднанням частин, динамічний синтез яких складає поведінку семіосфери» [90, с. 20].

Тож літературний твір є найголовнішою ланкою загальної структури художньої творчості. Завдяки цьому літературний твір, семіотично неоднорідний, з багаторівневою будовою, вже не є елементарним носієм інформації, що сприймається реципієнтом, а він здатний взаємодіяти як із загальним навколишнім культурним середовищем, так і з різноманітною читацькою аудиторією. Набуваючи здатності акумулювати інформацію, він таким чином набуває пам'яті. У цьому випадку художній текст сприймається як конденсатор архетипної пам'яті, а не простий відтворювач тієї чи іншої семіотичної ситуації.

Проте справжнім носієм інформації чи події він стає лише тоді, коли реципієнт за допомогою митця («духовного провідника») особисто, звернувшись до символів та знаків архетипної пам'яті, розшифрує та вилучить потрібну йому інформацію з певного тексту. Для того, щоб це трапилось, митець повинен розуміти, на думку О. Астаф'єва, що творчість – «це боротьба за конкретну форму ідей, боротьба граничного напруження і впертої сили за головні знакові категорії та їх універсальне значення. Випадок не породжує великих творів. Вони постають у результаті жорстокої боротьби і концентрації духовних сил, які конструюють стабільні типи знакових систем і, в той же час, виснажують творця. Вона базується на пророцтві духовного провідника, на пошуках «глибокої семантики» знакової системи, де прочитується духовне обличчя нації» [19, с. 207].

Відтак одна з головних ознак художньої творчості з погляду семіотики – це постійне «шукання» людиною свого власного «Я» через знаки, закодовані в архетипній пам'яті людства й передані пересічним сприймачам за допомогою творчих особистостей, деміургів, духовних наставників, провідників. Найпоширенішим, а для художньої творчості найголовнішим, семіотичним знаком завжди вважалось слово – найхарактерніша ознака людини. Слово має феноменальну здатність трансформувати несвідоме в свідоме. Слово надає можливість зрозуміти людину, впливаючи на неї і водночас взяти від неї «найделікатніше й найдивніше зпосеред людських речей – психе людини – її душу» [19, с. 208], те, що Ю. Липа вважав однією зі «стихий нації, її найодвертішим обличчям» [86, с. 38].

Художня творчість, скориставшись думкою О. Астаф'єва, «незалежно від багатства її конкретних інтерпретацій, символізує собою ідею «стику» знаку і значення, зображеного і вираженого, емоційного й раціонального у проекції на закономірності самої виражальності,.... де законам еволюції знакових явищ притаманна ступінчаста діалектика, пов'язана із специфічною функцією тих чи інших знаків у різних стилях, ця стильова закономірність виступає на різних рівнях заміщення реальних об'єктів знаками і лише таким чином виявляє себе в усій повноті за допомогою переважно архетипних образів та символів» [19, с. 196].

Щодо символу, то в структурі семіотики це поняття можна вважати одним з головних, проте, за спостереженням О. Лосєва, й одним з «найтуманніших та суперечних понять, що часто використовувався у літературі та мистецтві навіть у звичайному побутовому значенні, коли взагалі треба сказати, що дещо вказує на дещо інше, тобто використовувався термін «символ» у значенні «знак» [88, с. 8].

Природно символ завжди сприймається як деякий зміст, котрий стає тлом для розгортання іншого, як правило, більш цінного культурного змісту, що виявляється, перш за все, в художній творчості. Поняття символу науковці часто співвідносять з поняттям міфу.

О. Лосєв, наприклад, уважав, що «конкретні символи в літературі та мистецтві часто тяжіють саме до міфу. Адже саме міф, що складається з безкінечних безсмертних живих істот, найлегше піддається символічній обробці» [88, с. 145]. Однак вчений застерігав від того, що на перший погляд може видатися – будь-який символ обов'язково повинен мати міфологічне походження, бо міфологічний символ найлегше відрізнити від звичайного поетичного образу. Проте справа тут не в змісті предметної дійсності, на яку вказує «символ і поетичний образ (цей зміст може бути яким завгодно – і реалістичним, і фантастичним), а в співвідношенні ідейної образності речей з самими речами. Якщо ідейна образність речей є їх поетичним відображенням, перед нами реалістичний образ або тип. Якщо ця ідейна образність розглядається сама по собі як самодостатня дійсність, – перед нами метафора. Якщо вона є лише принципом породження якоїсь дійсності, що не дана прямо й безпосередньо, але лише вимальовує та створює велику смислову перспективу, – це символ. Якщо ж, нарешті, ця ідейна образність субстанціонально втілена у самих речах і від них невід'ємна, – це міф» [88, с. 139 – 140].

Проте не кожен символ може бути міфом, оскільки, наприклад, художні образи в переважній більшості є символічними, але міфами вони стають досить рідко. Міф у художній творчості може відтворюватися безліч разів у силу своєї безкінечної символіки, а символ в різноманітних наукових і мистецьких творах може нагадувати міф або взагалі ототожнюватися з ним. Отже, міф є матеріальним носієм символу, звідси принцип первісного обертання, тобто можливість обертання всього у все (О. Лосев), повернення до прапервісних, архетипних моделей існування та конструювання буття.

Загадка міфу, заявляв Е. Кассіер, завжди пов'язана із загадкою символу та символічного колективного мислення, що бере початок й еволюціонує з глибин архетипної пам'яті людства. У людській пам'яті та культурі символ (під яким Е. Кассіер розумів здатність речей, образів, дій та явищ відображати ідеальний зміст, певну ідею, вказувати на «дещо») відіграє значну роль. Для ученого символ – це перш за все форма самопізнання людського духу. Результати цього процесу втілюються у символічних формах – сферах культури. У свою чергу світом культури Е. Кассіер уважав світ осмислених, організованих, чуттєво-пережитих форм. Цілісність та єдність цих форм мають символічний характер, тобто світ культури – це світ символічних форм та символічних функцій, а сам символ – це «магічний ключ» [173, с. 133] у специфічно людському світі культури.

Е. Кассіер підкреслював, що «символ універсальний, загальноприйнятний, гранично мінливий. Тому й культура має особливості, пов'язані з цими якостями символу. Для людини, що набула культури, не важлива стихія життя, багатообразність її проявів. Людина опосередковує своє природне існування символічними формами» [173, с. 138]. Завдяки символічному мисленню людина здатна подолати свою інертність, бо воно інформує її про можливість постійного творчого перетворення, «перестворення» сучасного їй духовного та культурного світу. У цьому випадку людина співпрацює вже не з реальним, а з символічним Всесвітом, витвореним її власною діяльністю. Тим самим знак-символ у Е. Кассіера становить «всеохопний медіум, що дозволяє у практично-чуттєвому явленні побачити конструктивну ідеальність духу» [70, с. 452].

Символ – це не просте відображення, проте створення просторового універсуму символічного існування. Тож міфічне буття можна вважати самодостатнім, що своєю неповторністю, активністю та змістовою наповненістю сміливо може змагатися зі світом

об'єктивних речей. Е. Кассіерер стверджував, що «увесь досвід людства сповнений символічних цінностей, і усе людське мислення просякнуте символічними уявленнями, більшість яких виходить за межі свідомості реальної дійсності» [83, с. 637].

Символ завжди сповнений архаїчного змісту. Кожній культурній епосі притаманні групи текстів, що несуть у собі елементи архаїки. Концентрація символів у них – найпомітніша. Таке сприйняття символів не випадкове: стрижнева група їх, на думку Ю. Лотмана, дійсно, має глибоку архаїчну природу й сягає дописемної епохи, коли визначені (й, як правило, елементарні в нарисному відношенні) знаки становили «згорнуті мнемонічні програми текстів і сюжетів, що зберігалися в усній пам'яті колективу. Привілей зберігати у згорнутому вигляді виключно широкі й значущі тексти належить символам» [89, с. 148]. Проте найцікавішою архаїчною рисою символу є те, що він може не належати до жодного з семіотичних контекстів, проте якщо вже належить – ніколи не втрачає своєї самостійності, як смислової, так і структурної. Він здатний легко виокремлюватися з будь-якого семіотичного простору, й так само легко може ввійти в інше текстове угруповання. Звідси найголовніша риса символу – ніколи не належачи до певної культурної епохи, він завжди приходить з минулого й розчиняється в майбутньому, тож символи становлять найстійкіші константи культурного та духовного простору, найважливі механізми архетипної пам'яті, репрезентанти культури, що відтворюють сюжети й художні образи на різних етапах людської еволюції, перебираючи на себе функцію єднальних ланок: повсякчас актуалізуючи архетипну й культурну пам'ять, символи не дають їй розпастися на окремі хронологічні пласти.

Символ виступає, як зазначив Ю. Лотман, «конденсатором усіх принципів знаковості, й, одночасно, виводить за межі знаковості. Він – посередник між різними сферами семіозису, а також між семіотичною та позасеміотичною реальністю. Він також є посередником між синхронією тексту й пам'яттю культури. Роль його – роль семіотичного конденсатора, в той час як структура символів утворює систему, ізоморфну й ізофункціональну генетичній пам'яті індивіда» [89, с. 160].

М. Рубцов уважав, що «специфіка форми символічного вираження полягає в тому, що вона становить своєрідну діалектику знакового та образного початків. У найвищих своїх проявах символічна форма зливається з образністю, у найнижчих – зі знаковістю. Символ у своєму гранично завершеному вигляді... може бути представлений як образ» [140, с. 39]. Учений

наголошував, що символи в найслабших своїх проявах (що тяжіють до знакової природи) – це знаки-символи. Кількість таких символів в культурному просторі велика, і всі вони характеризуються високим ступенем умовності. До найвищих форм символічного прояву – символів-образів – слід віднести різноманітні релігійні та філософські символи, і перш за все символи мистецтва, зокрема художньої творчості.

В еволюційному розвитку останньої відбувається постійний циклічний процес, протягом якого здійснюється зникання або «відродження» одних і тих самих символічних форм, а також безперервне функціонування традиційних символів. Цей процес особливо характерний для таких видів мистецтва, що безпосередньо пов'язані з народною традицією (фольклором), яка є для них головним джерелом натхнення.

Традицію у найширшому розумінні сприймають як основний загальносуспільний репрезентант людського досвіду. Загалом традиція – це генетично успадкований досвід, що є одним з найголовніших структурних елементів архетипної пам'яті, за допомогою якого досвід суспільства упорядковується, відбирається та системно організовується.

Якщо сприймати традицію в контексті успадковування основних традиційних символічних форм первісності, то саме міфологія є однією з найбільш ранніх досягнень усієї світової літератури. Переосмислені крізь призму міфопоетичного, вони продовжують своє активне функціонування на всіх етапах розвитку суспільства. Відбиваючи найзагальніші уявлення архаїчних людей про зв'язки з природою, Всесвітом, космосом, вони є стійкими фреймами первісних форм людської свідомості, що є найголовнішими рушіями розвитку людства від першопочатків до сучасності.

Тож така еволюція символічних форм вираження називається традиційною народною символікою, що, маючи в основі первісну міфологічну свідомість, репрезентує низку стійких колективних уявлень народу щодо найрізноманітніших сфер життєдіяльності. Найголовнішою характеристикою традиційної народної символіки є її здатність трансформуватися і відтворюватися в різних видах мистецтва, зокрема художній творчості. Відмінною рисою традиційної народної символіки щодо традиційних символічних форм є її периферійність, коли на певному історичному етапі розвитку культури вона втрачає смисл, що виражає. Як зауважив з цього приводу Б. Рибаків, «дуже складно захопити той історичний момент, коли зникає зміст того чи іншого символу і коли

починається несвідома традиція, збереження однієї зовнішньої форми без знання смислу вираження» [146, с. 354]. Учений зазначив, що традиційна народна символіка, набувши рис несвідомого вираження (що з'явилося десятки тисяч років тому назад) символічних форм, чітко простежується в сучасному народному мистецтві. А це, в свою чергу, свідчить про незаперечну глибину та першоголовість архетипної пам'яті на всіх етапах суспільного розвитку.

Отже свідоме звернення письменників до архетипної пам'яті, архетипних образів та символів, що стають головними чинниками організації художніх творів та репрезентантами національних моделей культури, є основним видом продуктивної взаємодії художньої творчості з літературною семіотикою, міфами та психоаналізом. Досліджуючи архетипи, образи та символи американської та української літератури XIX-XX століть, спостерігаємо численні варіації на цю тему, адже твори досліджуваних поетів тісно пов'язані з міфологічною спадщиною та архетипною пам'яттю давнини.

### **Висновки до розділу 1**

У роботі проаналізовано поняття «архетипу», «міфу», «архетипної пам'яті», «архетипного образу», «знаку» та «символу». Доведено, що художній літературі притаманне постійне звернення до міфів, архетипів та архетипної пам'яті (основу якої становлять архетипні образи і символи, що знаходять свій сконцентрований прояв у колективному підсвідомому). Звернення до них пояснюється прагненням людини, особливо творчої, відновити «космічну» рівновагу, гармонійні стосунки суспільства з навколишнім світом, природою, із Всесвітом загалом.

Головним методом, що синтезував філософію і психологію з різними гуманітарними науками й завдяки якому почала по-новому сприйматися художня творчість, стала архетипна (міфологічна) критика, що бере свій початок у західній культурології та літературознавстві. Остання стала поштовхом до появи нової літературознавчої школи, методологічним опертям якої стали праці провідних науковців, таких як К. Г. Юнг, З. Фройд, Дж. Фрейзер, Н. Фрай, М. Еліаде та ін.

При дослідженні поняття архетипної пам'яті проаналізовано праці дослідників минулих століть і сучасності, які займалися вивченням феномену пам'яті, інтерпретуючи її відповідно до своїх концепцій та теорій.

Розглянуто та проаналізовано праці Ю. Лотмана, присвячені семіотиці літератури, які доводять, що семіотичні утворення становлять основу архетипів та архетипних образів, наявних в художній літературі, зміст яких – це існування певної інформації, закарбованої в досвіді минулих поколінь. Ця інформація, вилучена та декодована з архетипної пам'яті, в загальному семіотичному просторі виступає каталізатором, завдяки якому посилюється смисл символічних форм вираження і відбувається структурування усєї інформаційної системи. Це структурування давно забутої інформації можна назвати «пригадуванням», «реанімацією» образів, вилучених з архетипної пам'яті, результатом якого завжди є створенням нових художніх творів. Тож різноманітні знаки, символи, архетипи, що становлять семіотичні адекватні архетипної пам'яті, акумульовані в ній, знаходять нове потрактування в художній творчості. Їх не можна віднести до тих, що поринули в минуле, бо вони продовжують активно функціонувати і насичувати її, як «живі свідки». Літературні твори можуть втрачати свою актуальність, стати застарілими, однак можуть відроджуватися і стати сучасними або бути передвісниками майбутніх подій, тому що вони розглядаються не в конкретному часовому або культурному діапазоні, а в площині усєї глибини архетипної пам'яті минулих поколінь, яка в певний період розвитку людства активізує необхідні знакові характеристики.

## РОЗДІЛ 2. СИНКРЕТИЗМ ЯЗИЧНИЦЬКИХ І ХРИСТИЯНСЬКИХ ВІРУВАНЬ І ПОЕТИЧНІ СИМВОЛИ ЇХ ВИРАЖЕННЯ В СТРУКТУРІ ВІРШІВ АМЕРИКАНСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТІВ

Поетичний доробок Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича хоч і презентує різні хронологічні межі (XIX–XXст.), які мали свої художні парадигми та особливості, проте має багато спільного, спонукає до активної дискусії навколо його розуміння та прочитання. Підґрунтям для цього стало нестандартне світосприйняття та неординарне відображення поетами явищ навколишньої дійсності, твори митців вимагали від реципієнтів активної співучасті в декодуванні їх непересічних творів. Митці «увірвалися» в національну й світову літератури бурхливою, неочікуваною, раптовою, проте необхідною хвилиною оновлення, могутнього таланту та своєрідного світовідчуття, з'явившись на літературному горизонті, за словами В. Махна, «у сприятливій атмосфері для самореалізації потужного ліричного обдарування» [97, с. 8].

На сьогодні поезія Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича набуває нового потрактування і це видається цілком логічним: час допоміг сучасникам зрозуміти та сприйняти їх творчість у всій глибині та багатоманитості, що було неможливим відразу. Додаймо, використавши цитату О. Астаф'єва, що для збереження об'єктивного бачення світу і людей при оцінці, глибокому розумінні та інтерпретації твору важливим є інтуїтивне проникнення у «прихований за знаковою системою внутрішній світ людини, заглиблення у сповідувані нею ідеали та принципи, .... у психологічну підоснову її діянь» [19, с. 210]. Орієнтація саме на ці аспекти творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича є стрижневою в цьому дослідженні з урахуванням язичницько-християнської основи поезії митців.

Як зазначає Б. Тихолоз, «прочитування художніх творів будь-якого письменника – це щораз нове осягання «секретів поетичної творчості», що відхиляють завісу таємниць глибоко особистого та суспільного, національного та загальнолюдського буття. Кожен митець творить свій універсум, відштовхуючись від національної моделі онтології світу, входячи у русло традиції «постійного повернення» до уявлень та форм народнопоетичного світогляду» [106, с. 24].

Відтак неординарний світогляд Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича став засновком для багатогранного й складного

творчого процесу, що залежав від рівня пізнання митцями природних явищ і Всесвіту; не лише від політичних та соціальних обставин їх націй, а й від релігійних вірувань народів. Вітменівська та антоничівська «релігії» були просякнуті життям їх предків, незнання, нерозуміння, несприйняття яких було рівнозначно незнанню та нерозумінню минулого. Основна проблема, яку вони порушували в поезії, – це проблема духовної кризи людства і проблема вибору, який воно має зробити, щоб вийти з цієї кризи. Сучасне їм суспільство постало перед необхідністю усвідомити усю глибину людського існування, яка до того часу була незрозумілою та непізнаною в повсякденному житті, проте розуміння якої повинно призвести до гармонізації та відновлення національної духовності.

## 2.1. Репрезентація язичницького політеїзму в творах Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича

Поетичному мисленню Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича притаманна складність і багаторівневність, головна мета якого – вилучити та декодувати основні національні, міфологічні та релігійні символи, які, зазнаючи літературної трансформації на рівні художнього тексту, допомогли б людству усвідомити найголовніші духовно-ціннісні здобутки суспільства. Для Богдана-Ігоря Антонича найважливішим було розуміння вічності буття, взаємозв'язку існування всіх форм та сфер Всесвіту, глибоке розуміння особистістю своєї пракультури, навіть своєї праформи, філософське «вростання» в релігію предків, усвідомлення того, що Всесвіт, його досконалість та вічне буття відбиті в кожній, навіть найменшій, речі. В українського поета кожна «річ у собі» мала своє особливе місце і час, де «не птах, не квіт, це грає зміст, це грають первні / речей і дій, музика суті, дно незглибне» [14, с. 167], потрібно лише «вслухатися» та відчутти цей первинний природний зміст прапервнів, праоснов, які ведуть до гармонійного співіснування всього світу, що було характерним для початкових етапів розвитку людства. В свою чергу Волт Вітмен усотував традиції та релігію корінних жителів Америки (бо свого часу багато подорожував країною й спілкувався з індіанцями, цікавився негритянським фольклором) й одночасно сповідував християнську релігію, що дало право поетові, скомпільювавши різні погляди на людське існування, зробити суто філософські висновки у своїх творах: «Речі, лишайтесь на місці, тривкіших за вас нема. / Ви чекали, ви завжди чекаєте, мовчазні прекрасні посланці... / Не міряємо вас – вас любимо – у вас також досконалість, / До вічності ви готуетесь...» [167, с. 84].

Глибинні корені поганської релігії криються, за Л. Фейербахом, у безпорадності первісних людей у боротьбі з природою. Велику роль у житті первісних людей відігравали сили природи, відчуття своєї повної залежності примушувало їх шанувати природу як «основне джерело свого існування», робити її першим предметом релігії, «священною», першим Богом людини» [16, с. 33 – 37], тобто там, де людина одержувала матеріальні блага, «там знаходила вона і своїх богів, і свою релігію» [171, с. 424]. Про це виразно писав Волт Вітмен: «Ми самі Природа, ми довго були відсутні, але тепер ми / повернулися, / Ми стали рослинами ...» [167, с. 50].

Природі уподібнювався і ліричний герой українського поета: «Мов папороть, перед очима / стає прапервісність твоя. / Ти ще

рослина, ти ще камінь, / тебе обкручує змія» [14, с. 107]. «Вростання» в землю, в природу, в пракорені, праоснови людського існування було провідною метою поезії Богдана-Ігоря Антонича, що яскраво проілюстровано, зокрема, у вірші, назва якого говорить сама про себе – «Праліто»: «Вростем у землю, наче сосни / (лопоче лісу коругув). / Наллється в наші жили млосний / рослинний сік – зелена кров. / Корінням вгрузнуть ноги в глину, / долоні листям обростуть... / Кущем черленим край дороги / ростеш у шумі тишини» [14, с. 106].

Вивчаючи фольклор, релігійні вірування народів (не лише своїх), поети намагалися зрозуміти та художньо дослідити специфічні особливості характеру їх вираження, культури та релігійного світобачення націй, бо саме в цьому матеріалі чітко відкарбований народний, а отже, й національний етично-естетичний світогляд, в якому зосереджуються як складові сучасних релігій, так і залишки колишньої (первісної, язичницької). Як відомо, естетичний світогляд почав формуватися вже з появою міфічного епосу, коли міфологічні герої стали репрезентантами не лише релігійних, а й моральних ідеалів добра чи зла, вірності або зради тощо. Тож архетипна пам'ять поколінь відігравала важливу роль у виникненні та становленні першої релігії, семіотичні відповідники якої знаходимо в творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, тому повернення митців до первісної релігії не було спонтанним та неусвідомленим.

Узагалі язичницьку культуру можна вважати першим системноформуючим культурним осердям суспільства, позаяк саме з неї починала формуватися та будуватися будь-яка цивілізація. Значення її в історії культури визначається тим, що вона, по-перше, виступила як духовна сила, що об'єднала та узагальнила вірування та традиції багатьох племен і етносів; по-друге, зуміла зберегти й розвинути архетипи (першопринципи та першообрази) національних культур.

Еволюція язичництва, враховуючи всі відмінності умов існування (кліматичні, географічні, соціальні, політичні), відбувалася на рівні синтезу загальних комплексів первісних вірувань різних народів. Відтак розвиток язичницької культури мав порівняно однакові етапи становлення прадавніх поглядів різних націй, тому не дивно, що язичницькі мотиви лірики Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича мають багато спільного.

Варто зазначити, що заміна язичницького політеїзму первісних людей християнством була не необміркованим, випадковим кроком, а спровокована політичною ситуацією тогочасного суспільства, що

прагнуло мати могутню і об'єднану державу, якою править єдиний князь, а отже, й єдиний Бог з єдиною вірою. Невипадково, наприклад, у пантеоні князя Володимира головним Богом (покровителем князів-Рюриковичів та воїнів) був Перун.

Язичницькі боги слов'янських народів не несли яскраво вираженого негативного навантаження, тому християнській церкві не потрібно було вести з ними таку напружену і жорстоку боротьбу, як у Західній Європі. Навіть більше, за словами С. Плачинди, «розуміючи глибокі корені протонародної міфології, православна церква змушена була гнучко пристосуватися до язичницьких свят (свято Коляди, що народжує нове Сонце, – Різдво, свято Ярила – Пасха і т. п.) або встановлювати та «перелицьовувати» своїх святих під значення язичницьких богів (Волос – св. Власій; Перун – св. Ілля і т.д.)» [127, с. 4].

Отже, запозичивши та адаптувавши більшість народних звичаїв, традицій, вірувань, язичницьких образів та персонажів, церква зробила їх складовою православ'я і надала їм християнського забарвлення. Як зазначив А. Теклюк, спочатку «засвоєння православ'я йшло шляхом його оязичнення. Потім, коли православ'я стало панівним, розпочався процес православізації язичницьких образів. За формою і змістом православ'я утверджувало себе на основі національної культури, підвалини якої були закладені іще в язичницькі часи» [164, с. 7]. Тож, будучи одночасно язичниками і віруючи в єдиного Бога Ісуса Христа, давні українці носили на грудях «як хрест, так і оберіг, а поблизу язичницьких храмів-капищ виростили церкви» [127, с. 3].

Щодо корінного населення Америки (на землях якої зростав Волт Вітмен), то йому «пощастило» жити на плодючих безкрайніх землях, багатих різноманітними рослинами, тваринами та природними ресурсами, що були «золотим дном» для американців. Тому процес християнізації індіанців був набагато жорстокішим та кривавішим у порівнянні з християнізацією слов'янських племен: якщо останні змогли поєднати обидві віри на порівняно «мирному» ґрунті, то набагато важче це було зробити корінним американцям. Керівництво США насаджувало «свою» релігію не з просвітницькою метою, що була б спрямована на духовне відродження, а з метою суспільного контролю в межах колоніальної системи, за допомогою якого пригнічений повинен був підпорядковуватися своєму «хазяїнові». Керівництво держави за допомогою укладання «благородних» угод та контрактів практично грабувало індіанські народи, позбавляючи їх землі, ресурсів і культурної спадщини.

Культура, філософський зміст релігії корінних американців вражає своєю глибиною: релігійні вірування, практика і побут були тісно переплетені з суспільним та політичним життям цих народів. Головною відмінністю індіанських вірувань від інших світових релігій є те, що це релігії «тривання у часі», а не «плинності»: вони не беруть початок від якоїсь події або засновника. Традиційні релігії сприймають буття у Всесвіті як безперервний циклічний процес, головною метою якого є підтримувати гармонію природи і людини, природний баланс. Складовою індіанських вірувань, як твердив Дж. Бівер, є зв'язки з природою (що була їхньою церквою одночасно), тому їх релігію можна назвати природною [146, с. 64].

Це було головною причиною звернення Волта Вітмена до поганської релігії, первісних уявлень та вірувань, до традицій народної творчості. Американський поет у своїх творах відмовився від рими, надаючи перевагу у віршах паралелізмам і повторам, тому його творчість більше нагадує нариси мандрівника, щоденники, записки, в яких митець фіксував найменші порухи своєї творчої сутності, складну роботу думки, за допомогою чого він створював нову художню форму та мову, відшукуючи усе нові образи й мотиви. С. Бреславська, наприклад, акцентувала на національно-фольклорному підґрунті творчості американця, поєднаному з мистецькими традиціями інших народів: «Мандруючи по Америці, спілкуючись з людьми різних рас і національностей, Уїтмен перейняв поетичну образність, оригінальну ритмомелодію народних обрядів. Повтори слів і ритмічно-синтаксична своєрідність побудови рядків характерна для американської народної пісні, а також для негритянського та індіанського фольклору в США» [32].

У творчості американського митця представлена зміфологізована, проте оновлена «поганська модель світу». Язичницький міф Волта Вітмена був уперше проаналізований співвітчизником і сучасником поета, філософом В. Джеймсом, який наголосив на язичницькому світогляді Волта Вітмена. З іншого боку, В. Джеймс упевнено демонстрував, що небажання Волта Вітмена бачити зло світу («Я припускаю добро і зло, я дозволяю говорити навмання» [167, с. 26]) мало небагато спільного з головними принципами язичництва, тому що в подібному імморалізмі поета простежується абсолютно невиліковне почуття провини та гріховності. Це є доказом того, що через культ природних сил Волт Вітмен визнавав якусь вищу силу в образі того, хто керує світом людей та природи, хто дарує розум та силу всім людям і тваринам. Проте поет одночасно приглушував це визнання, наголошуючи, що становлення гідної американської особистості має здійснюватися

лише за законами та порядками природи, навчаючись у неї життю, чесності, великодушності та неупередженості. Волт Вітмен закликав захоплюватися гармонійними законами природи (симбіоз рослинного й тваринного світів, яким були невідомі християнські істини та заповіді, проте вони все ж існували на інтуїтивному рівні), поклонятися їй «богам», мову та порядки яких він намагався вивчати впродовж усього життя: «У Природі ти не навчився – у Природі ти не навчився / великодушності, чесності, неупередженості» [167, с. 116].

У свою чергу Б. Фаліков наголошував – найголовнішим для Волта Вітмена було те, що «природні істоти не страждають відчуттям гріховності, яка була нав'язана християнством сучасній людині і яка, втративши віру в Бога, все ж таки зберігає незрозуміле почуття провини, а це призводить до неврозів, депресії та безсоння. Тварини не відчувають на собі впливу авторитетів, а тому стоять набагато вище за мораль сучасного людства, яке женеться за фальшивими благами цивілізації. Вони здорові, безтурботні та щасливі» [169, с. 152 – 153]. У таку тварину або рослину мріяв перетворитися митець після фізичної смерті, акцентуючи: «Любіть землю, сонце та тварин, повстаньте проти сучасного божевілля та тупості... перегляньте усе, про що говорилося вам у школі, церкві чи будь-якій книзі...» [210].

Р. Емерсон перебував під глибоким враженням від Волта Вітмена як американського шамана, відзначаючи «глибину його таланту та містичної майстерності володіння словом» [211]. Шаман, як стверджує Г. Блум, «мусить мати розколоту особистість і неоднозначну сексуальність, мусить бути схожим на святого» [29, с. 314]. Волт Вітмен-шаман відповідав цим характеристикам – перебуваючи у стані постійних метаморфоз, він «спроможний бути в кількох місцях одночасно і відає речі, навряд чи доступні розумінню Вольтера Вітмена-молодшого, сина столяра. Ми починаємо сприймати Вітмена адекватно, коли дивимось на нього як на нащадка давніх скіфів, дивних демонічних цілителів, котрі знали, що володіють магічним чи окультним Я, або що це Я володіє ними» [29, с. 314].

Богдана-Ігоря Антонича теж можна назвати язичником, бо його творчість, украй насичену образами та символами слов'янської правіри, можна назвати «язичницьким маніфестом». Це дало право Д. Павличку уподібнити митця до «християнина, що повернувся до релігії своїх пращурів – прийняв поганське ідолопоклонництво» [122, с. 32]. Причиною цього, перш за все, є народження Богдана-Ігоря Антонича у найвіддаленішому з регіонів України, де народ

перебував у цілковитій ізоляції від «материкової» держави. Це наклало свій відбиток і на художній свідомості поета – всі його зусилля були спрямовані на максимальне зосередження, концентрацію та запам'ятовування тих специфічних етнічно-фольклорних звичаїв і традицій, того «національного стрижня, первня, що коріннями сягав глибин іще прапервісної міфології велетенського слов'янського ареалу, котрий поступово локалізувався в українському просторі, поставленому в жорсткі умови самозахисту і самозбереження», тому Богдан-Ігор Антонич вдавався так часто до «фольклорних аплікацій – змістовних, образних чи лексичних» [172].

У «Золотослові» вдало описаний язичницький «світ величальної поезії східних слов'ян» – «це воістину «золотосяйний» світ, у якому загальний світловий і звуковий мажор, щедра гра світла, зелені, сонця, зоряного вогню, велика повінь срібних і золотих тонів гармонійно передають високий зв'язок людини Давньої Русі і ще віддаленіших епох з язичницьким піднесено-одухотвореним Всесвітом», де всі елементи космосу найтіснішим чином переплетені з людською долею, і всі вони – це «першоелементи нечуваної в пізніші епохи дійової загальнозначимості. Все в цій поезії сповнене високим смыслом, все – взаємодіє з людиною, все – озивається до людини і вводить людину в великий космічний взаємозв'язок» [64, 7]. Тож, досліджуючи творчість українського митця, нічого дивного немає у факті його повного ототожнення із Всесвітом та космосом, язичницького світосприйняття Богдана-Ігоря Антонича. Його постійна боротьба між двома вірами завжди присутня і в рядках його поезій, зокрема, вірші «Пісня про чорні лаври», де переплетіння та взаємодоповнення язичництва та християнства проходять «червоною ниткою»: «низька землі музика горне в себе кожен порух / етеру, й вищає, й стрункішає, і світлом дзвонить, / і дзвонить чорним дзвоном ночі, аж стає на грані / нічого й вічного. Вже квіти миються в елей. / Роси елей, що святить поле. У пурпурі ранній / вогненні язики святого Духа над землею!» [14, с. 129].

Поет часто сам наголошував, що він «закоханий в житті поганин» [14, с. 81], який покинув реальний світ заради створення власного – напівмістичного, де планети, рослини, тварини, міфологічні й біблійні персонажі, різноманітні машини, що стали результатом сучасного технічного прогресу, об'єдналися в чудернацький поетичний світ. Богдан-Ігор Антонич, як зазначає Л. Тарнашинська, «прийшов до розуміння: кожен письменник – якщо тільки він справжній митець – народжує свою власну, або

«нову реальність», якусь паралельну дійсність (або, як вдало означає це В. Шевчук, – надсвіт), у якій віддзеркалюються і минулий досвід, і сучасне, і майбутнє – витвір його індивідуальної системи художнього бачення світу й творчої уяви, фантазії» [163, с. 33]. Створюючи картини космічного масштабу, де все перебувало в єдності та гармонії, ліричний герой Богдана-Ігоря Антонича водночас сповідував релігію рослин, культ природи: «Навчіть мене, рослини, зросту, / буяння, і кипіння, й хмелю. / Прасловом, наче зерном простим, / хай вцілю в суть, мов птаха трелем» [14, с. 264].

Проте Яр Славутич у праці «Від землеклонництва до християнства?» зазначив, що однозначної відповіді на запитання «Антонич язичник чи християнин?» дати неможливо. Водночас один факт він стверджує беззаперечно – практично всі поетичні тексти перших чотирьох збірок українського митця можна назвати землеклонством, в яких поет творить щось «незвичне, окремосвітнє» [150, с. 17].

Стає зрозумілим звернення Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича до таких фольклорно-етнографічних образів, як сонце, земля, рослини тощо, які необхідно було помітити, зрозуміти та скористатися ними для побудови правильної моделі людського існування. Український митець у своєму романі «На другому березі» зазначив: «Треба вміти дивитися на світ. Це перша заповідь майбутніх поетів» [14, с. 319], бо «...як чобітьми / є легко розчавити цілий світ» [14, с. 65]. Порівняймо Вітменове: «Зараз облишу все і буду слухати» [167, с. 31].

Для практики поетичного зображення Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем язичницького природного світу характерне стирання чітких кордонів між природним і людським світами, бо, доповнюючи одне одного, вони стають проекцією універсального буття людини в природі. Така проекція, зокрема, простежується в перенесенні головних характеристик у природний світ у контексті трансформації людини на рослину чи тварину або повне ототожнення їй. Порівняймо – у Богдана-Ігоря Антонича: «Кущем черленим край дороги / ростеш у шумі тишини» [14, с. 106], у Волта Вітмена знаходимо тотожні рядки: «Ми стали рослинами, листям, галуззям, корінням, корою, / Ми вросли глибоко в землю, ми скелі, / Ми дуби ... / Ми також перегній тварин, овочів, мінералів...» [167, с. 50].

Подібні метаморфози є не лише, як зазначив Г. Кернер, «покарою, тягарем, від якого страждають живі» [74, с. 135], проте компромісом, завдяки якому людина не втрачає головних моральних характеристик: залишаючись вільною, вона, водночас,

не зрікається головних людських, а отже, християнських принципів. Тож подібні метаморфози не є знаком повної загибелі людини: трансформуючись, людина зливається з природою, отримавши єдино можливий шанс зберегти душу як альтернативний спосіб вічного буття у Всесвіті.

I. Скрипник, наприклад, акцентувала на третьому обличчі Богдана-Ігоря Антонича (узагалі дослідниця говорить про п'ять облич митця, останнє з яких впливає з чотирьох попередніх і становить універсальне обличчя первісного бога-деміурга, «який і керував підсвідомим Антонича, створив концепцію пошуку Праскова, Прастихії та Праістини... Також тут можемо говорити про третє одкровення і повне розуміння, до чиїх глибин доходить генетична пам'ять поета» [148, с. 29]) – флористичній чи фаунальній реінкарнації, зауважуючи, що під час подібної трансформації, перетворення людини на тварину чи рослину, відкривається поетове «друге одкровення, в якому захована велика частина генетичної пам'яті Богдана-Ігоря Антонича (Варто лише пригадати, що першим і справжнім прізвиськом поета було прізвисьце Кіт!)» [148, с. 29].

Відтак неповторність й унікальність поезії Волта Вітмена й Богдана-Ігоря Антонича ґрунтується на гармонійному поєднанні та трансформації народних міфологічних образів і символів, що сягали своїм корінням прадавніх язичницьких часів і були презентовані в творчій системі координат митців як активні відкриті системи, здатні самооновлюватися та збагачуватися, насичуючи поезію митців новими символами і образами на тлі розгортання прасвідомості, прапам'яті, архетипної пам'яті. Богдан-Ігор Антонич (те ж саме можемо стверджувати й про творчість Волта Вітмена), як зазначає Ю. Андрухович, творив свої образи-символи через «поетичне реконструювання первісної сфери народної традиційності» [7, с. 11]. У контексті сказаного ціннісними є слова В. Шевчука, який переконує, що корені національного «умовно-художнього мислення заховані глибше: у дивоглядно розрослій, багатій символіці народної пісні і в системі ірраціонального світу демонології» [191, с. 16].

## 2.2. Трансформація християнських канонів в аспекті міфотворчості американського й українського митців

У ліриці американського та українського поетів простежується своєрідний художній симбіоз язичницьких і християнських вірувань. Як було зазначено вище, в період становлення християнства останнє не стільки боролось з язичництвом, скільки обидві віри взаємодоповнювалися. Тому рецепція і синтез народних, поганських уявлень та співіснування християнських елементів так яскраво виявляються в релігійно-світоглядному шарі літературного міфу обох поетів. У Богдана-Ігоря Антонича знаходимо: «Молюсь землі в червоному окропі крові / і небо кличу тугою, що вічно ранить. / Із уст моїх поганських спів тече Христовий ...» [14, с. 125].

Біблія була єдиною настільною книгою і сім'ї Вітменів, усі члени родини знали її напам'ять. Потім, через багато десятиліть, за словами В. Коротича, «дослідники творчості Уолта Уїтмена, відзначивши паралельні повтори в його віршах, ... пошлються на Біблію як першу й, можливо, єдину літературну школу великого поета Америки» [80, с. 3]. Найяскравішим і доказовим у цьому плані є вірш Волта Вітмена «В мандрівці по Штатах», у якому знання Біблії допомогло поету художньо відтворити головні християнські заповіді: «Ми казали собі: вважай, не бійся, будь щирим, не приховуй тіло / і душу, / Будь хвилину й прохось, будь щедрим, повстриманим, цнотливим, вабливим, / І те, що ти роздаєш, тобі повернеться так само, як вертають / доби року» [167, с. 20]. Тож Волт Вітмен милувався «...співом хору в недавно побіленій церкві», «натхненною мовою спітнілого методиського пастора / (зворушений молитвою тлуму віруючих)» [167, с. 36].

Для осмислення загальнолюдських пріоритетів поети використовували релігійний сюжетно-образний матеріал, намагаючись відшукати в національних та світових архетипах і міфах багатовікову народну мудрість. Прагнучи заглибитися в природу художніх образів й символів національної й світової міфології і свідомо використовуючи у ліриці деталі, мотиви та сюжети, запозичені звідти, Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич водночас пов'язували язичницьку віру в надприродні сили, поклоніння первісним поганським богам з християнськими законами та мораллю. Своєрідного філософського тлумачення та символічного змісту набули образи Ісуса Христа, долі, віднаходження сенсу людського буття тощо, що функціонували в творчому доробку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича на

архетипному рівні (наприклад, співець-пророк), трансформованих архетипних образів (Ісус Христос).

Сповідування християнських заповідей можна знайти в багатьох віршах поетів. Зокрема, Волт Вітмен у «Пісні про широкий шлях» наголошував: «Ось що буде з тобою в майбутньому: / Не накопичиш того, що називають багатством, / А роздаватимеш щедро все, що заробиш, чого досягнеш» [167, с. 73]. Своєрідно витлумачуються християнські заповіді й у художньому доробку Богдана-Ігоря Антонича, зокрема у вірші «Рубач», у якому він стверджував, що «прийде нагороди день / терплячим, милосердним і хоробрим», лише треба «понести радість і любов / до бідних, до похилених, нуждарських хат / і стільки нарубати дров, / щоб більше не було нетоплених кімнат» [14, с. 226].

Г. Блум зауважив, що оригінальність Волта Вітмена пов'язана не лише з його «нібито вільним віршем, а й з міфологічною винахідливістю та образною майстерністю. Його метафори є набагато більш поетичними відкриттями, ніж інновації в метриці» [29, с. 304]. Так, «американський релігійний пророк Вітмен» у «Пісні про себе» свідомо взяв на себе роль американського Ісуса, сміливо «відтворюючи ключові християнські мотиви смерті та воскресіння» [29, с. 304]: «Я не цураюсь кривавого народження й хрещення» [167, с. 92], – твердив Волт Вітмен. Уся його «Пісня про себе» – це повне самоототожнення автора з Ісусом: «Даремно руки мої прибивали гвіздками. Пам'ятаю розп'яття своє, і криваве коронування / Пам'ятаю удари насмішників, кривдників моїх / Могилу і льон білосніжний, котрі сповили / мене, / Я живий, у Нью-Йорку і у Сан-Франциско, / Після двох тисяч років я знову ступаю / вулицями, / Не кожна традиція здатна вдихнути у церкви життя / Вони неживі, вони лише холодні цегла й вапно. / Я і сам міг би легко таке збудувати, / ви теж Книги – нелюди» (переклад О. Радомської) [29, с. 305]. Додаймо російський переклад для порівняння: «Как же мог я забыть про обидчиков и их оскорбления! / Как же мог я забыть про вечно бегущие слезы и тяжкие удары / дубин! / Как же мог я глядеть, словно чужими глазами, как распинают / меня на кресте и венчают кровавым венком!» [28, с. 225]. У Вітмена-месії, як і в Ісуса Христа, також є свої учні та послідовники: «Приветствую вас, ученики! Теперь вы можете выйти вперед! / Продолжайте записывать то, что я говорю, продолжайте / задавать мне вопросы» [28, с. 225], які прямують за своїм вчителем «по великій дорозі» життя.

Таке самоототожнення знаходимо й в інших творах Волта Вітмена, зокрема в «Пісні про широкий шлях»: «Ти встигнеш лише

сподобати на шляху своєму місто, як змушений / будеш піти, почувши клич неблаганний, / Тебе візьмуть на глум і на регіт ті, що залишаться там, / Як би тебе не кохали, ти вдовольнишся лише прощальним жагучим / поцілунком, / Ти не повинен стати бранцем за тобою простягнутих рук» [167, с. 73]; вірші «Меценатам»: «Що ви даєте – приймаю радо, / Крихту їжі, хатину й садок, доларів кілька, коли сам на сам / я з своїми піснями», і водночас сам залишає за собою право дарувати «благо людям»: «Я дарую кожному чоловікові й кожній жінці вхід до всіх / благ Всесвіту» [167, с. 118].

Переймав ліричний герой американця мученицькі страждання Божого Сина, бо «муки – це один із моїх уборів», твердив він. Божа присутність, на думку американського митця, криється всюди – починаючи з первісних часів (часів мастодонтів та величезних потвор), з вулканів, що «пашітимуть древнім пеклом» [167, с. 33] на нього й закінчуючи сучасністю. Нічого не втече з-під його пильного погляду, проте істинної правди буття можна досягти лише перебуваючи на самоті з природою (знову спостерігається повернення в лоно природи, позаяк остання надавала Волту Вітмену лише матеріал, так звану сировину для ідеї Бога, а поет, у свою чергу, перетворював цю сировину в своєрідну релігійну сутність, що народжувалася силою його фантазії та уяви): «Аж тепер я повірив у правду всього, / Що гадалося, доки я по траві блукав, / Що гадалося, доки я лежав на самоті, / Що гадається зараз біля сивого моря під блідими зірками світання» [167, с. 33].

Свою історію християнства писав і Богдан-Ігор Антонич у поезіях, зокрема в збірці «Велика гармонія»: постійне шукання Бога («Далекими шляхами я шукав тебе, мій Боже, / вітрів питався рвучих, швидкокрилих: де є він?» [14, с. 210]) та спілкування з ним («Питатимеш мене про всі мої діла, / скажу, немов тепер це: / «Моя душа поплямлена життям і зла, / але поглянь на серце» [14, с. 214]), відчуття постійної його присутності («Його чути в шумі вітру та морських / бурхливих пін, / всюди, всюди є – Великий та Єдиний» [14, с. 213]) робить збірку найдовершенішим зразком християнських моралей та законів, своєрідною Антоничевою «Біблією»: «...слідів Його долонь / повний цілий Всесвіт, повний кожний атом» [14, с. 206].

Варто зазначити, що основною відмінною рисою християнської віри від язичницької вважається те, що в православній ідеології людина сприймалася як «образ і подоба Божа», яка була лише частиною всього світового устрою. Людина протягом життя в силу всіх скоєних нею гріхів роздвоюється, відтак передбачає поєднання божественної та людської природи (універсальним зразком такого

синтезу виступає особа Ісуса Христа). Оскільки в людині від самого народження закладений божественний початок, то саме через віру вона має можливість внутрішньо відчутти на собі божественну благодать, з іншого боку – людина залишається грішною істотою, пасивним учасником божественного буття і головною її метою залишається отримати дозвіл на входження до Раю в день Страшного Суду. Такий дозвіл будь-яка людина могла отримати лише завдяки своєму «правильному» земному життю, яке вона провела в постійній вірі в Бога і в почутті повної відповідальності перед ним.

Сприймаючи цей усталений погляд на Бога та художньо зреалізовуючи християнські заповіді, Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич творили власну «релігію» на основі християнства: кожна людина може бути Богом і є Богом для себе й для інших людей. Волт Вітмен зазначав: «Ти гадав, що величним може бути лише один? / Мільйон мільйонів бути може величних, усім однакова / Шана, як зір сягає в усіх на однакову віддаль, / як однакова ціна життя усіх» [167, с. 149]. Наприклад, Богом американського релігійного канону, на думку Волта Вітмена, була не людина, котру розп'яли, і не Бог, котрий вознісся. Це, як зазначив Г. Блум, «швидше людина, котра воскресла і проводить сорок днів зі своїми учнями – сорок днів, про які Новий Заповіт майже нічого нам не повідомляє» [29, с. 305]. Навіть більше – ліричний герой американського поета (останніх частин «Пісні про себе») – це найяскравіше художнє втілення воскресіння звичайної людини. Поема ж «Сплячі» є прологом такого воскресіння. Цей твір подібний до вітменівського містичного перетворення в Бога, під час якого ліричний герой митця стає боголюдиною. Проте в ньому, як і в багатьох інших визначних поезіях Волта Вітмена, зосереджено багато інших смислів, бо месіаністичні мотиви не в змозі створити цілісної картини художнього буття, хоча ця тема залишається провідною в творах американця протягом усього творчого життя. Можна твердити, що «Пісня про себе» – це своєрідний фінальний акорд у розумінні Бога американським поетом: Волт Вітмен стає генієм-богохульником, який робить для себе найголовніше відкриття в житті – всі Боги, включно з Брамию, Буддою та Іеговою, мають людське походження.

Що стосується Богдана-Ігоря Антонича, то мотив молитви, який є наскрізним у збірці «Велика Гармонія», яскраво підкреслює духовну боротьбу поета, показує каяття «п'яного життям» митця, що до останнього перебував у незгоді з Богом (останній був для поета «другом найкращим та ворогом найзавзятішим» [14, с. 131]) і його

порядками на землі. Навіть вірш з такою християнською, здавалося б, назвою «Різдво» лише наполовину є суто християнським, позаяк біблійним можна назвати лише сюжет (народження Ісуса Христа), саме ж «охудожнення» цього сюжету відбувається просто й доступно, «по-земному»: «Народився Бог на санях / В лемківськiм містечку Дуклі. / Прийшли лемки у крисанях / І принесли місяць круглий. / Ніч у сніговій завії / крутиться довкола стріх. / У долоні, у Марії / місяць – золотий горіх» [14, с. 104]. Найяскравішим же доказом релігійних сумнівів поета, які, за словами Д. Павличка, перебуваючи в «своєрідному розвитку, закінчуються перемогою пантеїстичного погляду» [122, с. 17], став вірш «Смерть Гете»: розвиток Богдана-Ігоря Антонича як творчої особистості йшов шляхом важкого вирішення для себе болючих світоглядних та глибоко релігійних питань щодо існування Бога та його стосунків з людиною, результатом яких стало повернення до пантеїстичної віри предків.

Намагаючись сповідувати заповіді Господні, український поет все ж не втримався й написав: «У жолобі мого серця / сьогодні народився Бог» [14, с. 209], підсвідомо, а може, й цілком свідомо назавжди ототожнивши себе із Всевишнім. Яр Славутич з цього приводу зазначив, що «самого землеклонства, з елементами патеїзму, навіть гедонізму, поетові, правдоподібно, було не досить. Вітаючи розбуялу земність, упиваючись нею по вінця, закоханий у життя поганин починає прагнути чогось вищого, того, що існує понад матерією» [150, с. 18], про нетлінність якої творив він свою поезію. Проте до Раю український митець дороги, на нашу думку, так і не знайшов, бо представши перед Богом, «раптом розум зашепоче, мов змія: / «Твоя любов була поганська» [14, с. 214]. Збірку «Велика гармонія» можна уважати найяскравішою щодо «Божого» пошуку в творчому доробку Богдана-Ігоря Антонича, яка, за спостереженнями М. Москаленка, дає «відчути тотальну значущість і знаковість усіх елементів світобудови, коли світ мислиться поетом як велика притча і велике таїнство, а грандіозний містеріальний смисл просвічує крізь світове саморозгортання» [109, с. 120]. Особливе місце посідає Бог і в інших збірках Богдана-Ігоря Антонича («Зелена Євангелія», «Книга Лева», «Ротації»), в яких ліричний герой поета продовжував звертатися до Всевишнього в процесі духовних пошуків і який врешті-решт стає втіленням загально-суспільного уявлення про ідеальну людину, яке Е. Фромм назвав образом вищої людської самости, символом того, чим людина потенційно є або якою вона повинна стати [181, с. 176]. Тут слід акцентувати на генетичній пам'яті митця або «особистому

історичному кодi» (І. Скрипник). Архетипна пам'ять поета є доволі глибокою й сягає далі, ніж праслов'янська релігія, хоч у часі вона зосередила в собі й слов'янський код, зосібна це простежується в слов'янській міфології та фольклорі. Проте Богдан-Ігор Антонич продовжував розвиватися й спробував відтворити новозавітну легенду про народження Ісуса Христа в площині слов'янського сприйняття, зокрема у вірші «Коляда», де «Дитя Боже» є одночасно і «слов'янським Дитям», якого оберігає «сонце у крисані» [14, с. 104 – 105].

Згодом у досліджуваних митців спостерігаються спроби ширшого, вільнішого й ґрунтовнішого потрактування християнських канонів саме в плані узгодження їх з міфологічними уявленнями про природу. Вони проголошували необхідність ліквідації не лише існуючих «неприродних» законів життя сучасного їм суспільства, а й існуючих релігій, акцентували на самозаглибленні та самопізнанні як на головних процесах людського буття: «Час переглянути філософії та релігії, / Може, вони придатні в класних кімнатах, але нічого не варті / під киреєю неба, на лоні природи, біля стрімких потоків» (Волт Вітмен) [167, с. 70]).

Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич наголошували на створенні нової, особливої віри «без єдиного Бога», в центрі якої повинна знаходитися людина, бо згідно зі світоглядом митців, людина й Бог знаходилися в близькій взаємодії та взаємозалежності, бо Син Божий є духовним праобразом людини, людина ж – чуттєво-предметною подобою останнього. Людина вважалася ними найвищим проявом божественної суті, яка містила в собі весь світ, тому своє покликання поети вбачали в оспівуванні простої людини, котру сприймали як джерело натхнення, гарну казку, мрію, дзеркало, призму, через яку знаходило відображення буття суспільства і крізь яку воно осмислювалося.

Так писав про це Волт Вітмен у «Пісні про самого себе»: «Я часточку бога бачу кожную годину всі двадцять чотири години / і кожную хвилину години, / У чоловічих, у жіночих обличчях я бачу бога, у власнім обличчі, / коли подивлюся у дзеркало / Я божі послання просто на вулиці бачу, і кожне з підписом бога» [167, с. 40]. Не обмежувалося візуальною межею обрїю в американського поета відчуття того, що кожна людина є частиною всесвітнього, гігантського універсуму, й відчуття власної присутності в інших вимірах буття. Концепт «боголюдини» яскраво виражений у вірші Волта Вітмена «Що побачив я тьмяним і сірим світанком у таборі», коли поет перебував під враженням померлих після бою – підійшовши до померлого «свого товариша», він констатував: «лице

юне і не старе, таке спокійне, / немов з прекрасної жовто-білої кості слонової, / По-моєму, я вже знав тебе – по-моєму, твоє обличчя – обличчя / самого Христа, / Мертвий, чудесний і брат усім – він знов ось тут лежить» [167, с. 134]. Для Богдана-Ігоря Антонича загадка існування Бога врешті-решт теж стала «пізнаним мітом», вивчився він «у грецьких майстрів заповіту, / Як людина може сотворити Бога» [14, с. 266] й зрештою стати ним.

Поєднання язичницьких і християнських елементів призвело до специфічного сприйняття Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем людської долі (запозичуючи різноманітні варіанти зображення долі людини з народно-міфологічних уявлень, поети надавали їй набагато глибшої інтерпретації: то тлумачачи її як ту, що надається людині Богом при народженні, то визначаючи її залежно від людської життєдіяльності), Бога, таланту, призначення людини на Землі. Особливо знаковими в їхній поезії є твори, в яких концепція запрограмованої Богом долі та її втрати проектується і на долю спільноти, тому що, на думку І. Кейван, майстер художнього слова виступає призмою, крізь яку висвітлюються різні зв'язки людства: Людина – Людина, Людина – Суспільство, Людина – Природа, Людина – Всесвіт. У художніх творах «авторська особистість «розсмоктується», натомість виступають названі зв'язки – з їх закономірностями та специфікою. Саме момент виходу за межі своєї суб'єктивності в процесі творчості письменника ілюструє перехрещення його внутрішнього світу зі світом зовнішнім, проекцією Людини, її поведінки на Соціум та загалом на Універсум. За таких умов автор спроможний подати найбільш закономірний хід змальовуваних подій, найбільш наповнений розвиток певного образу, тобто з'ясувати витoki цих подій та образів» [72, с. 5]. Тому трагічні зміни в долі своїх країн поети трактували як приреченість на тимчасове страждання, яке, однак, передбачає майбутній вибір та відродження.

Такий вибір, на думку митців, повністю залежав від людини та її волі – вона або скорялася обставинам, середовищу, в якому існувала, або бунтувала проти нього та ставала своєрідним вигнанцем (приреченим на самотність, бо своїм бунтом різко протиставляла себе іншим), незрозумілим та неприйнятним сучасниками, із власним світом, або ширше, множинністю світів, мультиверсумом, кожен з яких, на гадку І. Скрипник, «має власний ідеал, а, отже, є унікальним й актуальним, бо стверджує беззаперечне право кожного з них на існування» [148, с. 28].

Такими вигнанцями для своїх народів були свого часу й Волт Вітмен з Богданом-Ігорем Антоничем. Американський поет у вірші

«Від колиски, що завше коливається» з цього приводу писав: «О ти, одинокий співаче, ти мене народив, / Я слухав тебе одинокий, тебе продовжувать буду вічно» [167, с. 99], Волт Вітмен уважав себе співцем «насолод і мук, від сучасного кладка в майбутнє, / Вислухавши всіх, та їх проминувши хутко, / Співаю про те, що було» [167, с. 94]. Віршем «Орел і літак» Богдан-Ігор Антонич ніби продовжував думки американського поета, підсумовуючи: «І ми пливем крізь місяці та дні, / самітні в хвилях моря кораблі, / у промахів і сумнівів борні» [14, с. 45], тому що більшість його сучасників не усвідомлювала бажання «втєкти / з-під млинового сірих днів каміння» [14, с. 46], відтак «гірке вино» своєї поезії мусили митці пити на самоті.

Саме так у творчості досліджуваних митців увиразнюється архетипний образ самотнього співця-пророка, який виступив у поезіях Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича посередником між Богом і людьми – самотнім, відчуженим від суспільства: «висловлюю мого серця радість я –самотній, сірий», «я, як і ти, самотній, нещасливий» [14, с. 230 – 231], «я такий молодий, я одначе самітний» [14, с. 245] (у Богдана-Ігоря Антонича); «Незнайомий перехожий! ...Я не повинен говорити до тебе, я маю тільки думати про тебе, / коли сиджу самотній чи коли / прокидаюсь у самоті серед ночі» [167, с. 57] (у Волта Вітмена). Богдан-Ігор Антонич тому, мабуть, й прожив так мало: його особистий історичний код, на думку І. Скрипник, «давив на нього; очевидно, це був потужної сили космічний магніт, який і спалив молоде тіло (якщо говорити про матерію)» [148, с. 28].

Американський та український митці обрали подібний шлях, позаяк для них він став універсальним шляхом відтворення ідеалу в своєму ліричному героєві – це боротьба, бунт, що, за словами О. Буряк, «до краю напружують людські сили, сприяють розкриттю потенціалу індивіда. Глибина утвердження особистості прямо пропорційна силі подоланого нею опору» [34, с. 5]. Оскільки мета Вітменового та Антоничевого ліричного героя – це абсолютне утвердження та вростання в буття, то головним завданням його є подолання максимально можливого опору. Визначення і зображення предметів та явищ навколишньої дійсності з найбільшим опором є важливою складовою художньо-філософської концепції людини Волта Вітмена й Богдана-Ігоря Антонича.

Відтак найсокровеннішою суттю «релігії» їх співця – пророка був постійний бунт, боротьба, опір, пошук гармонії, всесвітнього порядку, Бога. Ця «релігія» була спрямована на віднаходження безкінечного абсолюту, єдиного й божественного порядку, що,

синтезуючи всі ці поняття на текстовому рівні творів, став не простою абстракцією поетів, проте найголовнішою суттю їхнього існування. Основу такого буття Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич вбачали у відвертому переживанні справжніх, щирих взаємовідносин між людиною і головним керманічем людського життя – Богом, взаємовідносинах, що гармонійно поєднували в собі і безмежну любов, і відверте захоплення, і абсолютне підпорядкування, і щире служіння, і жагуче прагнення людини до Божественного, прагнення віднайти це Божественне в собі.

Хоча в цих пошуках Божественного порядку і вічного безкінечного абсолюту людина практично завжди діє на інтуїтивному рівні, поети все ж свідомо пов'язували з підпорядкуванням власного життя законам природи, Всесвіту, розумінням людської природи та її призначення на Землі, що й становило найголовнішу мету творчості обох поетів. Волт Вітмен у вірші «Дитяче замилювання» писав: «Ще навіть хлопчиськом, пригадую, я дивувався стиха, / Чуючи щонеділі, як бог у казаннях попа / Все з кимось змагався живим чи по смерті з ученням його» [167, с. 122] замість того, щоб прислухатися до простих людей, до їх потреб, бажань та віри. Усе життя Богдана-Ігоря Антонича було змаганням «за найвищу, повну досконалість... / ...за гармонію людини й Бога» [14, с. 239].

Самозаглиблення, самопізнання та справжня, щиро-відверта духовність, на думку митців, – єдина правильна та кінцева мета людського існування; духовність, яка синтезує всі аспекти життєдіяльності людини, що виявляються в потязі до знань, естетизму, краси, любові, самовдосконалення, гедонізму; духовність, котра допоможе сучасному суспільству віднайти правильний шлях для переходу в божественне існування, – саме така перспектива видавалася Волту Вітмену та Богдану-Ігорю Антоничу єдино логічним завершенням, результатом еволюції як індивідуальних, так і колективних зусиль людини, спрямованих саме на це. Додаймо, використавши думку Л. Тарнашинської, що таке самозаглиблення, інтровертність як домінантна риса поезії митців визначає те, що в їхній свідомості «віссю відношення життя стає не воно саме, не турбота про життя, але щось вище за нього, якась його «трансценденція», якась ідея чи ідеал (часто – невиразна, неусвідомлена, як туга за далеким і незвіданим), що переступає й перевищує границі життя» [163, с. 251].

Такі переживання душі в поетів дещо відмінні, проте мають характерні загальні риси, як-от: космічне знання, що дає Волту Вітмену та Богдану-Ігорю Антоничу відчуття володіння й

усвідомлення суті всіх речей і предметів; упевненість у безсмерті – впевненість в істинному вічному бутті, що забезпечує їх вічне власне існування в минулому, теперішньому і майбутньому та повна відсутність страху перед смертю; надія на краще існування; любов до всіх людей, незалежно від їх родових, соціальних та етнічних характеристик. Таке «світове саморозгортання» в містеріальному таїнстві митців внутрішньо динамізувалося через душу поетів, якій «знайомі стани моментального інтуїтивного осяяння й затим глибокого внутрішнього продумування того осяяння. Коли думкою рухає не стільки логіка пізнання речей у всіх їхніх взаємозв'язках, скільки внутрішнє відчуття цієї логіки, яка, по суті, ніколи не піддається жодному поясненню» [163, с. 308].

Стан «осіяння», «просвітлення» в поетів зазвичай супроводжувався почуттям сильної радості, яка постійно наповнює кожную людину сповна й проявляється у всіх думках та словах, вивищуючи її над буденними проблемами та негараздами. Таким, сповненим радості та щастя поетом, був Богдан-Ігор Антонич: «Я є рушниця, радістю набита, / якою вистрілю на честь життя... / я п'ю його (щастя – прим. Д. О.) до дна, без сумнівів, без журб і бід... / а що сьогодні я не маю грошей на обід – / байдуже» [14, с. 270].

Волт Вітмен також знав, що хотів сказати читачам, коли в своїх віршах передавав дивні відчуття, шал від радості, яка наповнювала його після «просвітлення»: «Как в обмороке, на одно мгновение / Другое солнце, невыразимое, совершенно ослепило меня. / И я увидел все небесные тела, какие я знал. / И другие светила, ещё более яркие, неизвестные. / Светила будущего, небесной земли» [28, с. 321]. І коли він приходив до тями після цього екстатичного «просвітлення», то констатував: «Не может быть, чтобы я пробудился, / Ибо ничто не кажется мне таким, как прежде. / Ибо это значит, что я пробудился впервые, / А прежде всё было сном» [28, с. 322]. Такий самий пафос превалює і в іншому вірші: «И когда я пытаюсь рассказать о лучшем / Из того, что я нашел, / Я не могу. / Я чувствую, что язык мой недостаточно силен. / Моё дыхание не повинуется мне, / Я немею» [28, с. 245].

Відтак лірика Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича зреалізовувалася в площині постійного піднесення, що вросло в життєву практику й водночас в онтологічні праоснови найголовнішого та найсуперечливішого з питань – призначення людини на Землі та віднаходження того Божественного (вирішення найскладнішого з запитань – є Бог насправді чи ні?), яке допоможе людині згармонізувати стосунки зі Всесвітом та збагатити життя досвідом і мудрістю буття.

Варто зазначити, що в творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича яскраво відлунюються не тільки язичницькі та християнські вірування, в їхніх поезіях знаходимо відгомін й інших релігій та філософій. Дж. Кілінгсворс стверджував, що поезія Волта Вітмена має багато спільного «як з давніми філософіями йоги та шаманства, так і з сучасною психологією. І це є не простим риторичним прийомом, а способом творення себе самого, провідним мотивом його екопоетики» [210]: «Глянь, Душе, зір в давнину проникає все глибше: / ...З одного боку – Китай, з другого – Персія і Аравія... / Розквітлі літератури, грандіозні епоси, релігії, касти, / Нескінченно далекий, нерозгаданий Брама, нестаріючий ніжний / Будда, / Центральні й південні імперії й усе, що належало їм, їх правителі... / І сама ти, Душе, вічно ідеш на поклик» [167, с. 162]. У цьому уривку Волта Вітмена з циклу «Мандрую до Індії» чітко простежуються паралелі з індіанською міфологією.

Богдан-Ігор Антонич суголосив американському поетові, стверджуючи, що релігія кожного суспільства, кожного народу мала глибокі корені, мудрість та досвід, яких не повинно позбавляти себе людство лише через те, що це «чужа» релігія. А насаджування іншої, «досконалішої» віри могло призвести лише до непорозуміння, ворожнечі та кровопролиття («Пустиня, мов червона ліра, під долонею вітрів / видзвонює покутню псалму, свій пустельний «Dies irae», / і хор гармат, виригуючи з гирл свій олив'яний спів, / погуби заповідь оповіщає в сторони чотири» [14, с. 155], «Ліс вбитих в небо списів коле місяць, кров / руда тече із нього, / і ебеновий вождь з сережкою зорі у вусі, / спів поганський / жбурнувши в хмари, наче визив, прокляне / поразки Бога злого» [14, с. 152]), бо лише від Матінки-Землі, від природи «родяться релігії й суспільний лад. / Боги й звірята. Громада до громади» [14, с. 164].

Вірші митців за своїм тлумаченням також подібні до Упанішад (однієї з давньоіндійських філософій), в яких аналізувалися морально-етичні проблеми людського буття, обґрунтовувалися способи виходу людини за межі об'єктивізму та звільнення від пристрастей. Подібне «очищення», удосконалення людини мало здійснюватися шляхом розчинення людської душі в душі світовій, що становить основу універсальності всього універсуму.

Важливим розділом Упанішад є концепція вічного колообігу життя (сансара), з якою тісно пов'язаний закон переродження (карма). Життя людини у вченні про сансару сприймається як певна форма безкінечного перевтілення або переродження. Така концепція, враховуючи анімістичні уявлення первісних людей, включає кожного індивіда в циклічний обіг природного буття і таким

чином визначає його майбутнє народження-переродження. Воно має обов'язково залежати від учинків, що зробила людина протягом усіх минулих життів. У Волта Вітмена знаходимо підтвердження концепції сансари і карми, наприклад, у вірші «Коли я відпливав з океаном життя»: «Тендітний цвіт, так само вирваний, пливе наздогад за водою, / Це і ж для нас заспокійна пісня Природи. / Звідки приходимо, чути так само грім сурмачів небесних, / Ми примхливі, прибиті сюди невідомо звідки, прослалися перед / тобою отут, / ти проходиш якраз, ти сидиш, / хто б ти не був, ми під ногами в тебе той же намул» [167, с. 104]. Богдан-Ігор Антонич ніби продовжував думки свого «вчителя» у вірші «До гордої рослини, цебто до самого себе»: «Мов мідь живу, наснажує рослини / електрика зеленої землі, / але і ти – рослино горда, що / співаєш це, не знаючи пощо, / колись, мов пень, подолана від тлі, / покотишся землі на груди сині» [14, с. 190].

Суголосять погляди поетів і з філософією Стародавнього Китаю, особливо з думками Конфуція. У центрі його вчення є природний світ, осердям якого є людина, її земне життя й існування, воно носить антропоцентричний характер. У творах Волта Вітмена, зокрема у циклі «На березі голубого Онтаріо», є такі рядки: «Всесвіт тримається на одному безсумнівно – на окремії / Людині – а саме на Тобі» [167, с. 152]. Богдан-Ігор Антонич у свою чергу творив свої вірші – «пісні» лише в ім'я нової, справжньої людини («Молитва», Слово про золотий полк» тощо): «Хай б'є зухвала пісня, / хай кличе вищим вітром дихать, / мірилом вищим мірять, / міцніш в людину вірять!» [14, с. 154]), бо «шалом наших душ / ми молимося за нову людину» [14, с. 75].

Стурбований станом сучасного йому суспільства, Конфуцій велику увагу приділяв моральній поведінці людини: підпорядковуючись моральним законам Дао, людина мала постійно вдосконалюватися в процесі навчання. Головна мета концепції Конфуція, яку він розробляв протягом усього життя, полягала в досягненні людиною рівня «ідеальної», при цьому людина повинна була жити за певними етично-моральними принципами, серед яких головне місце належало концепції Жень (основу її становлять найголовніші людські якості, як-от: гуманізм, людяність, любов до ближнього). Основний принцип цієї концепції полягає в законі «ідеальних відносин» у суспільстві в діапазоні як державних, так і суто сімейних взаємин за відомим християнам із Біблії правилом: стався до людини так, як бажаєш, щоб ставилися до тебе.

Волт Вітмен усе життя прагнув до гармонійного (дещо утопічного) суспільства, головними законами якого були б закони

товариства й любові: «Ось я зроблю континент неподільним, / Я засну найліпшу расу, якої ще не бачило сонце, / Я сотворю божественно привабливі краї, / Де товариші любитимуть один одного, / Де все життя товариші любитимуть один одного» [167, с. 54]. Підтримував у своїх віршах прагнення та поривання американського поета й Богдан-Ігор Антонич: «Хай всі, хай всі побачать і почують / з трибун, з балконів, з брам, з дахів сріблистих... / ...У куряві на синім небі сяє / майбутньої Республіки планета» [14, с. 160].

Поряд з конфуціанством у Стародавньому Китаї функціонувала й інша філософська течія – даосизм, головна ідея якого полягала у вченні про Дао (шлях, дорога) – невидимому, але присутньому у всьому і спонтанному законі природи, суспільства, поведінки і мислення окремої людини. Людина в своєму житті завжди повинна дотримуватися принципу Дао, тобто перебувати в постійній гармонії не лише з власною особистістю та навколишніми людьми, проте з природою та Всесвітом загалом. Показовим у цьому випадку є вірш «Пісня про широкий шлях», у якому Волт Вітмен стверджував, що шлях, велика дорога життя відкриті кожному, лише треба їх правильно сприйняти, зрозуміти мудрість віків, що закарбована в кожному камінці цього вічного людського шляху («Ти бути щедрим мудро навчаєш, нікого не підносити, нікого / не принижувати» [167, с. 66]). Ця дорога дорожка для нього навіть за його поеми, він розумів її мудрість та справедливість більше, ніж самого себе («Тут мудрість іспит складає» [167, с. 69]). Саме на шляху людина перевіряє себе на «справжність», всотує досвід тих людей, які вже пройшли свій життєвий шлях, залишивши по собі незнищений слід. Саме на дорозі люди знаходять те, що не «набридне їм ніколи» [167, с. 71].

Образ дороги, шляху зустрічається й у багатьох поезіях Богдана-Ігоря Антонича, зокрема у «Пісні бадьорих бродяг», «Великій подорожі», «На шляху», «Дорогах», «Прелюдії». Для нього дорога була дорогою життя, яку кожна людина обирає сама, проте цей вибір залежить від того, як людина розуміє своє призначення на Землі, від того, яким чином вона сприймає ті символи й образи, що дісталися їй у спадок від предків: «Горбами та низами йдуть дороги, / схвильована морських поверхня грив – / це крізь життя змагання шлях пологий» [14, с. 43].

Заклик до постійного руху, до мандрів, до пригод знаходимо як у Волта Вітмена («Пісня про широкий шлях»: «Ходім! Хто б ти не був, мандруй зі мною!», «Ходім! Візьмемо волю, свободу, землю, стихію, / Міць, непокору, бадьорість, гідність, цікавість...», «Ходім!

За звитяжними Мандрівниками, стати самому таким!» [167, с. 71 – 73]), так і в Богдана-Ігоря Антонича («Пісня бадьорих бродяг»: «В дорогу! Щоб лиш сонце нам світило, / щоб ясен круг горів нам угорі. / О ти, шляхів безкраїх дивна сило, / що маниш нас в своїй мінливій грі» [14, с. 72]), які перегукуються не лише закликком до свободи та непокори, а й покликом та бажанням зрозуміти «заплутане природи тіло» [14, с. 72], відірватися від сірих, заплутаних «буденних хвиль», що охопили людство, сміливо поглянути та зануритися у вільний предковичний безкрай без меж і стін, які тиснули на митців культурним, духовним та політичним тягарем. Тому Волт Вітмен закликав: «Ходім! Від усіх приписів! / Від ваших приписів, тупі матеріалісти – попи» [167, с. 72]. Богдан-Ігор Антонич свого часу продовжив: «Упитись далі подихом так мило, / Геть суми, думи кинути старі! / Вітрами поле душі нам обмило, / а пісню підказали комарі. / Складаєм дні в яскравих айстрів клумби, / нових Америк щастя ми Колумби» [14, с. 72].

Отже, спільною рисою лірики Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича з давніми віруваннями, традиціями та релігіями є орієнтація особистості на повагу й гуманне ставлення як до соціального, так і до природного світу, що, в свою чергу, спрямоване на удосконалення внутрішнього світу людини, покращення суспільного життя, порядків управління державою тощо.

## Висновки до розділу 2

В американській та українській літературі яскраво простежується поєднання християнської символіки з язичницькими віруваннями. Тож не дивно, що в поетичних творах Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича яскраво відчувається синтетичний характер народних та релігійних архетипів, архетипних образів і символів, постійна присутність останніх зосереджена на зв'язках із майбутнім, які в художньому світі американського та українського поетів легко позбавляються усіх кордонів і меж та спроможні вільно переходити одне в одне. Ця «безмежність» часопросторових координат та можливість їх поєднання на всіх рівнях світотворення підтверджує унікальність сприйняття, відтворення, тлумачення та дешифрації кодів архетипної пам'яті поетами. Саме пошук світової гармонії та власної гармонії зі Всесвітом привели Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича до повернення та віднаходження свого пракоріння й потягу до трансцендентного, Божественного. А синтез національної корінної релігії з надбанням світової культури через

християнство дозволив виникнути і розвинути початкам  
своєрідної національної культури та літератури, яскравими  
представниками яких по праву можна назвати Волта Вітмена та  
Богдана-Ігоря Антонича.

### РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В ПОЕТИЧНІЙ МІФОЛОГІЇ ВОЛТА ВІТМЕНА ТА БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА

Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич були поетами, що не вписувалися в літературні й культурні контексти своїх епох і яким замало було просто черпати натхнення та реалізовувати свій могутній талант у межах класичних поетичних канонів, використовувати «завбогі» теми і мотиви в своїх віршах. Богдан-Ігор Антонич з цього приводу з гіркотою констатував: «Символіка завбога наша, / І орнаментика засіра. / Де ж міра мір, єдина міра?» [14, с. 136]. Митці творили власний міф зовнішнього і внутрішнього світів.

«Завбогість», «засірість» епох, коли творили Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич, припадають на період між війнами, під час яких відбувався злам одних і створення інших стереотипів, де в повітрі відчувався присмак катастрофізму та неминучих утрат. Саме це зумовило, з одного боку, апокаліптичну настроєвість їх лірики, здебільшого українського поета, а з іншого – намагання втекти від межового стану суспільства, яке закінчилося створенням власного світоміфу («міф своєї творчості і міф себе») (І. Скрипник), бо родиться міф та мистецтво, на думку Богдана-Ігоря Антонича, лише «із туги за далеким, вищим...» [14, с. 265].

І. Руснак стверджує, що, незважаючи на приналежність Богдана-Ігоря Антонича до іншого народу, іншого часу, саме від Вітменової поезії він перейняв дуже багато: «Стрижнем багатьох його творів, як і в американця, стає епічний сюжет – людина і Всесвіт. Розмірковуючи над долею людини, над її призначенням у безмежному Космосі, український митець стверджував її безсмертну сутність. Звідси численні метаморфози у його поетичних збірках. Обидва поети – і Антонич, і Вітмен – вірили, що все на світі має свою душу і щиро дивувалися гармонії всесвіту» [144, с. 5].

Отже, протягом усього творчого життя Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич намагалися створити власний, своєрідний міф про людину, зробивши її комплексний міфологічно-поетичний аналіз як соціоприродної та космопланетарної істоти, в якій на художньому рівні поєдналися б загальні природні, біологічні, психічні, соціальні та культурні характеристики індивіда. «Перестворення» людини і навколишнього світу – та надмета, якої прагнули досягти своєю поезією митці: вічне повернення до першоджерел та вічне оновлення.

У творчості досліджуваних митців знайшла художню реалізацію еволюція поглядів на людину упродовж розвитку як гуманітарних, так і філософських наук у вигляді своєрідної схеми: спочатку людина сприймалася лише як мала частка Всесвіту, згодом зацікавлення викликав внутрішній світ людини, почало підкреслюватися превалювання людини над усіма іншими сферами буття, акцент робився на її моральній сутності, особливості, відмінності від тварин, що призвело до протиставлення духовного тілесному.

Еволюціонуючи, людство почало сприймати себе як універсальну, вільну біоту, в чому полягала найголовніша сутнісна відмінність її від усіх інших форм життя у Всесвіті. Ця теза надихнула людей на думку про їхній безмежний саморозвиток, завдяки якому їм надавалося повне право панувати над природою і над власним суспільним буттям. Йдеться про феномен антропоцентризму (релігійно-ідеалістичні погляди, згідно з якими людина є центром і найвищою метою Всесвіту [159, с. 32]), що, за словами М. Шелера, завжди «ставав перешкодою у спробах подолати таке залежне, підпорядковане тлумачення буття, саме він став живильним принципом для тих у край оптимістичних світоглядних уявлень про пізнавальні та практичні можливості людини, які обернулися «неоміфологією» тотального перетворення світу, що не знало жодних обмежень. Антропоцентризмом же спричинене й невизнання (або ж формальне визнання, яке поступово самонігілюється) самоцінності будь-яких позалюдських виявів буття» [192, с. 92].

Проблема походження людини носить досить складний характер. Перші уявлення про людину існували задовго до виникнення філософських і гуманітарних наук – у міфологічній та релігійній свідомості, елементи якої знайшли своє відображення в архетипній пам'яті. При цьому в уявленнях первісного суспільства людина, як специфічний об'єкт розгляду, ще не виокремлювалася з навколишнього природного світу, а була лише «молодшим родичем» природних об'єктів. Найтиповішим тут, за словами І. Андреева, є «тотемізм (тотем у перекладі з мови північноамериканських індіанців означає «його рід») – форма первісних вірувань, оснований на поклонінні рослинам і тваринам, з якими нібито існує кривий зв'язок і які є надприродними захисниками роду чи племені. Саме ж походження людського життя пояснюється породженням людей тваринами або ж їх виникненням з якоїсь частини тіла тварини. Тобто це рослина, птах чи, найчастіше, тварина, від якої походить рід, це реальний предок, від

якого залежить життя і добробут роду в цілому і кожного його члена зокрема» [5, с. 12]. Це яскраво простежується в творчості Волта Вітмена, особливо в його «Пісні про самого себе» («Я знаю: в мені самому є і граніт, і вугілля, мох довгокосий, зерно, / буряки, / кожним органом я нагадую птаха або тварину» [167, с. 33]) та Богдана-Ігоря Антонича («Я не людина, я рослина, / а часом я мале листя... / Сестра Антонича – лисиця...» [14, с. 289 – 290] – «З зелених думок одного лиса»).

На таке сприйняття про походження людини вплинуло, перш за все, господарське життя первісних людей, основою якого було збиральництво, мисливство, рибальство, тобто економіка, що переважає. Проте наступний розвиток господарської діяльності призвів до зміни поглядів у свідомості прадавніх людей про своє походження, що знайшло відображення в легендах і переказах різних народів: наприклад, у Вавилоні вважалося, що людина виникла з глини, змішаної з кров'ю бога Абзу, а от у Стародавній Греції вірили, що титан Прометей власноруч створив людину з глини, змішавши її зі сльозами, при цьому подарувавши їй вогонь та навчивши її різноманітним ремеслам і мистецтвам. Підтвердженням цього є слова Богдана-Ігоря Антонича, який писав: «Мій брате оленю, обидва ми із глини, / та ти життя від мене краще розумієш!» [14, с. 127].

Продовженням концепції антропологізму є ідеї Аристотеля, який уважав, що рослини повинні існувати заради тварин, а тварини, відповідно, для людей. Думки філософа продовжив у своїх теоріях (що набули великої популярності) його послідовник Ксенофонт. Він наголошував на першоголовності людини, яка звільнялася від каяття через долю інших, примітивніших істот. Філософ католицької церкви Фома Аквінський підтвердив думки своїх попередників думкою про те, що тварини та рослини існують лише заради людей.

Свій унесок у розвиток антропологічної концепції буття зробив Р. Декарт. Учений уважав, що тварини не спроможні ні думати, ні відчувати, тому вони, на його думку, були найпростішими елементами у функціонуванні особливого механізму – людини. Навіть І. Кант схилився до думки, що тварини є лише засобом досягнення мети. Й ця ціль – людина. За Фр. Беконом, скорення природи людиною вважалося цілком правомірним та не мало обтяжуватися почуттям провини. Крім того, збільшення технічно-інформаційної влади людини над природним світом й підкорення природи стало розглядатися як шлях до самореалізації та самоствердження людини.

У свою чергу Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич, поєднуючи індивідуальне й соціальне у межах простору і часу, досліджували не тільки зовнішнє оточення людини, а й її внутрішній світ, і особливо – відносини людини з природою, бо усяка сила, врешті-решт, за словами Г. Блума, «виростає з одного: єдності з природою нашого світу. Душа, співзвучна законам природи, завжди перебуватиме в потоці подій і черпатиме з них свою енергію. Існує людина, яку зроблено із тієї ж субстанції, що й речі; людина, яка перебуває в злагоді з ходом подій, здатна його передбачати. Що б не трапалося в світі, воно спершу трапляється з нею, а тому в такій людині криється майбутнє» [29, с. 313].

На відміну від язичництва, яке сприймало природу як живий організм, християнство не вбачало святості, божественності природи, репрезентуючи її як творіння нижчого порядку, покликане служити людським потребам. Л. Уайт свого часу стверджувала, що кризові ситуації у суспільстві й культурі є наслідком «ортодоксальної християнської зарозумілості по відношенню до природи» [212], що підтверджується відомою цитатою з Біблії, де Бог говорить Адамові і Єві: «Плодіться і розмножуйтеся, наповняйте землю і скоряйте її. Будьте хазяїнами над рибами в морі, над птахами в небі і над усіма тваринами на землі» (Книга Буття, 1:28). Більше того, природа стала сприйматися як тимчасовий бар'єр на шляху до порятунку. У космології, на думку Ю. Волкова, поступово почав превалювати «антропний, або антропологічний принцип, за яким увесь осяжний Всесвіт, Метагалактика еволюціонували у напрямі створення думаючої істоти на Землі (і, очевидно, на інших планетах, біля інших зірок), людини, через яку матерія усвідомлюється сама і свідомо регулює свій подальший розвиток» [45, с. 7].

Посилання на те, що людина – єдина розумна та найдосконаліша істота на землі, чим вона і відрізняється від тварин, – з одного боку, переконливі за своїм змістом й у творах досліджуваних авторів («Себе я оспівую – просту, окрему Особу... / Сучасну Людину я оспівую» [167, с. 15]; «Людина іде – і в захваті ви, немов од поеми, і навіть більше» [167, с. 41] – Волт Вітмен; «Як не співати твоє геройство, людино! / Як не складать тобі пісень лаврових, мармурових... / Гори різьбили твої змагання, / ріки жолобила твоя гадка. / Хвала твоїм пориванням, / хвала твоїм упадкам» [14, с. 259] – Богдан-Ігор Антонич).

Людина для них була не лише постійною поетичною домінантою, але праобразом і мірилом усього суцього (митці ніби моделювали буття за людським «образом і подобою»). Наприклад,

у Волта Вітмена у вірші «Я співаю про тіло електричне» знаходимо такі рядки: «О тіло моє! Я не покину подоби твоєї в інших чи в подобах / твоїх частин; / Я вірю – подоби твої виникають чи гинуть з подобами душі / (вони – це душа); / Я вірю – подоби твої виникають чи гинуть з моїми поемами / (вони – це поеми). / Поеми мужчини, жінки, дитини, підлітка, дружини, чоловіка, батька, / матері, юнака, дівчини» [167, с. 47]). Богдан-Ігор Антонич у поезії «Смерть Гете» визнав, що він пізнав «таємницю міта», вивчився «в грецьких майстрів заповіту, / як людина може сотворити Бога» [14, с. 239].

Проте, аналізуючи сучасне їм суспільство, митці стверджували, що найголовнішою його проблемою є усвідомлення власної універсальності, досконалості – доволі специфічне уявлення не лише про навколишній світ, а й про себе самих. Людство вважало себе найдосконалішими істотами, свою діяльність проголосили найвищою формою розвитку й, ігноруючи гармонійні та природні закони існування, почало жити за «надприродними» законами. Волту Вітмену та Богдану-Ігорю Антоничу була не прийнятна думка про те, що людина має право панувати над усіма іншими формами життя, тому що «розумністю», мудрістю, довершеністю маркований не лише світ людей, а й рослин і тварин, які за законами природи мають однакові права й повинні гармонійно співіснувати за єдиними законами справедливості та рівноправ'я, тому філософія американського та українського митців набуває інших онтологічних вимірів: «Я шаную зелене, бузкове й вінки кучеряві, – усе це сповнене змісту, / Черепаху не назву я недолугою за те, що вона – не щось інше, / Сойка нот не вивчала в лісах, а як виспіває славно, / Погляд гнідої кобили соромить мою глупоту» [167, с. 30] – Волт Вітмен; «Овес, метелики і присяги коханців... / Отак під небом недосяжним і безмежним / ростуть і родяться звірята, люди і рослини» [14, с. 162]»; «Сплелися зорі, птахи, вітер і рослини / в один клубок клітин, в нерозпутане клоччя» [14, с. 166] – Богдан-Ігор Антонич.

Тож, усотавши різні (як язичницькі, так і християнські) гіпотези про походження та визначення людини, Волт Вітмен і Богдан-Ігор Антонич запропонували особисте, своєрідне її тлумачення як біосоціальної істоти, що синтезувала в собі природний, соціальний та духовний смисли буття. Абсорбуючи давні вірування первісних людей, їхні уявлення про світ, актуалізуючи архетипну пам'ять своїх народів, митці витворили власну концепцію буття людини та природи: не мислили людину у відриві від природи, вважаючи її продуктом природи й постійно підкреслюючи значення природи в життєдіяльності людини: «Звірята й зорі, люди і рослини – / у всіх

одна праматір, / природа вічна, невичерпна і невтомна» [14, с. 289] – стверджував Богдан-Ігор Антонич. Митці вважали, що лише за умови правильного застосування антропологічного принципу сучасне суспільство врешті-решт усвідомить, що людина є породженням самої природи, тому й намагалися перетворити їх (і людину, і природу) в єдиний, універсальний і головний концепт своєї творчості: «Хвала усьому, що росте, / Хвала усьому, що існує!» [14, с. 289].

Відомий дослідник архаїчних суспільств та первісних релігій Л. Фейєрбах стверджував, що природі людина «зобов'язана своїм походженням та існуванням. Людина є частиною природи і може існувати лише у природі, завдяки їй» [170, с. 202]. Подібно до Л. Фейєрбаха, Волт Вітмен наголошував на першості природи, ототожнюючи себе з нею та звертаючи увагу на те, що «школи та релігії» можуть як виникати, так само й швидко відходити у небуття («в занепад, / хоч їх не забули, / Вони йдуть назад, бо їм досить того, що мають» [167, с. 26]), а він, як частина природи, має право «припускати добро і зло», дозволити собі «говорити навмання», так само, як і природа, «не знати цензури» і бути повним «первісних сил» [167, с. 26].

Богдан-Ігор Антонич теж сповідував релігію рослин і звірів («Зелений бог рослин і звірів / учить мене п'янкої віри, / релігії ночей весінніх, / коли прапервні у кипінні, / у вічній зміні все незмінні» [14, с. 264]), заповівши врешті-решт своє фізичне тіло природі, щоб потім зазнати флористичної чи фаунальної реінкарнації («Зелений бог буяння й зросту / зітре на попіл мої кості, / щоб виростало, щоб кипіло / п'янкх рослин зелене тіло» [14, с. 264].

Водночас оптимістичний світогляд сучасного поетам суспільства, зумовлений успіхами наукової думки в техніці та промисловості, став поштовхом до антропокосмізму (усвідомлення космічності свого існування) Волта Вітмена й Богдана-Ігоря Антонича. Розуміючи, що людина неодмінно повинна йти в унісон з прогресом, із сучасними вимогами та потребами (бо, ввівши у використання нові технічні визначення і поняття, сучасність, таким чином, автоматично визначила місце людини в природі), американський митець красномовно писав: «Свій похід натомість починай, Індустріє! / Виводь свої безстрашні армії, Техніко! / Свої вимпели, Праце, випускай на вітер! / Сурми в свої горни голосно й дзвінко!» [167, с. 87]. Багато поезій українського митця насичені сучасною лексикою, пов'язаною з новими досягненнями та відкриттями у технічній сфері: «...вогнем угору вистрілить ракета» [14, с. 43]; «Літак, немов змагун, бере розгін» [14, с. 63]; «Мов птах,

співає телефонна трубка, / Мов чорний птах в ліщині срібній дроту» [14, с. 134]; «Фіялки й телефонна трубка / заворожливим сяйвом кличе» [14, с. 132] тощо, завдяки якій людина отримала принципово новий напрям розвитку – визначилося нове місце людини й нові взаємозв'язки з природним середовищем. З іншого боку, створення культу матеріальної сфери, використання природної енергії, яку людина «приручила», посилення технічного прогресу призвело до негативних взаємовідношень людини з природою.

У Богдана-Ігоря Антонича знаходимо: «О, допекла вже бруків, мурів, цегли проза! / Тужу за морем, батьківщиною матроса. / Шумить у серці вітер, жар вперед жене» [14, с. 59], бо є ще «незаймані» землі, до яких «не доповзло людей хробацтво», де «багрове небо на хребтах підносять лиси, / кити хвостами миють зорі, й біле птаство, / мов стріли з звірокруга, непорушно висить» [14, с. 143]. Негативне ставлення до «технізації» людства і навколишнього середовища передавав український митець і за допомогою таких кольоративів, як чорний, сірий, металевий: «на сірім сонці – танці з лика / і механічний сад мелодій, / де в чорних дисках спить музика» [14, с. 131], «металу в'язень – людський голос / засуджений в кружок порожній» [14, с. 132] тощо. Волт Вітмен прагнув вирватися з меж буденності, розчинитися в природі та «побрататися» зі стихіями, бо лише вони спроможні збагатити людське життя досвідом, розумом, наповнити його сенсом існування: «Повітря, тебе я вдихаю – і говорю! / Предмети, ви контури й сенс надаєте моїм пориванням! / Ти, світло, мене сповиваєш і безмір тендітним і ніжним серпанком! / Ви, стежини, тулитесь звинні обабіч дороги! / Видається мені, у вас причаїлись незримі істоти, ви всі мені надто любі!» [167, с. 67].

Технічний прогрес перетворив людство на своєрідну імперію монстрів, котра керувалася жорстоким та нерозумним тираном, що призвело до невпинної експлуатації й знищення навколишнього світу, різкого погіршення природи самої людини. Це все, на думку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, негативно впливало на особистісні орієнтації людини: головними завданнями та бажаннями сучасної людини стали реалізація своїх можливостей, ствердження себе як універсальної особистості та «завоювання» високого становища в суспільстві в межах особистих інтересів, під час яких людина залишалася центральною і головною константою світоустрою.

Американський поет апокаліптичність своєї епохи, наприклад, передав віршем «Я сиджу й споглядаю»: «Я сиджу й споглядаю всі печалі цього світу, все пригнічення та ганьбу... / ...підлі вчинки, всі

агонії безкінечні / я щоденно спостерігаю» [167, с. 117]. Український митець у свою чергу писав – «в вік замиршавілий, в час легкого успіху, / гнучкої міри» [14, с. 154 ] люди у відчаї «моління шлють Христу і Духу, / щоб допоміг здобути гроші / на хліб, на сіль і на сивуху. / Земля не родить, віє вітер, / на полі мох, мов теплий одяг, / а люди, як в усьому світі, / все родяться, терплять, вмирають» [14, с. 88].

Із цим намагалися боротися митці, акцентуючи, що сучасне суспільство поступово втрачає уявлення про цінність і цілісність природи, її важливе значення в житті людини. Волту Вітмену та Богдану-Ігорю Антоничу потрібно було докласти багато зусиль, щоб своєю творчістю розширити кордони людської психіки та потенціалу, включаючи туди й підсвідоме, яке допомогло б людині розтлумачити знаки та «підказки» природи, скористатися досвідом предків: «з-поза свідомості запони дивиться прадавнє, / мов озеро, чарує в сріблі заля, й синім квітом / проломаний удвоє місяць на долівці в'яне» [14, с. 201]; де «поза розумом чуття провалля, наче нетрі темні, / незрозуміла мова вір прадавніх нас оточить» [14, с. 176], – Богдан-Ігор Антонич; стати справжньою особистістю, у руках якої майбутнє: «Основа всьому – особистості, / Далєбі, не приймаю нічого, що нехтує особистості» [167, с. 151], – Волт Вітмен.

На майбутнє покоління митці покладали великі надії, сподіваючись на побудову «ідеального» у всіх відношеннях суспільства, де, за словами Волта Вітмена, люди прямують «до кращого, до чогось величного» [167, с. 75], з болем констатуючи: «Чи міг бажати, щоб людство не було таким? / Чи міг бажати, щоб народ був з дерева й граніту? / Чи справедливим щоб не були судьба і час?» [167, с. 92] (знову між іншим простежується акцентуація на превалюванні «природного» мислення поета). За Волтом Вітменом, до появи справжньої людини Всесвіт готувався не одне тисячоліття: «...квінтильйони років земля готувалась, / без живих створінь, без рослин, / Для нього безперервно і точно оберталися світи» [167, с. 46]. Богдан-Ігор Антонич у своїх віршах малював пейзажі щасливого майбутнього, до якого людина повинна побудувати надійні мости – мости «в майбутнє, що ними до цілі ведем» [14, с. 276], «нове майбутнє» молотом кувати та спрямовувати незламні кроки «вже на Нову ... путь» [14, с. 268].

Волт Вітмен заради того, щоб вивести людство з тієї кризової ситуації, що склалася в тогочасному суспільстві, взяв на себе роль «природного месії». Ліричний герой митця відчував кривий, священний зв'язок з туманами, водами, пісками, скелями, островами, з усім Всесвітом, що відкрив йому таємниці свого буття;

і свій обов'язок він убачав у тому, щоб донести людству цю «таємницю» існування у закодованому вигляді, за допомогою своєрідних знаків: «До вас усіх в ім'я Америки / Я підношу руку високо вгору, я подаю вам знак, / Щоб завше видно було всюди, / З усіх домівок і жител людини» [167, с. 65]. Подібні месіаністичні мотиви простежується й в інших Вітменових віршах: виступаючи посередником між природою і людьми, маючи змогу вільно спілкуватися й розуміти «коди» та знаки навколишнього світу, поет відчував, що може «розтлумачити натяки про юнаків померлих / і юнок, / Натяки про літніх мужів, і жінок, і ненароджених, вирваних / з материнських лон» [167, с. 27] за допомогою «язиків трави», які «проросли з піднебінь (землі – прим. Д. О.) недаремно», й перекодувати їх мову на людську. Наскрізний образ трави набув символічного характеру в поезії американця, який намагався віднайти в ньому відповіді на найболючіші запитання людства: «Йдучи травою степовою, вдихаючи її духмяність, / Питаю в неї взірця наснаги, / Для людей питаю найщедрішої, найтіснішої приязні» [167, с. 59].

Людська свідомість, на думку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, втратила відчуття «великого часу» й віддалених наслідків своїх дій та почала заміщуватися короткочасними ситуаціями, породженими примітивними безпосередніми людськими потребами. Богдан-Ігор Антонич стверджував, що людині потрібно замислитися над своїми діями та вчинками, бо це може призвести до катастрофічних, непередбачених результатів («І стає, мов тінь похмура, нерозгадане майбутнє» [14, с. 116]), закликаючи тим самим збунтуватися й стати справжніми керманичами свого власного теперішнього та майбутнього існування: «Ось вітрами дебелими / вже надходить епоха світань! / Не словами веселими / з баладовими селами – / різко кличу в майбутнє: повстань!» [14, с. 116]. Волт Вітмен у свою чергу вважав, що дії сучасного йому суспільства (з тиранією, з псевдодемократією, псевдоборотьбою за справедливість та рівноправ'я) матимуть відголос у майбутньому і «наслідками, що сягнуть через тисячоліття» [167, с. 19].

Більшості, на думку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, здавалося очевидним, що благо людей має найбільшу цінність й, отже, йому треба надавати в наших моральних помислах більшої ваги, ніж благу звірів і рослин. Людина сподівалася віднайти на інших планетах своїх побратимів, проте нічого не робила для того, щоб зберегти гарні стосунки з «сусідами» на власній планеті. Хоча людина в їхньому розумінні – це вища істота, що має душу та розум, проте вона протягом усього життя повинна перебувати в

невпинному пошуку гармонії між людиною та природою, справедливості, повинна стати особистістю й залишити достойний слід для нащадків. Богдан-Ігор Антонич закликав навчатися «лісової мови / із книги лисів та сарнят!» [14, с. 107], молитися та поклонятися лиш «землі зеленій, / зелений сам, немов трава» [14, с. 103], «землі стобарвній, наче сон цей» [14, с. 105]. Волт Вітмен звертався у віршах до природи, запевняючи, що вона – «ласкава й дивна мама (голови схилить усі), / Войовнича і осяйна, незворушна і звияжна наша мама» [167, с. 89].

У своїх поезіях митці намагалися створити особистість, яка повсякчас прагнула б до саморозвитку, самоствердження, самореалізації, досягнення особливого (можливо, досконалого) способу буття, перебуваючи в постійних пошуках всесвітньої гармонії людини з природою, досконалості, з боротьбою добра та зла, суперечностями зі своїм другим «Я». У Волта Вітмена знаходимо: «Друге я, кожного дублікат, тиняється по кутках, криючи тайну» [167, с. 75]. Богдан-Ігор Антонич писав: «...і знов з портрета, з срібла рам / мальований на полотні / до мене кличе мій двійник. / Як я, шалені пише вірші, / і рецитусє, і співа...» [14, с. 109].

Характерною ознакою людини Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич уважали її історичність – можливість синтезувати на рівні власного існування всі три виміри часовості: минуле, сучасне та майбутнє, відчувати плинність людського буття як зміну вищезазначених вимірів. Тексти поетів акцентують на «зв'язкові часів» такого існування, а відтак – на взаємозалежності та взаємоузгодженості цієї історичності з плином подій у всьому навколишньому світі. Насильно підкорюючи собі природу, людина тим самим знищувала власні корені, позбавляла себе цілісності: без споминів, без пам'яті про минуле людині важко залишатися повноцінною особистістю, їй важко існувати в світі. Волт Вітмен у віршах з циклу «Мандрую до Індії» оспівував сучасне, здобутки сучасної цивілізації, але перше, що завжди відчувала його душа, – «це поклик: / Минуле! Минуле! Минуле!... / Бо, зрештою, що ж є сучасність, як не постійне зростання минулого: / (І, як куля, в дію приведена, по лінії певній мчить усе далі, / мчить сучасність – все далі! – приведена в дію минулим)» [167, с. 158]. «Зір» американського митця просякав «в давнину все глибше» [167, с. 161] для того, щоб розгадати «древні нестямні загадки» [167, с. 163] минулого. Богдан-Ігор Антонич писав, що «пейзажі споминів» завжди були присутніми в його пам'яті, а коли в уяві спливали спомини дитинства, образи минулого, то починала швидше струмувати у «жилах кров, / і сяють щастям очі хмурі, / в долоні

легшає перо» [14, с. 85]. Поринаючи в порівняно недалекі спогади про своє дитинство, заглиблювався водночас український поет у первісність світу: «Співає пуца сном кудлатим, / прадавнім шумом загуло» [14, с. 86]. «Одне на одному шарами сплять століття» [14, с. 141], акумулюючи весь досвід людства, чекаючи на потрібну мить для того, щоб активувати необхідні для відродження та розвитку здорової нації архетипи та символи.

Відчуття «зв'язку часів», історичність – найголовніше, що увиразнює й вивищує людину над усіма іншими формами життя. Така відмінність людського існування залежить від специфічних умов її життя, що характерні не стільки для початкових етапів розвитку людства, скільки мають ще статися, бо, як зазначив В. Табачковський, людина «чи то через вигнання з раю після її гріхопадіння, чи то внаслідок історичної еволюції долюдських форм буття з перших своїх кроків на Землі постала перед найнагальнішою проблемою – витворювати умови власного існування, які, у свою чергу, мають бути вироблені наступним історичним розвитком» [160, с. 113].

Отож світові реального буття Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич намагалися протиставити світ буття уявного, належного, бажаного ними. На їхню думку, людська екзистенція – це існування істоти, для якої характерне специфічне уявлення про життєбуття. Саме в такий спосіб і виникали основні ціннісні орієнтири та характеристики світу й сучасного їм суспільства в поетичній свідомості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича. Найголовніша серед яких – відчуття єдності, цілісності світу, впорядкованість, у відповідності з якою речі розташовані залежно від їх наявності («Все гаразд, все як треба у всесвіті, кожна річ на своєму / місці, / Те, що настало, на своєму місці й те, що дожидає черги, / неодмінно займе своє місце» [167, с. 173] – Волт Вітмен; «Змінливість вічна і трива незмінність прав і справ» [14, с. 266] – Богдан-Ігор Антонич). Якщо ж людина не в змозі самоствердитись як єдність, яка має можливість вільно виконувати будь-які завдання, то, відповідно, й світ не конституюється як єдність різних об'єктивних констант: знарядь або ж предметів. Позбавлений єдності світ людського існування автоматично перестає бути світом, Космосом. Отож те, що сучасне поетам суспільство сприймало як світопорядок, було явищем «доволі антропоморфним та людиномірним» (І. Бичко) й цілком залежало, на думку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, від самої людини.

Волт Вітмен, хоча й стверджував, що людина – господар усього, який відчуває себе вільно в оточенні природи («Стою

незворушний, почувавши себе вільно серед Природи, / Господар усього, впевнений серед нерозумних створінь» [167, с. 22]), проте бажав жити за її законами, сприймати й реагувати на все, що відбувається у Всесвіті, подібно до тварин та рослин, бути розумним та спокійним, як вони: «Де б життя моє не минало, о, бути спокійним мені серед негод, / Зустрічати обличчям ніч, бурі, голод, кпини, лихо, удари, / як їх зустрічають дерева й тварини» [167, с. 22]. Тотожні думки знаходимо й у Богдана-Ігоря Антонича, який уважав, що людині потрібно розумно поводитися з іншими формами буття, розпоряджатися усіма благами цивілізації, свідомим «циркулем думки відмірювати зорі і міста» [14, с. 137].

Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич сприймали навколишній світ як такий, що існує незалежно від людини, проте лише вона, на їх думку, робить його «предметним», причому робить вона це, наштовхуючись на своєрідний опір. Тому, як уже зазначалося вище, частим у творчості митців є звернення і запозичення основних норм та постулатів зі східних культур, де не такий поширений «екстравертний» (спрямований на докорінне перетворення всього і вся) тип світовідношення, де переважає «інтровертна» спрямованість (на внутрішнє самовдосконалення людини). Адже найважливішим інтровертним питанням залишається питання про сенс людського буття, зокрема те, полягає цей сенс у пануванні над усіма іншими виявами буття чи в чомусь іншому.

Особливо загострюється згадане питання тоді, коли буття людини сприймається як прагнення до життя. І тут проблема свободи повертається для неї зовсім несподіваним ракурсом. А що, як найвищий вияв людської свободи – це саме здатність іти на самообмеження, співвідносячи себе зі світом. Однак ці самообмеження, на думку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, не повинні ототожнюватися з фактом «змирення» та втрати свободи, повної залежності від навколишнього світу.

Американський поет захоплювався вільними людьми, що зростали на волі, виховані природою та за її законами: «Як я люблю тих, хто зростає на волі, / Чоловіків, пропахлих преріями та вітром, худобою і лісами, / морем солоним, / Веслярів, будівельників, лісорубів, погоничів, / Я спав би і їв би з ними тиждень, по тижні, без ліку» [167, с. 30], усе своє життя милувався «людьми нестримними й простими, палкими й непокірними» [167, с. 59], які народжували «сім'я свободи, / що далі народить сім'я, / а сім'я вітри понесуть і посіють далеко, плекатимуть / його дощі і сніги» [167, с. 115].

Український митець продовжував: «О! Серце мріє вирватись із лона / тяжкої дійсності, із буднів ґрунту / в безкрає небо, в соколів

околи» [14, с. 43], бо життя «без бур, борні, втоми / нас тишею здавило б і морозом» [14, с. 49] і «нам годі побороть свою природу, / бунт вічно палить...» [14, с. 45]. Навколишній світ, світ сучасності давив на Богдана-Ігоря Антонича «млиновим сірих днів камінням» [14, с. 46], ліричний герой українського поета постійно бажав «дійсності розбити стіни» [14, с. 44], дорогу ліричного героя не стелили «тільки рожі», навпроти, постійно віяв «вітер сніговий», він пнувся «на скелі гострі, непригожі» [14, с. 50], проте йшов уперед і торував свій власний життєвий шлях.

За Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем, універсальність людини, що є найголовнішим критерієм її свободи, позбавляється сенсу без взаємної цій універсальності відповідальності людини за все життя, що існує довкола. Адже життя – це не лише проста, доступна людському розумінню детермінанта, проте вічне Таїнство, втрачаючи відчуття якого, людина втрачає практично все. Універсальність людини, на думку поетів, в намаганні людини діяти так, щоб максимум її зусиль становив і максимум загальнолюдських правил і норм існування, тому що існування людини не може бути відокремлене від життя навколишнього світу: лише в поєднанні всіх форм життя можливе гармонійне співіснування всіх на планеті. У Волта Вітмена знаходимо такі рядки: «Прудконогий північний лось, кицька на підвіконні, синиця, / Льоха між поросятами, що рохкає, коли вони ссуть її вим'я, / Індичата навколо індички, що розкрилює крила над ними, – / Я бачу і в них, і в собі єдиний одвічний закон» [167, с. 30]. Своєю поезією американський митець доводить, що досконалість є характерною рисою не лише людини, проте всіх живих організмів на планеті, існування яких не менш важливе, ніж існування людської спільноти: «Я вірю: стеблинка трави важлива не менш, ніж тяжка робота зірок, / І мурашка не менш досконала від них, і піщинка, і горобине яєчко, / І звичайна ропуха – шедевр від шедеври, / І ожина прикрасила б найясніші хорони небес, / І корова, що онде на вигоні хрумає, голову нахиливши, перевершить / найліпшу скульптуру. / І миша – це диво, що вразить мільярди невіруючих» [167, с. 32].

Богдан-Ігор Антонич стверджував, що «закони «біосу» однакові для всіх: / лисиці, леви, ластівки і люди, / зеленої трави черва і листя / матерії законам піддані незмінним, / як небо понад нами синє і сріблесте!» [14, с. 163], саме через таке світосприйняття розумів поет «звірят і рослин», чув, як шумлять «комети і зростають трави», бо вважав себе частиною Всесвіту й був «теж звірям сумним і кучерявим» [14, с. 163]. «Шедевр», «диво», «біос» – це

своєрідні «знаки або «...бренди» єдиної натурфілософської концепції» [172] митців.

За такого підходу, гадали Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич, уможливлувалася перспектива уникнути того обожнення людської істоти, що було пов'язане з абсолютизацією її «господарювання» в суспільстві. Відбувалося це завдяки тому, що образ «людинобога» постав у їхньому розумінні лише як «alter ego» образу «боголюдини», через який відбувалося самоосмислення світу. Для людини це повинно означати не що інше, як подолання її відокремленості, відчуженості від світу та від самої себе – злиття зі світом. Подібне прояснення самості буття здійснене, на думку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, завдяки тому, що людина пізнає Бога, який через людину бачить себе самого. Американський поет твердив: «Немає нічого для тебе (людини – прим. Д. О.), що вище за тебе, навіть сам бог... / Я мовлю до людства: не думайте стільки про бога... / Я чую бога, я бачу бога усюди, але нітрохи не можу його зрозуміти. / Як може бути хоч де щось ліпше за мене?» [167, с. 40]. Подібне самоототожнення з Богом знаходимо й у віршах Богдана-Ігоря Антонича: «Безмежна, вічна симфоніє, / В акордах з вітром віддих Бога грає... / В грозі поет моїх крас келих п'є, / Моїм теж глибом в вічність споглядає» [14, с. 288]. На людину в силу обставин, що склалися, покладена величезна відповідальність за всі вчинки, що впливають на процеси буття у Всесвіті, тож основне її завдання, й більше – сенс її життя полягає не в з'ясуванні переваг існування людини над усіма іншими формами і виявами буття, а в цілковитому її усвідомленні того «космічного обов'язку», покладеного на неї невідомою силою – Богом чи природою. Якщо «свобода є сутнісною властивістю людини, то такою ж сутнісною й співмірною з масштабами цієї свободи є й відповідальність. Саме «через згадане сутнісне поєднання свободи з відповідальністю перша постає не тільки безконечно жаданою для кожного індивіда, а й тягарем, що його треба мати силу винести. І питання не тільки в тому, чи «дозволить» людині хтось ззовні бути суб'єктом вільного діяння, а й у тому, чи вона сама його подужає» [161, с. 91].

Отже, перед митцями постала нагальна проблема необхідності віднаходження та художнього оновлення архетипних сюжетів та образів не лише для формування своєрідного поетичного світогляду, а й відновлення прадавніх стосунків з природою, коли людина була її частиною та жила за її законами, підпорядковуючи природі свої дії та вчинки. В. Табачковський зазначив, що «в універсально-онтологічній перспективі важливі не поступальність, не розвиток, а збереження й відтворення розмаїття

виявів буття» [161, с.86], бо «кожна вища форма безсила щодо нижчої і здійснюється не власними силами, а силами попередньої. Життєвий процес ... має власну структуру, проте забезпечують його не тільки матеріал, а й сили неорганічного світу», – висноував М. Шелер [192, с. 72 – 73].

Такими силами неорганічного світу були в творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, наприклад, солярні символи та образи, що відігравали важливу роль у формуванні їхньої поетичної свідомості. Сонце для них було життєдайною силою, символічним утіленням божественного. Глибинні корені цього символу відшукували митці в первісних уявленнях предків, тому парадигма образу сонця розглядається нами з урахуванням впливу архетипної пам'яті. Богдан-Ігор Антонич писав: «Сприймаю сонце, мов причастя, / Хмільним молінням і стрільчастим» [14, с. 264].

Сонце як джерело життя та тепла на землі – провідний образ у поетичному доробку Волта Вітмена («Сяй, Сонце! Сяй! / Теплом своїм нас зігрій!» [167, с. 95]). Сонце в творах митця завжди мало позитивну емоційну експресію, яка підкреслювала красу та довершеність простих людей («Бороди у юнаків виблискують, довге волосся намокло..., / Юнаки на хвилях лежать, животами до сонця біліють...» [167, с. 28], «Сонце лягає на чорні лискучі кучері й вуса, на чорні руки / та ноги, довершені й прекрасні» [167, с. 29]). Сонце та місяць для американського поета були тими необхідними атрибутами пейзажу, на тлі яких розгорталося життя його ліричного героя («Коли я йшов уздовж берега моря і, роздягнувшись, купався, / сміючись від холодної води, і побачив, як / сходить сонце... / О, тоді кожен вдих був смачніший і солодший...» [167, с. 55]).

Першостихія землі та її архетипні модифікації стали наскрізними в творчості як Волта Вітмена, так і Богдана-Ігоря Антонича. Поети вірили: глибоко розуміючи землю, природу, їх закони та стосунки з навколишнім світом, перейнявши в природи, в «молодших родичів» норми моралі та гармонійного співіснування, можна відродити духовну та культурну міць народу. Український митець увесь час намагався «читати» закодовані знаки землі, своєрідно тлумачачи їх у своїх віршах: «Землі закрити книжку в обгортці синій неба / з дрижанням від напруги руками розгорну. / Під бачення серпами падають ниць мряки стебла, / і світла сніп розвиднить кімнату днів курну» [14, с. 71].

Для Волта Вітмена земля стала своєрідним стрижнем, основою не лише всього живого, а й тих знань та мудрості, що закарбовані в кожному камінці, стеблині, пташині чи тварині: «Земля не набридне ніколи, / На перший погляд груба земля, незрозуміла й

німа на перший / Погляд, Природа груба й німа, / Та не ремствуй, а далі йди, там заховані є дива, / Заприсягаюсь тобі, там є невимовні дива» [167, с. 72].

Тож своєю творчістю Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич намагалися довести, що все життя людина перебуває в постійному віднаходженні правильних шляхів свого існування; вона немовби стиснута лещатами долі: з одного боку, бажанням відокремитися від природного світу, вивищитися над природою й назавжди позбутися постійної залежності від неї, з іншого – вічним прагненням повернення в її лоно. За твердженням Е. Фрома, «згадана суперечність має сутнісний характер і засвідчує, що виокремлення з природи – це процес, який не здійснюється «раз і назавжди» десь в архаїчних нетрях людської свідомості соціоантропогенезу. Це виокремлення проблематичне для кожного нового покоління людей, для кожного з представників цього покоління (отже, кожен із нас несе у собі сутнісні колізії історичного становлення людства). Це виокремлення є постійною відкритою сенсожиттєвою суперечністю, як і похідна від неї суперечність між актами витворення та руйнування життя. Кожна зі сторін згаданої суперечності є для людини способом «трансцендування», завдяки якому людина стає «над життям» [182, с. 445].

Митці наполягали на розумінні буття як постійного перебігу величезної кількості можливостей, які мають, урешті-решт, призвести до якогось вибору, перед яким поступаються релігії, політика, мистецтво тощо: «Всесвіт – це шлях, багато шляхів, шляхів / для душ мандрівних, / Перед поступом душ відступає все, / Всі релігії, всі звичні поняття, мистецтва, уряди, все» [167, с. 74 – 75], – писав Волт Вітмен. Людина, її життєдіяльність – одна з таких можливостей: наділивши «людину здатністю до самоусвідомлення та до усвідомлення навколишнього світу, буття, так би мовити, дало їй шанс на існування. Наскільки здатна людина (людство) скористатися таким шансом – інша річ» [161, с. 87]. Богдан-Ігор Антонич наголошував, що «зриви доля нам на інший шлях / зверта не раз» [14, с. 47] і що «наші мрії, заміри, бажання / перейдуть в дійсність аж тоді, / коли від себе їх відірвемо» [14, с. 48], проте «відірвати» їх треба не лише за власної користі та потреби, а за умови цілковитого підпорядкування законам навколишнього світу.

### **Висновки до розділу 3**

У третьому розділі простежено основні етапи розвитку антропологічної концепції та її вплив на формування художнього

світогляду Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича. Поети наголошували на гармонійному співіснуванні людини і природи на основі функціонування за її законами: формування такої поведінки, вироблення подібної стратегії та законів існування в своїй щоденній діяльності людство зможе за умови глибокої переконаності в цілісності живої природи. У творчості Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич довели, що первісні люди і природа були єдиним цілим, вони не протиставляли себе їй і жили згідно з її законами. Проте з часом людина, ставши сильнішою завдяки своєму інтелектуальному розвитку і оголосивши себе господарем природи, відокремилася від власних природних основ. У свою чергу досліджувані митці, поставивши, з одного боку, людину в центр своєї творчості, з іншого, – уважали, що на сучасному етапі своєї еволюції людська спільнота повинна докласти максимум зусиль для раціонального пізнання законів природи, щоб проектувати свою поведінку відповідно до них.

#### **РОЗДІЛ 4. СЕМІОТИЧНІ КОРЕЛЯТИ АРХЕТИПНОЇ ПАМ'ЯТІ У ПОЕЗІЇ ВОЛТА ВІТМЕНА ТА БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА КРІЗЬ ПРИЗМУ ПЕРШОСТИХІЙ БУТТЯ**

На сучасному етапі лірика як Волта Вітмена, так і Богдана-Ігоря Антонича осмислюється в принципово новій літературознавчій площині, постаючи перед дослідниками як довершений міфопоетичний світ. Поняття «архетип», «архетипний образ», «архетипна пам'ять» широко використовуються в літературознавчих розвідках, у багатьох з яких мова йде про художньо-категоріальні аспекти творчості Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича, що обумовлює місце поетів у структурі американської та української літератур і досконалість авторської своєрідної інтерпретації світу-космосу (П. Баррі [20], Г. Блум [29], О. Буряк [34, 35], Т. Венедиктова [39, 40], Ю. Ковалів [77, 78], В. Коротич [80], В. Махно [97], М. Новикова [117], О. Пономаренко [130], М. Стріха [158], О. Чернявська [188, 189] та ін.).

Керувалися Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич у творчості насамперед законами та світосприйняттям своїх предків (що «витягували» з глибин архетипної пам'яті), для яких головною була сама ідея божественності, котра оприявнювалася за допомогою різноманітних образів та значень – починаючи персоніфікаціями й закінчуючи цілковитою всерозчинністю у Всесвіті. Космос, першостихії, що є основними константами світоустрою, та природа в тісній єдності формували для Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича сферу існування людини: духовний початок, концентруючись у площині уявних світів поетів, згодом об'єктивувався в самій людині, в навколишньому середовищі, природі, соціумі.

Тож, аналізуючи поезію Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, слушно звернутися до змістовного, органічно синтезованого поетичного цілого, яке, набуваючи все глибшого розвитку, на певному етапі ліричної інтеграції поетів постало цілою низкою самобутніх образів, символів, архетипів, бо, як висноував Богдан-Ігор Антонич, покликанням «справжнього поета є бачення у звичайних речах незвичного світу через призму образів, а за легкістю форми і змісту завжди стоїть філософське осмислення буття» [15, с. 657]. Уява поетів постала складною, проте доволі зрозумілою системою світобачення, світотворення та сенсошукання. Американський та український поети розробили власну знакову систему, виважену та перевірену їхньою лірикою, й

лише глибоке знання творчої специфіки обох поетів дає ключ до адекватного її розуміння. Поезія митців живилася «енергією свідомого й підсвідомого, візіями сновидінь, які правили за основу поетичних сюжетів, ...реалізували певні архетипи й завжди стосувалися особистого досвіду авторів» [34, с. 13], а тлом для їх розкриття завжди була природа.

З давніх часів досвід природи й досвід людського життя був справжнім джерелом фантазії. «Першою і головною причиною перетворення фактів щоденного досвіду в міф, – писав відомий англійський історик культури та етнограф позаминулого століття Е. Тайлор, – є вірування, яке досягає найвищої міри в уособленні природи. Ця зовсім не випадкова чи гіпотетична дія людського розуму тісно пов'язана із тим первісним розумовим станом, коли людина в найдрібніших подробицях навколишнього світу бачить прояви особистого життя і волі» [162, с. 129].

Для Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича важливим було навчитися сприймати природу як живу істоту, яка реагує на будь-які людські вчинки, оскільки, як стверджувала свого часу О. Буряк, «концепція злиття людини з природою як умова абсолютного утвердження у вічності, що поєднується з язичницьким обожненням життя, становить єдино можливу форму існування людини» [35, с. 44 – 45].

Тож для міфопоетичного мислення Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича було характерним відношення до природи як до живої істоти. Звідси антропоморфізовані моделі Всесвіту, космізм усіх предметів та явищ – література нібито заново «заповнює» своєрідну лінгвоекоекологічну нішу, повертаючи магічне значення, глибину і важливість первісних уявлень у сьогодення завдяки глибокому міфопоетичному мисленню поетів та письменників. Американський та український митці за допомогою поетичного одухотворення природи та космосу «вдихнули» нове життя в прадавні міфи, де на новому художньо-креативному рівні простежується «ренесансність» архетипних смислів, образів і символів.

#### 4.1. Архетипні знаки космологічності й космогонічності та міфосимволіка часопростору в ліриці Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича

Показовою рисою поезії Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича була космологічність, космогонічність. Слід зауважити, що Б. Тихолоз зі своїми колегами дав удале визначення поняттям «космогонічний» («належність до світотворення») та «космологічний» («що підкреслює співвіднесеність, уподібненість до космосу (космологізованість) об'єктів довкілля, відбитих в образах-символах» [106, с. 24 – 25]), яку ми поділяємо.

Найголовнішим аспектом вияву міфопоетичного світосприйняття (на рівні часу та простору) для досліджуваних митців був саме семіотичний, головними характерними рисами якого стали позачасовість і відсутність просторової локалізованості. Завдяки глибині свого художнього мислення хронотоп поетів часто долав межі конкретного історичного життя людини, що допомогло ліричним героям Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича сприймати світ та осмислювати явища дійсності в площині архетипів.

Художньому мисленню авторів була притаманна первісна свідомість, підґрунтя якої становили міфологічні джерела та архетипи первісних людей, свідомість, яку французький вчений Л. Леві-Брюль назвав «логікою партиципації» (причетності). Відповідно до неї світ людей, світ природи й надприродні сили утворюють єдиний довершено злагоджений механізм, підпорядкований законам буття космосу, що перебувають у постійній взаємодії.

В. Махно зауважив, що буття в художніх текстах Богдана-Ігоря Антонича (те ж саме можна сказати й про Волта Вітмена) стає ірраціональним, бо, «моделюючи різнофункціональні системи буття, ідучи від хаосу до гармонії, трансцедентальність витворених ним художніх світів була єдиним каналом, який з'єднував ліричного суб'єкта із дохристиянською міфологією та космогонічними символами» [97, с. 11]. «Жага пізнання» (М. Ласло-Куцюк) та «філософська концепція світобудови» (М. Ільницький) доводять, що Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич – творці складних моделей світоустрою. Наявність своєрідного типу художнього мислення, оснований на гармонійному поєднанні уявного та реального світів у відповідності до власної системи поціновувань, відображає особливість Антоничевої та Вітменової поезії.

Універсум, на думку обох митців, є безкінечним у часі й необмеженим у просторі, бо в цьому великому світі, наповненому

безмежною кількістю галактик, зірок та сонячних систем, поява людства, з одного боку, була явищем унікальним і неповторним, з іншого – такими же унікальними, неповторними і водночас гармонійними Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич уважали рослинний і тваринний світи, що повинні посісти достойне місце в світовій космічній ієрархії, тож у виникненні й розвиткові всіх живих істот вони вбачали «єдиний одвічний» закон.

Ліричний герой Волта Вітмена виступав доброю та благородною людиною, тому що сама природа характеризується подібними якостями, не зіпсованими цивілізацією («Природа не знає цензури, вона повна первісних сил» [167, с. 26]). В американського митця знаходимо такі рядки: «Де б життя моє не минало, о, бути спокійним мені серед негод, / Зустрічати обличчям ніч, бурі, голод, кпини, лихо, удари, / як їх зустрічають дерева й тварини» [167, с. 22]. Богдан-Ігор Антонич у вірші «Соняшник», уподібнившись цій рослині, ніби продовжив: «Хай дощ, хай буря, хай зів'януть квіти, / осліпнеш, почорнієш, та глядіти / не перестанеш ти ні ... ми» [14, с. 50].

Така унікальність, своєрідність світобудови митців основана на поєднанні площин космічного, «титанічного» масштабу й водночас уважності до найменших проявів людського та природного життя, «сусідства» «звірят, людей і комет», «звірят, людей і рослин», повне ототожнення з ними, що знаходимо як у Богдан-Ігор Антонича (наприклад, «Книга лева» або «Зелена Євангелія», де все взаємопов'язане (природа, стихії, людина): « і лиш музика, мов потоп, усе поглине, / як вир, втягає в дно всі первні дня і ночі» [14, с. 167]), так й у Волта Вітмена («Ми дві риби... / Ми квіти акацій... / Ми також перегній тварин, овочів, мінералів, / Ми два хижі яструби... / Ми два злиті моря... / Ми сніг, дощ, холод, темрява, ми кожна річ і явище світу» [167, с. 50]).

Проте найголовніше, що поєднує естетичний світогляд обох творців, – це постійна напружена духовна націленість на реконструкцію тих часових зв'язків, що впродовж віків поступово руйнувалися та розпадалися завдяки активному розвиткові сучасної людини. У ліриці Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича час набуває таких, означених М. Бердяєвим, категорій – «час космічний, час історичний і час екзистенційний» [25, с. 263]. Створивши власну теорію часу, поети наголошували на взаємозв'язку всіх часових категорій – минуле існує в теперішньому, теперішнє – в майбутньому, де розмиваються чіткі межі між ними і людина становить лише малу частку в загальному світовому розвитку. Відповідно до традиційного сприйняття, час завжди має проходити

шлях від минулого до майбутнього через теперішнє (тож події, що відбулися, назавжди залишаються історією), звідси – незворотність часу. Проте, згідно з художньою парадигмою митців, минуле, вся історія людства, його життя завжди залишаються складовим теперішнього й існують лише в такому розумінні. М. Бердяєв наголошував, що його доля здійснювалася в часі, розбитому на минуле і майбутнє, час же, в свою чергу, був реалізацією його долі, і разом з тим минуле і майбутнє, без яких немає реалізації його долі, існують лише в його теперішньому [25].

Щодо теперішнього, то найскладнішим завданням для людини є, на думку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, – пережити повноту та радість моменту. Однак неможливо у цьому теперішньому моменті звільнитися від «отрути минулого та майбутнього» (М. Бердяєв), від жалю за минулим та від страху перед власним майбутнім: майбутнє, як і минуле, є складовими теперішнього, завдяки яким воно активно твориться та розвивається. Л. Лавринович свого часу наголосила, що «лише те минуле є справжнім, а не імітацією пам'яті, яке тут і тепер, бо в теперішньому вміщено і минуле, і майбутнє» [84, 11].

Саме на такому своєрідному світоуявленні, постійному пригадуванні та поверненні до колишніх сфер існування, що складають основу архетипної пам'яті людства, й ґрунтувався космологізм Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича. Читаємо у Волта Вітмена: «Мандруймо, о Душе, до Індії! / Вдивляйся в казки азіатські, в прадавні легенди. / Не тільки ж тобі пишатися мудрістю світу... / Але й казкам та міфам древнім, казкам Азії, Африки... / Цим глибинним незбагненим біблійам, / Цим сміливим сюжетам поетів, цим першим релігіям» [167, с. 158]. Богдан-Ігор Антонич немовби продовжив думки американського поета, стверджуючи, що треба вдивлятися у пам'ять предків, всотувати їх досвід, оскільки це «народу мудрість і натхнення квіти» [14, с. 276]. Література минулих поколінь, не лише національна, а й світова, досвід предків були, на його думку, духовним стрижнем сучасності: «Це теж скарбниця, що у ній знаходим / по наших предках спадок віри й праці. / Це теж посол, що нас охоче вводить / у терени надбання інших націй» [14, с. 276].

Тож для досліджуваних митців головним шляхом подолання часових бар'єрів були спогади, людська пам'ять, а швидше, прапам'ять (архетипна пам'ять) як певний внутрішній біологічний зв'язок з головними константами буття, своєрідний еквівалент вічності й безконечності. На думку Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, кожна окрема людина, зазвичай, смертна, проте вона

знаходить своє вічне продовження в наступних поколіннях, позаяк активується прапам'ять: «спадкова» пам'ять зберігає те, що минуло, бо, як зазначив М. Бердяєв, «пам'ять є знак, поданий нам із внутрішнього існування про те, що жодна істота і жодне існування не належать лише до об'єктивного світу, проте належать іншому порядку» [26, с. 144]. У поезіях митці доходять висновку, що народження людини – це не початок її існування, він криється в тому, що відбувалося задовго до її народження, у її батьках, дідах, прадідах.

Творчість поетів є яскравою ілюстрацією цих розмислів. Для Волта Вітмена майбутнє – це «нездолана велич минулого» [167, с. 158], що є вічною основою сучасності; Богдан-Ігор Антонич хоча і вважає, що людина не може передбачити майбутнє, бо «у правилі математичнім світа / за дужки викинена невідома, / незаний косинус днів наших літа» [14, с. 61], тому що «на серце наложили / днів твердих тісний обруч» [14, с. 112], проте використати свої можливості, жити та діяти треба так, щоб потім не «стало, мов тінь похмура, / нерозгадане майбутнє» [14, с. 116], щоб не бився «в родильних болях світ, / щоб породити з попелу нову епоху» [14, с. 246].

У художньому світі Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича наскрізним мотивом було ствердження важливості часу в житті кожного суспільства та окремої людини. Людство, на думку митців, повинно усвідомлювати свою співпричетність з плином часу, невід'ємність свого існування з усім тим, що відбувається навколо нього. У творах досліджувані митці творили власну новітню концепцію поетичного часу: тонко відчуваючи найменші відмінності сучасного їм часу від минулих історичних епох, усвідомлюючи ту історичну дистанцію, що існує між різними етапами розвитку людства і завдяки якій визначається місце людини в загальній схемі спадкоємного наслідування, вони водночас по-своєму інтерпретували співвіднесеність категорій вічного та минулого. Їхнім головним бажанням було найповніше використати можливості часу, невід'ємно пов'язані з категорією вічності як найголовнішим сполучником різних історичних, культурних та релігійних епох. Тому таким важливим убачали поети повернення до власних, національних духовних цінностей, що були витворені народом упродовж тисячоліть, до тих глибинних, архетипних образів та священних оберегів, що завжди вважалися рятівними в первісних людей, бо, на думку М. Бердяєва, «...історична пам'ять оголошує жорстоку боротьбу вічності з часом і тлінням. Вона говорить про перемогу нетлінності» [26, с. 17].

Уперше проблеми простору й часу, їх співвіднесеність з вічністю порушувалися ще у філософії Стародавньої Греції. Сприймаючи людину як єдність духовного й матеріального початків, грецькі філософи визначили основні життєбуттєві константи розвитку людства: по-перше, це необмежений простір (невід'ємною частиною якого є і людина), по-друге, це час (у якому людина здійснюється як особистість), по-третє, це рух (завдяки якому людина або живе, або помирає).

Солідаризуючись з давньогрецькими ученими, всотуючи основні концепти давніх міфологічних джерел, Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич сприймали космогонічний цикл як певний перебіг подій у Всесвіті, а категорії буття, плинності, простору та часу були нерозривно пов'язані у їхній творчості з ідеєю циклічності буття, якою було просякнуте не лише архаїчне світосприйняття їх націй, а й усіх інших народів. Сучасний дослідник М. Попович зазначив, що події у небесному, космічному світі виступають як мірило часу щодо життя людини та природи. Згідно з архаїчною ідеєю циклічності усе «повертається «на кола свої», тобто змінюється на основі характерного для традиційного суспільства уявлення про незмінність сущого. «Раніше» був хаос і «пізніше» буде хаос, з якого знову виникає буття, і все починається спочатку. Цей «початок» творення порядку, що насправді є відтворенням порядку, існує поза часом. Безкінечність, таким чином, становить позачасовість, позамасштабність самого масштабу» [131, с. 128]. У свою чергу М. Бахтін стверджував, що «вміння бачити час, читати час у просторовому світі і, з іншого боку, сприймати наповнення простору не як рухоме тло та раз і назавжди готову даність, а як встановлене ціле, як подію – це вміння читати прикмети руху часу в усьому, починаючи від природи і закінчуючи людською мораллю та ідеями» [21, с. 205].

Час для митців був особливою категорією, що відкривала можливість «приєднатися» до світовідчуття первісних людей, прилучитися до їхніх знань, принципів моралі й досвіду та передати це все майбутнім поколінням за допомогою поезій. Митці намагалися розірвати межі буденності, дійсності, в яких панували неприйнятні для них суспільні закони існування і моралі. Характерним для них було, як зазначає С. Гординський, «метафізичне поривання із звичного кола людських понять у надсмісловий світ уяви» [42, с. 258], що для Богдана-Ігоря Антонича, наприклад, означало просякнуте ідеєю циклічності філософське «вростання» в сутність будь-якого явища («А серце, що, незаспокійне, / збагнути хоче все до дна, / тріпочеться і з

листям рвійним / до болю прагне дива дня» [14, с. 147]), супроводжуване прагненням реанімувати та актуалізувати архетипну пам'ять людства, шуканням та відновленням головних першоджерел буття і віднаходженням смислу життя.

Такою настановою український митець завдячував саме Волту Вітмену («Приносить поживу лише зерня кожної речі. / Хто ж очистить його для тебе й для мене?» [167, с. 70]), який навчив його «молитись стеблам трави» й поклонятися природі [15, с. 651]. Тож під час проникнення та заглиблення в космологічні таємниці рослинного та тваринного світів, тобто оніричних основ світу, Богдан-Ігор Антонич керувався законами Вітменового світосприйняття, де «ущільнювалися часові площини і координати, розмивалися межі між минулим та майбутнім, перетікаючи у вічно основне сучасне через ненастанні метаморфози» [97, с. 15].

Досвід минулих поколінь, прадавні архетипи та символи митці намагалися актуалізувати в творах крізь призму космічного буття та своєрідного просторово-часового континууму, потрактовуючи їх, за висловом Ю. Коваліва, як «коло обігу циклічних явищ, кожне з яких не зникає безвісти, а неминуче модифікується в іншому» [77, с. 59]. Богдану-Ігорю Антоничу здавалося, що він «жив тут. В неоліті... може, ще давніше.../ Мої малюнки буйволів замазав місяць» [14, с. 142], а після його смерті (фізичної, звичайно), «прокотяться, як лава, тисячні століття, / де ми жили, ростимуть без наймення пальми / і вугіль з наших тіл цвістиме чорним квіттям, / задзвонять в моє серце джагани в копальні» [14, с. 142] й знову продовжиться його існування у Всесвіті, бо хоча «серце відійшло в чорнозем, може, виросло в пшеницю», проте «тепер твоїм є тілом Всесвіт» [14, с. 224].

Волт Вітмен гадав, що все живе на планеті поєднане «священним зв'язком», тому він «здіймався» з туманами й «летів на дальні континенти і там осідав разом» з ними, він був частиною вітру, води, він «пробігав крізь усе, де лиш ріка чи струмок земний протікає», зупинявся «на піску півостровів і на високих шпильях скель» [167, с. 65], аби відчути себе частиною світової душі, частиною вічного колообігу буття.

Суть циклічного часу Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича можна пояснити, спираючись на еліадівську ідею «вічного повторення», бо всі живі істоти на планеті, в тому числі й людина, переживають однакові стадії еволюції, починаючи з народження й закінчуючи смертю. Проте, на думку поетів, смерть не є кінцевою стадією існування, а лише початком наступного життєвого циклу: в цьому випадку важливим моментом є ідея вічного повернення до

початку. У Волта Вітмена читаємо: «Найменший паросток твердить, що смерті немає, / І якщо коли-небудь, до життя, вона й існувала, то вже не чекає / попереду, щоб життя зупинити, / Кожна зникла хвилинка з'являється знову. / Все прямує тільки вперед і вгору, занепаду не існує...» [167, с. 28].

У Богдана-Ігоря Антонича часові локативи переграють з вітменівськими: він твердив – «Не весь я умру» [14, с. 251], оскільки усі ми поступово «...повертаємось у землю, як в колиску, / вузли зелені зілля в'яжуть нас – два спутані акорди» [14, с. 177], й потім проростаємо як «коріння в черепах мерців сукате й соковите, / життя встромляє свердли гудзуваті в кубла смерті» [14, с. 191] й «кожен квіт відроджується удесять» [14, с. 126], і все починається спочатку, бо «із всіх явищ найдивніше явище – існування» [14, с. 162].

Отож, використовуючи еліадівську ідею вічного повернення та своєрідно переказуючи, тлумачачи її, Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич слідом за міфотворцями давніх часів намагалися змодельювати в своїх творах міфологічні процеси відновлення первинного часу в теперішнім, основа яких полягала в поверненні індивіда до своїх витоків для можливості оновлення та відродження існування. Специфіка сприйняття часу у Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича виявлялася, як зазначає Л. Хавкіна, в «погляді на історичне буття нації, її міфологізовані та сакралізовані минуле, сучасне й майбутнє. Виділяються межові моменти історії, розкривається поняття духу нації як позачасової цінності, що забезпечує цінність буття етносу» [184, с. 13].

Поети вдало розсували межі художнього часу, зображуючи іноді реальні події тисячолітньої давнини, часто зміфологізуючи їх. Міфологічне світосприйняття та формування власних часопросторових моделей Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем були спрямовані у майбутнє: поети створювали картину «ідеального суспільства», де на одному рівні синтезувалися соціальні, історичні, психологічні, об'єктивні та суб'єктивні часові категорії. Вимальовуючи суб'єктивну візію світових часових координат, поети вдавалися до пришвидшення, сповільнення часу, а то й заміщення його у відповідності до внутрішнього стану свого ліричного героя, для якого не існувало простору в географічному розумінні, він переосмислював його в зв'язку з власними та національними переживаннями й подіями, як-от у Волта Вітмена: «Тепер нам час іти, і ми підемо разом, і стрінемо, що трапиться, / Може, ми станемо кращі і ще чогось навчимося» [167, с. 182]; а в Богдана-Ігоря Антонича: «Що лишиться по мені: попіл слів моїх, /

що лишитьсья по нас: з кісток трава зросте» [14, с. 162]. Усі люди, на думку митців, помирають та складають тягар життя «матері-землі ласкавій», відходять «натруджені, / лиш слово наше й пам'ять наших вчинків, / горіння і скорботи вічний слід, / у ній записані й осуджені, / триватимуть у невідомість літ» [14, с. 276].

Відтак категорію вічності, що сприймалася Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем як найголовніша форма реалізації безсмертя, митці вдало відобразили саме в циклічній концепції часу, яка є абсолютною щодо свого міфологічного походження. Це пояснюється не стільки прямим запозиченням, скільки здатністю обох авторів, долаючи бар'єри історичного часу та часове відчуження людської свідомості, відтворювати в творчості архаїчні, архетипні моделі існування суспільства.

Рецепція християнського сприйняття часу також знайшла місце в творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича. Під впливом християнства відбувається поступове переосмислення категорій часу в свідомості первісних людей: останнє вписало нову сторінку в сприйнятті часу – тлумачило й інтерпретувало його крізь призму інтересів і цінностей людини, що було характерним й для Вітменової та Антоничевої лірики. Абсолютне підпорядкування людини Богу, залежність її земного існування від Бога призвели до того, що час, з одного боку, сприймався як вічність (надчасове існування Бога), з іншого – як земне життя людини в певному часовому відрізу. У християнстві час розглядався окремо від вічності, яку неможливо було вирахувати певними окремими часовими відтинками: вічність була категорією Божественного, час же становив одну з її характеристик, домінантних складових, що функціонувала в сфері земного буття. Таким чином час набув вектрності, прямолінійності та незворотності.

Так, у Волта Вітмена головним доказом використання концепції християнського часу є його прагнення отримати благословення «на смерть і на життя, на Тіло та на вічну Душу» [167, с. 16]. У Богдана-Ігоря Антонича художньо зреалізовується рецепція християнського часосприйняття зокрема у вірі в те, що його душа «із вічністю зістане, / щоб полагодити справи з Богом» [14, с. 238], щоб «в «панта рей» знайти єдину сталість» [14, с. 239], і щоб потім, передавши вічності, «що вічне, а землі, земне, / і з життям рахунки покінчивши» [14, с. 223], коли «Божий посланець докладно почислив, що ясне й темне / у душі було» [14, с. 223], Бог дозволив би йому після смерті «сріблястим ключем» відчинити «вічності двері» [14, с. 208].

Прагнення до вічності в творах Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича набуло свого роду сцени, тла, на фоні яких розігрувалися їхні поетичні сюжети. Вічність для них стала головним критерієм людських діянь, їхнім прагненням наблизитися до абсолюту, а реальне земне життя було одним із шляхів здобуття вічності, за допомогою якого проста смертна людина могла отримати право на вічне існування, й, докладаючи максимум зусиль, здійснити перехід з тимчасовості буття у вічну позачасовість. Ліричний герой американського поета постійно звертався до вічності, намагаючись звільнитися від пут кінечності й швидкоплинності буття для віднаходження в ній тієї позачасовості, яка була однією з форм обґрунтування людського існування: «Всі зв'язки і всі пута скинуто, мої лікті – в морських безоднях, / йду по скелястих кряжах, у долонях моїх – континенти... / Я заходжу в сади планет, роздивляюся їх плоди, / Квінтільйони дозрілих і квінтільйони зелених бачу, / Я – могутня течія поглинаючої душі, / І жодному лоту у глибини мої не сягнути» [167, с. 37].

У свою чергу ліричний герой Богдана-Ігоря Антонича стверджував, що треба вміти вгледітися не лише в життя сучасної людини, треба вміти заглибитися в первісну, а отже, вічну радість буття, і тоді людина зможе далеко бачити – «в незчисленні милі», «віддерти на шмаття тьму» і почути «давню радість, ту саму, / яку в щоденщини згубив ти пилі» [14, с. 43], зможе «дійсності розбити стіни» і вже не важливо, що після цього «стіни дійсності» розіб'ються й людина «розіллється на незнані ріні» [14, с. 44]. Вдалими тут є думки І. Скрипник, яка вирізнила два виміри міфотворчості та мікрокосму українського поета, один з яких – «світ теперішній, в якому панує хаос, це вимір катастрофізму та апокаліпсису. Передчуття кінця світу породжує символи страху, незахищеності, зневіри та смерті. Тут панує час історичний, який є символом смерті та темноти. Дійсний світ, ніби паща великого лева, як злий Хронос поїдає, пожирає своє поріддя, щоби панувати вічно» [148, с. 30]. Інший, перший, основний, універсальний світ – це світ первісності, гармонії та злагоди, де «панує час циклічний, що весь час омолоджує Природу, вдихає в неї життя. Хронос на цьому рівні є символом вічного народження та перебування в лоні Природи» [148, с. 30].

Тож час, як одна з основних філософських категорій, становить головну складову поетичної моделі світу Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, котра характеризує ту чи іншу стадію розвитку людства і поряд з якою гармонійно існують інші, не менш важливі, компоненти цієї моделі, як-от: простір, причина, зміна,

тлінність, циклічність тощо. У сукупності ці категорії утворюють «сітку координат», за допомогою якої поети намагалися сприймати навколишній світ та вибудовувати свої власні самобутні образи. Лише через ряд трансформацій, що відбулися в усвідомленні Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем категорії часу, виникло їхнє специфічне розуміння останнього.

Своєрідне сприйняття та усвідомлення себе в реальному світі робило кожного з поетів мандрівниками в часі: з минулого через теперішнє до майбутнього, що допомагало їм творити власну, паралельну реальному життю дійсність, яка наближала їх до поетичної творчості деміургів. У центрі їх творчості цілковите «усвідомлення ... буттєвого взаємоузалежнення поезії та життя» [7, с. 6], доказом якого є один з найкращих Антоничевих творів «Дім за зорею»: «Живу коротку мить. Чи довше житиму, не знаю, / тож вчусь в рослин сп'яніння, зросту і буяння соків. / Мабуть, мій дім не тут. Мабуть, аж за зорею. Поки / я тут, інстинктом чую це: співаю – тож існую» [14, с. 192].

Як Волту Вітмену, так і Богдану-Ігорю Антоничу було близьким буття в первісному світі, в якому вони ототожнювали себе з природою, відчували себе її складовою, а от життя в історичному часі, реальному світі дисгармонії, політичних, економічних та духовних негараздів найбільше гнітило їх. Істинне alter ego поетів чинило спротив і тяжіло до власноруч витвореного міфу з його щирістю, чистотою та первісністю, оскільки «версус, – за словами І. Скрипник – є тим катарсисом, що поєднує митця з космосом і дає силу творити міф. Обличчя бога-деміурга і є міфом про первісну людину» [148, с. 30], який так вдало втілили в життя обидва поети.

Характерною рисою міфічного мислення Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича була орієнтація свідомості поетів на розуміння й усвідомлення незворотності характеру часу, що пов'язує безкінечність тільки з майбутнім і, на думку І. Зварича, «характеризується історичністю (позатемпоральністю) та замкненістю, циклічністю. Навіть есхатологічні міфи прогнозують катастрофи як повернення до початку, тож підкорена такому розумінню часу свідомість поетів не знає смерті, бо смерть як момент є точкою відліку початку» [63, с. 13], тому в міфічному мисленні Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича відбувається чергування таких категорій, як життя і дожиття (на противагу опозиції життя/смерть).

Серед філософів та учених існує й інша думка про смерть, наприклад, як «опір смерті» (К. Ясперс). У цій філософській сентенції Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич убачали глибокий

смысл, коли життя намагається подолати смерть уже на рівні філософському. Життя «смертних», реалізоване в архетипній свідомості митців, – це першоматерія, що оприявлюється та реалізується ними в певній конкретній формі, а якщо згадати анімізм (характерний для обох поетів), то особливості феномену космологізму Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича стають особливо яскравими та наочними. Поети сприймали людину, за І. Зваричем, як «продукт реалізації праматерії, що уподібнюється їй у часових формах існування: сон (підсвідомість) – це буття у вічності (безкінечність), буття поза сном (свідомість) – це час (конечність). Поза сном людина в ритуалах, звичаях, обрядах тощо імітує діяльність праматерії (сну), тобто у міфічному мисленні свідомість виступає реалізацією підсвідомості у більш наявних зв'язкових формах, ніж це відбувається у житті сучасної людини» [63, с. 13]. Тому Волту Вітмену та Богдану-Ігорю Антоничу було так близьке подібне світосприйняття, що співвідносилось з загальною логікою побудови іконструювання міфопоетичної, космологічної моделей Всесвіту, основане на циклічному існуванні останнього: у сфері позачасовості існування людини співвіднесене з категорією вічності (дожиття у первісному хаосі) та можливість реалізації вічності в реальному, земному, а отже, свідомому бутті (життя).

Богдан-Ігор Антонич писав, що він «сонно на яві» та «п'яний від сну» [9, с. 100], бо сам не міг відрізнити, «що тут привид, а що ява, / чи це марево, чи, може, / дійсність, наче сон, лукава» [14, с. 115], «де дійсності грань, де уяви є світ...» [14, с. 70]. Віддаючись владі сну, коли «вливає ніч, немов бальзам, / солодку краплю божевілля» [14, с. 109], український митець заглиблювався в першопочаток світу, вдивляючись у морок ночі крізь вікно, бачив «шибу, повну світляних, / холодних, синіх і тремких / далеких відблисків світів, / що, кинуті у тьму, горять / немов знаків санскритських ряд, / які прадавнім сном дзвенять / і перешіптують із дна, / загубленого в морок дня, / слова старої ворожби / в і'мя землі, в і'мя вогню» [14, с. 108]. Сон був одним з найголовніших атрибутів лірики українського поета, за допомогою якого він у будь-яку мить міг повернутися та відчувати всю незглибність, красу та первісність природи, поєднатися з нею та стати її частиною: «Ой, піду я до бору, до бору, / подивлюся на сонце крізь сон. / Попливуть мої думи угору, угору, / ліс і сон зашумлять в унісон» [14, с. 69].

У Волта Вітмена «апофеозом» сну є поема «Сплячі», де його ліричний герой, лише «розчинившись» у ночі («Всіх поглинає й ховає ця ніч» [167, с. 165]) та занурившись у сон («Цілу ніч блукаю сновидою» [167, с. 165]), міг зрозуміти всіх живих істот на Землі та

побачити їх думки, бажання, мрії, наміри, стати однією з них та «пожити» її життям («А я роблюся людьми, що снять» [167, с. 166]), повернутися до прапервнів існування Всесвіту та вхопити суть буття, коли зникають усі перепони і світ стає безмежним та «прозорим» («Бачу, де сховано скарби, куди не погляну, бачу привиддя моторні, / Схованки в підземеллі глибокім, схованки в морі і там, / де ні суходолу, ні моря» [167, с. 166]), коли «стихії єднаються вночі» й виникає бажання самому «позалицятися до світла й повітря» [167, с. 171]. Лише в полоні ночі та сну «між відмінним не буде й крихти відміни, воно зіллється, / з'єднавшись...» [167, с. 173], тому Волту Вітмену не лячно було довіритися ночі, сну, забуттю, бо все живе рано чи пізно повертається у неї: «Я з ніччю побуду трохи й зарання встану, / О Мати моя, день проживу, як належить, і як належить, – / до тебе» [167, с. 175].

Художнє мислення митців було сконцентроване на прагненні поєднати світ реальний та нереальний, метафізичний, що допомагало їм досягнути й відтворити космічну рівновагу та гармонію буття. Завдяки притаманній поетам космічній свідомості, їхня художня символіка вибудовувалася на основі екстатичного захоплення, в центрі якого – емоційні переживання, імпульси, що існують у повсякденному (реальному) житті й вдало переносяться в іншу (ірреальну), часто містичну площину. Поети могли дозволити собі перейти межі всіх людських можливостей і стати частиною вічного, безмежного, неосяжного, незбагненого Космосу-буття; творче безумство, осяяння, осягнення світу найчастіше відбувалося в них за участі сфери підсвідомого. Волт Вітмен писав: «Блукаю древніми горами Іудеї, вродливий і лагідний бог поряд мене, / Лечу у просторі, крізь небеса і зорі, / Лечу між семи супутників, крізь коло широкє, діаметром / у вісімдесят тисяч миль, / лечу з довгохвостими метеорами, розкидаючи, як і вони, полум'яні кулі, / Тримаю місяця – тонкосерпу дитину... / ...Вбираю реальне і нереальне, / І ніяка сторожа мене не зупинить, ніякий закон не засудить» [167, с. 36 – 37].

У Богдана-Ігоря Антонича знаходимо вірш «Підсвідомість», у якому він називав себе «царем» власної підсвідомості, де «палац – душа моя, / бунт – сон, раби – мої померлі мрії» [14, с. 64]. Саме підсвідомість допомагала українському поетові розсунути межі реального світу та відчути усю безмежність Всесвіту. Занурювався митець в уявний, підсвідомий світ під час своїх поетичних фантазій і як результат – «Уже не стеля, лиш глибінь, / уже не стіни – далечінь, / і, наче іскри в тиші сплячій... / засяли зорі над столом»

[14, с. 95 – 96]. Міг Богдан-Ігор Антонич «з-під дна свідомості», «з-поза свідомості» побачити прадавнє, глибинне, вічне, безмежне, незбагненне, що допомагало предкам-язичникам гармонійно співіснувати з природою та навколишнім світом. Тут яскраво простежується намагання поетів реактуалізувати знаки архетипної пам'яті, фундаментом якої стають пригадування та занурення у підсвідомість, бо, як зазначалося вище, саме завдяки колективному підсвідомому, трансцендентності людина, зокрема, творча, може відновити вічні істини та закони людського буття для встановлення гармонії та порядку у Всесвіті.

Отже, онтологічні погляди язичників мали великий вплив на формування поетично-космологічного світогляду митців, позаяк були основані на божественних законах світоустрою й людей також. Згодом, особливо після прийняття християнства, ці уявлення дещо трансформувалися, проте язичницький космологічний світогляд Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича носить яскраво виражений архетипний характер: людина усвідомлювалася поетами як елемент космогонічної схеми, маленька органічна частина космосу, яка прагнула дорівнятися і злитися з природою. Цей нерозривний зв'язок був головною домінантою в творчості американського та українського митців.

Особливостями міфологічного мислення ранніх народів, що базувалося на таких фундаментальних ідеях, як циклічність, періодичне відтворення початкового божественного першопорядку, божественне часове творення світів та законів Всесвіту обумовлене й розуміння часу та простору Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем. Простір і час стали для поетів головним і водночас природним «вмістилищем» почуттів, дум і сподівань ліричного «Я», а їх поезія – своєрідною спробою відновлення первісної (архаїчної), язичницької гармонії між людиною та світом. Заради цього відновлення митці зверталися до архетипної пам'яті, реконструювали національні міфологічні архетипи й міфи, де головними консантами залишаються віталізм, змістовність і досконалість буття і Всесвіту, в якому кжна річ чи явище не тільки закономірні й аналогічні, проте вічні, що переходять в іншу форму існування, водночас зберігаючи свою безсмертну сутність.

## 4.2. Модифікація архетипних першостихій у поетиці Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича

Покажемо у поезії Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича є те, що в один шерек з природою митці ставили архетипні символи та образи, що оприсутнювалися в структурі художніх текстів поетів у діапазоні основних стихій першотворення – землі, води, вогню і повітря. Наприклад, Волт Вітмен акцентував на ролі першостихій у творчості так: «...с нами сила, свобода, земля и стихии» [28, с. 275] та мріяв з'явитися на світ і побути «заодно с небесами, с солнцем, / с луною, с летящими тучами» [22, с. 290].

Пізніше американський митець зазначить, що він – господар усіх стихій та Всесвіту, нескорений та непідвладний їм: «Доказать этим гордым законам воздуха, воды и земли, что душа / моя им неподвластна. / Что нет такой внешней силы, которая повелевала бы мной» [28, с. 290], або «Эти равнины безмерные и эти реки безбрежные – безмерен, / безбрежен и ты, как они, / Эти неистовства, бури, стихии, иллюзии смерти – ты (человек – прим. Д. О.) тот, / кто над ними владыка, / Ты по праву владыка над природой, над болью, над страстью, / над каждой стихией, над смертью» [28, с. 316].

Богдан-Ігор Антонич змалював універсальну картину світу, як і Волт Вітмен, поєднуючи в макрокосмі всі згадані першостихії («Хай всіх, хай всіх, як ти, бездомних, / пригорне ніч, вогонь і море» [9, с. 150]) та повертаючи «шаблями пройденими» дні «природи в мряковиння й / первнів перші шуми», де, «мов Божий стовп, стоїть мільйоннолітня ніч, / в прадавньому хаосі землі й води всуміш» [14, с. 124] з метою оновлення та відродження тієї первісної гармонії, що панувала у Всесвіті задовго до появи людства.

Б. Тихолоз уважає, що «умовне розділення світу на чотири світотворчі першостихії (земля, вода, вогонь, повітря), що адекватно співвідносяться з основними станами матерії..., у міфопоетичній моделі світу визначає символічність концепції стабільності світобудови. З досократових часів ці образи-універсалії вважалися фундаментальними формами буття світу й одночасно духового життя і світогляду людини» [106, с. 32]. Тож відповідно до цієї моделі, що виступає своєрідною семіотичною системою, наповненою символічними елементами, які становлять основу всього Всесвіту, в образній структурі американського та українського митців чільне місце належить архетипам першостихій, або чотирьом головним космічним константам – землі, воді, повітрю й вогню, що є тими природними силами, чия могутня сила й енергія

впливає на формування як навколишнього середовища, так і на формування внутрішньої сутності людини як мікрокосму.

За допомогою першостихій Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич прагнули витворити модель ідеального гармонійного суспільства, черпаючи наснагу й натхнення саме в первісних силах природи. У Волта Вітмена знаходимо: «О, создать самую праздничную песню!.. / О, если бы ей голоса всех животных, быстроту и равновесие рыб! / О, если бы в ней капали капли дождя! / О, если бы сияло в ней солнце и мчались бы волны морей! / О, счастье моей души, – она вольная – она грянула молнией!» [28, с. 286]. У Богдана-Ігоря Антонича читаємо: «Слова, що пахнуть житом, сіном, сонячними днями, / надихані землею та навіяні вітрами» [14, с. 109]).

Волт Вітмен і Богдан-Ігор Антонич володіли та вдало оперували великою кількістю універсальних архетипних образів (художньо-поетична інтерпретація основних стихій світотворення (земля, вода, вогонь, повітря), різноманітних солярних, лунарних та астральних символів (сонце, місяць, зорі, хмари), образів часопросторового континууму та присутність бінарних опозицій (світове дерево, місто, дорога/шлях, день/ніч, весна/зима тощо), що втілювали, на думку Б. Тихолоза, «найдавніші уявлення про творення, розвиток, існування, будову світу. Елементарні за своїм вираженням, із надзвичайно тривкою структурою та значним смислопороджувальним потенціалом, вони становлять архетипне «ядро» мови світової культури» [106, с. 24].

С. Андрусів зазначає, що поезія Богдана-Ігоря Антонича – це «вибудовування нового світу із тих самих першоматеріалів, що й великий світ – землі, води, вогню й повітря, відшліфованих збірною підсвідомістю етносу, багатовіковою практикою його міфотворення...» [6, с. 280]. Українського митця, творчість якого вирізняється «природолюбством», П. Тичина поставив в один ряд з такими постатями, як Т. Шевченко, В. Вітмен, Е. Верхарн. Богдан-Ігор Антонич розумів глибокий смисл свого таланту перш за все в утвердженні та «вростанні» в природу, яку вважав праматір'ю усього. «Природа вічна, невичерпна і невтомна... одна праматір» [14, с. 289], і коли вона «таємнішає в безбожно первісній красі», то словами «не розкрити тайн її» [14, с. 200], відтак поет намагався навчити своїх реципієнтів дослухатися та прилучатися до «тайн природи» саме шляхом взаємопроникнення, взаєморозуміння, взаємодії, «вростання» в неї.

В історії США творчість Волта Вітмена посідала чільне місце. Він став поетом, який потужним талантом та безмежною любов'ю

до природи завоював собі звання «співця природи», а єдина Вітменова збірка з відомою на весь світ назвою «Листя трави» продемонструвала зв'язок митця з природою, що була для нього не тільки творчим матеріалом, тлом для розгортання сюжетів чи виразу переживань ліричного героя, а й віддзеркаленням психологічних станів самого автора. Природа для нього стала основою, на якій зросло людство й було власне одним із її продуктів.

У творчості американського та українського поетів відсутнє «феноменальне» сприйняття природи. Вона, як слушно зазначив Б. Рубчак, підвищується до духовних висот і з'єднується з людською підсвідомістю. Митці сакраменталізували її, одягали її у «виразні символи християнської та язичницької обрядовості: вона стає не так струнким готичним храмом, як відображенням ірраціональної сили, хаотичної стихійності поганської чи старозавітної вір» [142, с. 133]. У Волта Вітмена такий мотив просякає всю збірку, у Богдана-Ігоря Антонича він найяскравіше виражений у поетичній «Книзі Лева».

В міфологізації природи митці використовували пантеїстичні мотиви, якими було просякане життя давніх людей. В. Гнатюк наголосив, що «вони (первісні люди – прим. О.Д.) вірили, що весь світ, небо, повітря й уся земля заповнені богами і що вся природа жива, повна всякого дива, а в ній усе думає й говорить на рівні з людьми й богами» [50, с. 213]. Тож поети майже в кожному рядку поезій ототожнювали існування ліричного героя з існуванням природи, особливо рослинної. У деяких творах поетів «існування людини як організму так зливається з природою, що ліричний герой не тільки втрачає власну індивідуальність, але навіть фізично перестає бути людиною і перетворюється на якесь явище позалюдської природи» [142, с. 145], що й становить пантеїстичну основу поезики Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича: сприйняття природи як досконалої світової матриці з чіткою космогонічною структурою, метафоризмом й антропоморфізмом усіх явищ природи, які, за використання великої низки яскравих символів колективного підсвідомого, трансформувалися в архетипні образи і відображалися в свідомості сучасної людини як «знаки пам'яті» минулих поколінь. Іншими словами, йдеться про архетипну пам'ять, що виступає у вигляді «загальнолюдських першообразів, які значною мірою є конкретизовано-предметними згустками відчуттів, переживань та уявлень з давно минулих, прапервісних часів» [12, с. 35].

Циклічність природи націлила поетів і на відшукування циклічності в історії суспільства. Наприклад, Б. Рубчак стверджує,

що Богдан-Ігор Антонич «намагався відкопати корені людини у стародавніх цивілізаціях, найбільше зближених з природою. Ці «атавістичні» мотиви, з одного боку, посилюють мітичну атмосферу його лірики» [142, с. 180], а з іншого – протиставляються сучасній цивілізації, що він різко розкритикував в останній збірці «Ротації». Циклічність природи, її прагнення до запліднення, її ірраціоналізм ототожнювалися Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем з релігійними процесами. Поети відчували, що хоч «їхнє коріння втоплене у низинних хащах природи, природа допомагає підняти їм чоло до зір. Погляди їх на вічність можна порівняти до інтерпретації вічності буддистів: після шістьох реінкарнацій в рослинні і тваринні форми людська душа стає зорею у якомусь «занебесному» сузір'ї» [142, с. 240] (наприклад, «Дім за зорею» Богдана-Ігоря Антонича). Відтак митці розвивали думку про гармонійну й неподільну єдність людей та природи, людей і Всесвіту, прагнули заглибитися й зрозуміти рух нетлінної матерії в її різноманітності, усотуючи до останнього всі звуки та кольори навколишнього середовища.

Центральною і визначальною в поетичному космосі Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича постала стихія землі (цей образ-універсалія став наскрізним лейтмотивом уже в ранній поетиці митців), що, за їхнім світоглядом, становила першооснову та стрижень усього людського буття. Завдяки їй все живе існує в світі: люди, тварини, рослини, птахи, тому в широкому розумінні земля – єдиний живий організм, що об'єднує всіх в єдиний Космос. Звеличуючи її, поети зробили землю предметом поклоніння та захоплення, вищим оцінюючим критерієм, носієм коду пам'яті, здатної вбирати всі людські радощі та страждання. Єдино можливим шляхом відновлення та впорядкування гармонії сучасного суспільства з силами природи поети вважали повернення до землі, до її первинних коренів.

Обожнена історично земля поряд з іншими стихіями в первісних космогонічних міфах вважалася однією з найголовніших стихій світотворення. Ця божественність, святість зосереджена в образі землі як плодючого ґрунту, що виник у свідомості саме землеробських народів. Часто земля модифікується в образі богині-матері, великої матері, або постає як «уроборос – всеохопне й абсолютне лоно, що народжує усе суще і поглинає назад у себе» [118, с. 8]. За дослідженнями Н. Овчаренко, при поділі Космосу на небо, землю і пекло земля як середня зона стала місцем проживання людей, для яких тим самим переміщення до іншої зони обов'язково виявлялося мандрівкою вгору або вниз. Розташування землі, оточеної світовим океаном, виявлялося серединним і для

горизонтальної проекції Космосу [121, с. 134]. Земля при цьому сприймалася й характеризувалася «максимальною сакралізованістю і чистотою, адже центр розглядався як священний ембріон Всесвіту, своєрідний космос у космосі» [121, с. 5].

Не випадковим стає той факт, що перші тотемічні язичницькі уявлення, вірування й обрядовість були пов'язані саме із землею-годувальницею, бо й християнство, на думку Н. Овчаренко, «увійшло до свідомості східних слов'ян, наклавшись матрицями на святу для них зміну пір року, на богів, що «відповідали» за них» [121, с. 5]. Упродовж століть філософи й поети використовували в своїй творчості близькі й глибокі аналогії між життям природи й життям людини, тому що для людей земля викликала божественні конотації («божа», «праведна», «свята» тощо).

Стає зрозумілим потужне представлення у Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича архетипу землі, який веде до розуміння найголовніших молекул їхньої творчості – до розуміння їх самих. Утілення першостихії землі є однією з найяскравіших складових архетипного шару поезики митців, яке, засвідчуючи широкий діапазон лірико-філософських пошуків Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, ґрунтується на домінуючих архетипних образах, що мають за основу архаїку землі: матері-землі, домівки, батьківщини, трави, дерева, дороги (шляху), міста, які поєднували горизонтальні та вертикальні полюси художнього світу поетів, виконуючи функції єднальних ланок «небесної» та «земної» площин буття. Цей архетип є одним з найпродуктивніших у досліджуваних поезіях, постаючи символом пошуку первісних основ існування та бажання розчинитися в них, оскільки головними характеристиками останнього є його материнськість та здатність надавати захисту.

Означений архетип відіграє вельми знакову роль у формуванні та функціонуванні американської та української ментальності як таких. Мова, перш за все, на думку Ю. Матасової, йдеться про «сакральність землі у ментальній картині українця. Відомо, що одним з елементів доволі вичерпного коду «українськості» є антеїзм, що пояснюється існуванням на українському терені автохтонної землеробської культури» [96, с. 6]. Земля-мати є «дополітеїстичним образом-тотемом протоукраїнців, які поклонялися родючій ниві, всій землі» [127, с. 28]. Українець перш за все уявляв землю як неньку, що несла на собі головно захисні та материнські характеристики, спрямовані на підтримання людства (Богдан-Ігор Антонич: «і знов мене земля напоїть / мов квіт росою, поцілунком тьмяним» [14, с. 185]) та упорядкування його

долі («...наші долі ждуть в заморях, / поки не здійсняться з землі наказу» [14, с. 178]).

У свою чергу сприйняття архетипу землі в американській національній свідомості стає зрозумілим лише у взаємодії феноменів фронтиту й американського регіоналізму. Перевезене із ряду європейських країн на американський континент, за свідченням Н. Овчаренко, «певне визначене ставлення до землі спричинило до появи специфічного світобачення, свідомості, основу формування якої становило освоєння земель Нового Світу, привнесення до неї елементів міфу» [121, с. 6].

У «ментальній мапі» американця (як свідомій, так і несвідомій) міститься картина так званого «серединного ландшафту», що займає проміжну позицію між гармонією культурно-цивілізаційною та гармонією природного дикого простору. Мешканцем такої території ставала свого часу людина, що існувала водночас і як частина природи, і як позаприродна істота. Відповідно формувалася самодостатня духовно та матеріально особистість» [96, с. 6]. Проілюструймо це рядками Вітменових віршів: «Солнце и звезды, что мчатся в пространстве, / Круглая, как яблоко, земля, и мы на ней, – величественно их / движенье!» [28, с. 307]; «Я верю, что из этих комьев земли выйдут и любовники и светила» [28, с. 213]. В американського митця земля, окрім зазначених вище функцій, виконувала ще й роль історичну, вона стала своєрідним літописом нації, де були занотовані найголовніші події життя людства: «Я вижу безыменные руины – почтенные памятники неведомых / событий, героев – летопись земли» [28, с. 265].

Земля як «колиска етносу-нації» (С. Андрусів) (у Богдана-Ігоря Антонича вона, до речі, теж асоціювалася з колискою – «Поволі повертаємось у землю, як в колиску» [14, с. 177]) народжує, як уважала Л. Тарнашинська, «відчуття гармонії з природою, таке необхідне для усвідомлення цілісності» людської особистості. «Більше того, вона, творячи взаємини з людиною..., саме і є матеріалізованим відбиттям потягу до тієї гармонії, яка й робить перебування людини в цьому світі осмисленим» [163, с. 256].

Відтак архетипне значення землі прочитується в поезіях Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича передусім як вічна та постійна прив'язаність людини до рідної землі. У цьому сенсі прояви названого архетипу сигналізують прагнення символічного пошуку своїх коренів та одвічних праоснов буття. Це закономірно, бо «земля і стан людської душі, ба й сама доля людини – поняття синонімічні» [121, с. 164], – на думку Н. Овчаренко.

Для Волта Вітмена земля («Земля – разве этого мало?» [28, с. 270]) була одним із основних засобів пізнання природи: допомагала чути її «голос» і відтворювати його у віршах («...и тебя я пою, земля» [28, с. 410], «чудесный шар, несущийся в пространстве» [28, с. 263], «Разнообразная широкая земля.../ И бесконечные вечные прерии, покрытые травой и маисом» [28, с. 365]). Земля для митця – джерело існування, формування будь-якої особистості, що живе в оточенні природи («На земле все так спокойно, полно жизни и красоты» [28, с. 351]), де все є чудесним («...нежные чудеса земли» [28, с. 418]), прекрасним та довершеним («Как прекрасна земля и мельчайший предмет на ней!» [28, с. 339]; «Земля простирается по правую руку и по левую руку, / Яркая картина встает предо мной, в ней каждая подробность – совершенство» [28, с. 271]; «Я тоже взволнован красотой и рассудком земли и всего, что / растет на земле» [28, с. 411]).

У багатовимірності архетипу землі Волта Вітмена відчувається індіанське сприйняття, індіанська космічна зумовленість, якої не могли зрозуміти європейські колоністи та американські поселенці. Ф. Жакен у статті «Індіанці у часи європейського загарбання Америки» наводить цитату одного з вождів індіанського племені, який з цього приводу сказав: «Ви намагаєтесь примусити мене орати землю. Як це: узяти ножа та зарізати власну матір? Значить, коли я помру, вона не прийме мене в лоно своє й не дозволить знайти спокій у ньому?! Ви примушуєте мене викопувати каміння. Як це: розрізати шкіру матері для того, щоб дістати звідти кістки?! Відповідно після смерті я не зможу ввійти в її плоть, щоб у ній відродитися. Ви примушуєте мене косити траву, сушити сіно, продавати його та багатіти, подібно блідношкірим. Але як я наслідуюся відрізати волосся власної матері?» [61, с. 5]. Для індіанців вона була матір'ю всього суцього. Волт Вітмен писав: «Земля крепко спаянная и плодоносная» [28, с. 182]), що несла на собі головні материнські функції відновлення та відродження. Поет стверджував: «Я не стану прижиматься моим телом к земле, чтобы её тело / обновило меня» [28, с. 373].

Ще відомішими є слова вождя Сіеттлу, які навів як приклад А. Потіліко в статті «Північноамериканські індіанці: жертви власної моральної вищості»: «...Земля – наша матір. Все, що відбувається з землею, відбувається і з синами та доньками землі... земля не належить нам. Ми належимо землі. Ми це знаємо. Усі речі пов'язані – як кров'ю, котра поєднує сім'ю... Ми не плетемо павутиння життя – ми просто вплетені у нього. Що б ми не робили павутинню, ми робимо собі» [114]. У Волта Вітмена знаходимо: «Какая цепь

бесконечных звеньев, каждое связано с другим! / Каждое слито со всеми, каждое вместе со всеми владеет землей» [28, с. 261].

Концепція смерті в індіанців також тісно пов'язана з землею, оскільки для них смерть – лише зміна стану, тому що вони продовжують свій шлях у світ духів, і тим самим досягають єдності зі своєю матір'ю – землею, що художньо змодельовано в поезіях Волта Вітмена: «...мое опустошенное тело уже ничто для меня, очищенное, оно / опять возвращается в землю, к вечным потребам земли» [28, с. 291].

К. Г. Юнг уважав американців «європейцями з душею індіанця та манерами негра» [200, с. 156], бо, незважаючи на загарбницькі цілі та дії, вони зазнали впливу індіанської міфології – на рівні архетипів, традицій та культури, а розумне запозичення, на думку С. Пригодія, «індіанських надбань першопоселенцями допомогло їм вижити за нових умов» [135, с. 51]. Зрозуміло, чому архетип землі у Волта Вітмена викликав божественні конотації, а людина становила лише маленьку частку в бутті природи, й зокрема землі («Человек, живущий в благодарном изумлении перед землей» [28, с. 174]; «Под ногами божественная земля» [28, с. 174]).

У «Галицько-руських народних приповідках» знаходимо аналогічне індіанському підсумування міфології землі: «Бо то земля є наша мама, Земля свята нас на собі тримає і наше тіло в себе приймає. Шануймо землю святу і цілуймо землю святу», «Всі-смо з землі і і всі в землю підемо» [177, с. 239]. Цим пояснюється суголосність Антоничевої поезії з Вітменовою: «Поволі повертаємось у землю, як в колыску, / вузли зелені зілля в'яжуть нас – два спутані акорди» [14, с. 177].

У кожному новому вірші митців архетип землі набував свого логічного продовження. Якщо для Волта Вітмена земля була тим «вищим божественним порядком, що керує долею людини – виконавцем її волі» [121, с. 122] («Каждый из нас несёт в себе вечные цели земли, / Каждый из нас в равной мере божественен» [28, с. 269]), то Богдан-Ігор Антонич уважав архетип землі одним із найважливіших «полюсів Всесвіту», населеного «конкретними речами і предметами» [14, с. 12], що допомагало поетові розкрити і осмислити сутність цих речей: «Ти поклоняйся лиш землі, / Землі стобарвній, наче сон цей!» [14, с. 105]. Узагалі лірика Богдана-Ігоря Антонича, зокрема його збірка «Три перстені», засвідчила «приземленість» поета, прагнення зрозуміти землю, яка для нього – «сон, уява, вона має дуальний характер і зміст: реальний і метафізичний» [97, с. 12], відтак може змінюватися, то абстрагуючись, то конкретизуючись у нових архетипних образах

(наприклад, лісу, саду, міста). Вражає своєю глибиною й метафоризм Богдана-Ігоря Антонича, доречним видається тут зачитувати слова І. Вільде щодо унікальності Антоничевого метафоризму: «Справді, в цього поета сто пар вух, сто пар очей, що бачать і чують те, на що нам треба щойно пальцем ткнути» [42, с. 62]. У його віршах знаходимо яскраві «земні» характеристики: «Змагання, мов повою колоски, / оплотом обплели землі корито» [14, с. 50], «Земля – червона бляха» [14, с. 155], «І сонце... / униз покотиться в подертий стяг землі» [14, с. 158].

Характерним для обох поетів стала також реалізація цього архетипу в модифікованих архетипних образах жінки-любки, жінки-коханки, якій вони напівсерйозно, напівжартома склали лицарських пісень. У Волта Вітмена це щиросердне зізнання у коханні: «Улыбнись и ты, сладострастная, с холодным дыханьем, земля! / Земля, твои деревья так сонны и влажны! / Земля, твое солнце зашло, – земля, твои горные кручи в тумане! / Земля, ты в синеватых стеклянных струях полнолуния! / Земля, твои тени и блики пестрят бегущую реку! / Земля, твои серые тучи ради меня посветлели! / Ты для меня разметалась, земля, – вся в цвету яблонь, земля! / Улыбнись, потому что идет твой любовник! / Расточающая щедрые ласки, ты отдалась мне со страстью – / и я тебе с такой же страстью, / С такой огненной любовью, перед которой ничтожны слова, – / О, безумной любовью!» [28, с. 204], коли він з насолодою та пристрастю на самоті вдихає «земляной воздух», [28, с. 254], «тонкий запах земли» [28, с. 286]. У Богдана-Ігоря Антонича – це ода коханій жінці: «Земля – арфа мільйоннострунна, арфа злотострунна, / земля – шарфа мільйоннорунна, шарфа зеленострунна, / земля – скрипка дрібнотонна, скрипка срібнодзвонна, / земля – буря невгомона, буря всебурунна» [14, с. 213].

У творчості Волта Вітмена архетип землі іноді модифікується в образ доброї чаклунки, що створена зі смерті, хаосу та вічності («...земле, / возникшей из смерти, пламенного хаоса и вихря, / И, претерпев жестокие, мучительные схватки, / Явившейся в своей нетленной красоте и мощи, / Совершающей под солнцем / свой предначертанный издревле путь» [28, с. 382], головним призначенням якої є «переробка» людського мотлоху (сміття, відходів, навіть трупів) у життєдайний ґрунт, що приносить людям насолоду, яскравою ілюстрацією чого є вірш Волта Вітмена «Той перегній»: «Она из такого гнилья создает такие милые вещи, / Чистая и совсем безобидная, возвращается она вокруг оси, вся / набитая трупами тяжело болевших, / И такие прелестные ветры

создаёт она из такого ужасного / смрада.../ И столько улад даёт людям, а под конец получает от них такие / отбросы в обмен» [28, с. 375]. Іноді це жінка-відьма, яка всіма силами прагне прибрати до рук якомога більше людських жертв: «Земля, ты будто за подачкою смотришь мне в руки, / Скажи, старая карга, что тебе нужно?» [28, с. 226].

У семантичному гнізді архетипу землі, окрім уже зазначених образів, у поезії Волта Вітмена знаходимо образ землі-Раю, що створений за подобою Біблійного Раю, проте існуючий на «твердой, неоседающей почве»: «...скрытые корни земли, / (Из которых все вырастает порывами и скачками – / Все формы силы, и красоты, и грации – да, все краски, какие / мы знаем, / Зеленые стебли травы, щебечущие птицы, играющие, / смеющиеся дети, небесные облака). / ...первозданная песня Земли, / Где звуки лесов, и ветра, и мощных волн океана / И новый сложный оркестр, связующий годы и небеса, несущий / всему обновленье, / Поэтами прошлого названный Раем...» [28, с. 385].

Відтак, попри різницю у відображенні митцями архетипу землі, існувала в свідомості українського та американського митців глобальна над-істина, бо феномен землі як для українців, так і для американців є найголовнішим та найсвятішим, що знаходиться вище всіх релігійних постулатів і канонів.

В архетипі землі Волт Вітмен синтезував у єдиний макрокосмос й архетипний образ рослин (особливо трави). Образи та мотиви вегетативної моделі світорозвитку розкрили широкі можливості для поета в створенні власної моделі світу. Усвідомлення таємничої спорідненості людини та рослинного світу спонукала автора «Листя трави» до створення надзвичайно емоційного та глибинного за змістом архетипного образу трави. Цей звичайний, скромний витвір природи став для Волта Вітмена і символом віри, і символом надії, і очевидним знаком єдності світу. Трава, на його думку, є символом вічного життя, її гармонії та безсмертя, безупинного руху. Слова «трава», «листя трави», «гілка», «дерево», «зелений» зустрічаються майже на кожній сторінці вітменівської збірки, бо поет зробив образ зеленої трави, зеленого листя життєдайною силою, силою, що надихає, допомагає переборювати страхи, сумніви, біди, є відрадою людському тілу та душі. Волт Вітмен уважав, що образ трави є одним із найсильніших символів поєднання людини, її єства з природою, бо людина – це і є трава: «Я завещаю себя грязной земле, пусть я / вырасту моей любимой травой, / Если снова захочешь увидеть меня, ищи меня / у себя под подошвами» [28, с. 241].

«Благородна» спорідненість людини з рослинним світом – травною, деревами – характерна й для творчості Богдана-Ігоря Антонича: «Вростем у землю, наче сосни / (лопоче лісу коругов). / Наллється в наші жили млосний / Рослинний сік – зелена кров» [14, с. 106]. А. Бондаренко, проаналізувавши поезію українського митця, зазначила, що циклічність була сталою характеристикою життя рослин у його творчості [30, с. 47], тому в поета перехід «людського світу в зелень рослинного космосу інтерпретується оптимістично як шлях пізнання, а не як шлях зникнення людини» [42, с. 37]. Торкаючись такої високої філософської теми, Богдан-Ігор Антонич прагнув побороти стереотип «тлінності» людського буття та запевнити в невмирущості всього суцього, в тому числі й людської душі (на думку українського митця, люди зазнають фізичної смерті, проте їх духовна сутність залишається вічною, бо підпорядковується циклічним законам буття самої природи). У ліриці поет намагався розпізнати активне й «потойбічне» буття людини через її перетворення в рослину, включаючи її життєві сили в сили насіння, пилку, блідого кльчика, не скореного асфальтами зародка дерева» [42, с. 38]. Іншими словами, в Антоничевих віршах йдеться про приналежність людської душі до своєрідного абсолюту, яким виступає сама природа та властиві їй циклічні процеси, здатність до безкінечного самооновлення. Антоничівський ліричний герой як суб'єкт фізичного існування – лише «гість» на цій планеті. Це яскраво проілюстровано поетом у вірші «Дім за зорею»: «Від'їду вже. Тут був я тільки принагідним гостем» [14, с. 191].

Ототожнення себе з рослинним світом – травною, деревами – не є випадковим у ліриці поетів. Оригінальна репрезентація фітоморфних символів породжена основними життєвими принципами Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича – безмежним альтруїзмом та переживаннями щодо майбутнього розвитку свого народу та нації. Відродження духовності, її розвиток набувають максимальної концентрації в символіці дерева життя, тож у творчості поетів спливає давній архетип – архетип космічного дерева, який був уособленням життєдайних можливостей Всесвіту, спрямованих на постійне відродження. Своє «життя» дерево починає з насіння, воно зростає та перетворюється на складну структуру, що постійно змінюється. Апогеєм розвитку дерева є його плоди або насіння, тобто коли дерево помирає, воно обов'язково відроджується в майбутньому. Тож дерево – це візуальний символ постійного розвитку та відродження (циклічності буття), що є наскрізним у всіх архаїчних цивілізаціях. За допомогою архетипу космічного світового дерева первісні люди часто поєднували

площини існування різних світів, тому що своїм корінням воно, наприклад, заглиблювалося у підземне царство – пекло, стовбур проходив крізь світ тварин і людей, а гілля діставало неба. Так, у Богдана-Ігоря Антонича знаходимо яскраву ілюстрацію наведеної цитати: «...на обрії сивім, де небо з землею зішите нитками / дерев» [14, с. 71] або «Дерева бгачко / спинають небо й землю, наче / спряжка» [14, с. 70].

Модифікаціями архетипу світового дерева у Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича стали різноманітні узагальнені архетипні образи дерев, адже у міфопоетичних та релігійно-філософських традиціях першолюдина уявлялася як антропоморфізована модель світу, а структурування простору відбувалося за допомогою символу світового дерева та його інваріантів (дерево життя, камінь, скеля, стовб тощо). В американського митця частим у віршах є звернення до образу дерев, листя дерев: «О, создать самую праздничную песню!.. / .. полную деревьев и зерен» [28, с. 286]; «Вырастут могучие ветви деревьев» [28, с. 419]; «...деревья встанут и стоят на могучих корнях, размахнув свои / ветви в листве! / (Я уверен, что каждое дерево – это живая душа)» [28, с. 411]; «бледно-зеленые листья щедрых деревьев» [28, с. 354] тощо. Волт Вітмен порівнював із деревом свою батьківщину, рідну Америку, яка, наче гілля, розкинула свої руки-сторони світу та об'єднала його вірші-пісні – посланці: «Возьми мои листья, Америка, унеси их на Юг, унеси их / на Север, / Радуйся им, куда бы они не прилетели, это отпрыски / тебя, / Сбереги мои песни на Востоке и на Западе, и они сберегут / тебя» [28, с. 175]. В українського митця дерева («димарі землі») викликали аналогічні з Вітменовими конотації: «У кого, молодой, у кого тоді шукатимеш поряд / заслуханий в дерев говірку, які шепочуть тихим сном» [14, с. 81]; «Виходжу в сад, слова зриваю, / дерев натхненну щедрю дань» [14, с. 93]; «Дерев послухай! Їхню сповідь / у книгу ночі запиши» [14, с. 94].

Проте головною інваріантою цього архетипу в досліджуваних поетів став архетипний образ дуба. Наприклад, Дж. Фрейзер пояснював сакралізацію дуба тим, що «в найдавніші, «арійські» часи, коли Європа була вкрита густими лісами, наші пращури найбільше благ «видобували» з дубового дерева – передусім вогонь. За логікою симпатичної магії вважали, що вогонь, зроджений тертям, підтримує й посилює сонце в небі» [189, с. 662]. Найяскравіше це простежується в «Знакові дуба» Богдана-Ігоря Антонича, де «сакральне дерево» постає «рослинним левом», «скупим монархом», що «вранці підводить сонця жезл над / марнотратним світом» [14, с. 175]), тобто дуб сприймався

сонцепродуючим (а тому й божественним) джерелом. С. Плачинда зазначав, що дуб був священним деревом-тотемом для давніх українців, найбільшим же з них вони приносили жертви (здебільшого – різні страви) [127, с. 23].

Однак пізніше віра наших «грубих предків» змінюється: не дуб, а Сонце тепер мислиться першобогом вогню, воно блискавицею запалює (розколює) дуб, передаючи йому божу енергію. Причому фахівці довели, що найчастіше блискавиця вражає саме дуб, що в уяві давньої людини й привело до сакралізації дуба як Небесного (Божого) дерева» [174, с. 662]. Вшанування культу цього дерева багатьма народами знайшло відображення в творах митців. Зокрема, у Волта Вітмена є вірш «Я бачив у Луїзіані крислатий дуб», у якому він милувався гордовитою вродою, пишнотою, суворістю цього дерева, його пожадливістю до життя, що нагадувало поетові його самого: «І вигляд його, суворість, пожадливість до життя та невміння / згинатись мені нагадали мене» [167, с. 56]; у Богдана-Ігоря Антонича за приклад можуть слугувати такі вірші, як «Віщий дуб», «Знак дуба» тощо.

У поетичному світі українського митця дуб набув різноманітних характеристик, зокрема священного дерева монархів, вождів, історичною пам'яткою, літописом героїчного минулого українського народу: «О, дубе, князю пуц, достойне дерево монарше / в короні осені – пурпурі листя, з пнем корявим, / коли, щоб відпочити в тіні, спиняться у марші, / схиляєшся до уст вождів шорстким причастям слави» [14, с. 128], то як пророче дерево, що віщує життя, як-от у вірші «Віщий дуб»: «Цей дуб – то дерево пророче... / Лиш дуб один крізь біле море, / дельфін рослинний, вдаль пливе / і лірою сніг-саван поре, / віщуючи життя живе» [14, с. 148]; то як святе дерево, ідол, бог, священний тотем українського народу, що виконує очисну функцію: «дуб, мов ідол гордий» [14, с. 177], «дуб святий» [14, с. 187], «Зелена башта – дуб стрільчачастоверхий, / підвівшиися із ночі чорних нар, / виполує черву й гниття пожар / зливає свіжим соком – бог упертий» [14, с. 189], «і дуб прискакує до дуба – два боги сердиті» [14, с. 191].

Глибокого втілення в творчості поетів у межах названого фундаментального архетипу першостихії землі зазнав і архетипний образ дороги, що презентував такі значення: дорога як життєвий шлях, дорога в самоті, шлях як творче призначення митця. Найголовніша властивість архетипного образу дороги – небезпечність, складність, необхідність вибору, випробування, що загартує особистість як героїв, так і самих поетів. У просторовому контексті за своєю семантичною спрямованістю дорога – це завжди

початок і кінець. За словами Л. Тарнашинської, дорога є «символом безконечності, вічної спокуси пізнання світу великого й символу вічного повернення до своїх витоків, родового коріння» [163, с. 261].

Образ дороги – не тільки «значення далі, історичного поступу, а й символ незворотності часу, його плинності і невблаганності лету, вічності людського пориву до пізнання світу і свого місця в ньому» [12, с. 38], – зазначає Н. Анісімова. Саме такої символіки набуває дорога у Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, позаяк поети вбачали в ній втечу від повсякденного життя, від загалу, від загальноприйнятих норм; цей архетипний образ допомагав їм відірватися від сьогодення і пірнути в минуле та майбутнє, в потойбічне. Образ дороги виступав для митців своєрідним «вектором безмежності», що давав можливість глибше відтворити екзистенційний стан людини, для якої постійний рух був джерелом енергії, постійним пошуком істини.

У Волта Вітмена в архетипному образі дороги акумулюються основні прагнення самого поета – досягти повної ідентифікації з природою. «Пісня про великий шлях» виступає своєрідним «програмним» маніфестом його творчості, особливо 50-х років; засвідчує своєрідне землеклонництво, стає гімном дорозі. Мотив вільного блукання, «циганської» свободи широко представлений у його поезиці, але Вітменова людина – це звичайний мандрівник, який сам собі торує шлях та «будує» долю, для якого немає нічого недосяжного, тому що він сповнений сил та енергії, що живлять його під час мандрів. По великій, широкій, безмежній дорозі людина йде самотійно, але це не означає, що вона самотня: кожен камінець чи клаптик землі, яких торкається нога мандрівника, – це не другорядна, байдужа матерія, а цілість, що акумулює в собі деякий текст, смисл, архетипну пам'ять, адресовану кожній людині особисто («Нескінченних тротуарів буре каміння! Втопані перехрестя! / Ви, гадаю, чимало всотали від тих, що черкалися вас, і нишком / Те саме віддаєте нині мені...» [167, с. 67]): розкодувавши її, люди зможуть осягнути таїну минулих поколінь та передати свій досвід нащадкам.

Узагалі головною метою вітменівського та антоничевського мандрівника є рух назустріч тій могутній силі, що володіла здатністю поєднати усі прагнення й ідеали минулого та теперішнього, всі продукти людської життєдіяльності. Час і місце цієї зустрічі залишаються невідомими, проте одне відомо точно – вона обов'язково має статися. Відтак не випадково стосунки людини зі світом природи та Всесвітом загалом Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич зображали у творчості як зустріч двох наймасштабніших

понять, що в будь-якому випадку будуть належно перевірені досвідом дороги (Волт Вітмен: «Час переглянути філософії і релігії, / Може, вони придатні в класних кімнатах, але нічого не варті / під киреєю неба, на лоні природи, біля стрімких потоків» [167, с. 70]; Богдан-Ігор Антонич: «Дороги стрічка зв'язана у сонця вузол. / Клонюсь тобі, о пані кучерявих куряв, що дзвониш диском літ, струнка епічна музо!.../ моє життя взяла ти в пальці, мов балончик» [14, с. 188]).

Життя «на дорозі», як хотілося митцям, «щасливо поєднує цілеспрямованість із культом Можливості, усвідомлення індивідуальної автономії та причетності спільному потоку – руху, романтичну ідею вибранництва та демократичну ідею загальної рівності» [40, с. 116]. Поети стверджували, що, з одного боку, дорога – це давно проторований та відомий людям шлях, у якого, за просторовим відношенням, є початок та кінець: ставши на дорогу, людина височіє на тлі цього простору, вдихаючи досвід минулого та набуваючи власного. З іншого боку, образ дороги, наприклад, у Волта Вітмена, носить проблемний характер: це «великий шлях» пізнання, «шлях у несвідоме». Саме тут земля і дорога у поета поєднані семою безмежності, безкрайності, спроектованої на екзистенційний стан людини, яка до кінця життя знаходиться в постійному пошуці. Згодом ліричний герой Волта Вітмена виокремить себе від загальної маси мандрівників, відштовхуючись від дороги та долаючи умовні бар'єри і вже не йтиме, а полетить над головною дорогою життя, що веде до свободи: «Отныне я провозглашаю себя свободным от мнимых преград и уз, / Иду, куда вздумаю, – сам себе полный хозяин... / Большими глотками и я глотаю пространство, / Запад и восток – мои, север и юг – мои» [28, с. 272].

У свою чергу Богдан-Ігор Антонич також надав цьому архетипному образу яскравого міфопоетичного забарвлення – це своєрідний шлях до сакрального центру світу, що стає натхненням, джерелом життєвої енергії. Долаючи цю горизонтальну дорогу, поет, за словами Н. Абієвої, «наближається до вертикальної, за міфологією, дороги, – вгору, до Бога. Дорога, що веде в центр, – «важка дорога», повна небезпек, бо власне є переходом від мирського до сакрального; від ілюзорного до реальності й вічності; від смерті до життя» [1, с. 9], проте, водночас, пізнання дороги стає найбажанішою та найголовнішою метою митця: «Розгорнулась земля, наче книжка / (дороги, дороги, дороги). / Зашуміла трава і принишкла, / Простелилась нам юним під ноги... / Бо в дорогах звабливая врода / (о зелень! о юність! о мріє!» [14, с. 102].

Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич висновували, що мандрівник (ліричний герой поетів) зрештою зустрінеться з тим, до кого намагався дійти все життя – до великого Мандрівника, Бога (де і коли це відбудеться, невідомо, але ця зустріч призначена і не може бути скасована). Така зустріч, на зауваження Т. Венедиктової, «не одночасна, але та, що відбувалася і буде відбуватися знову й знову, тому що стосунки людини зі світом переживаються як зустріч двох становлень. Усі ідеї та ідеали минулого й теперішнього, всі продукти духовної творчості людства... повинні перевірятися досвідом дороги» [40, с. 116]. Тож для них дорога стала «великим шляхом» пізнання, тобто «великим шляхом» у невідоме, саме тому цей архетипний образ такий проблематичний, яскравий та наскрізний в їх поетиці.

У межах фундаментального архетипу першостихії землі знайшов своє втілення й архетип ний образ батьківщини (домівки), що постає в творах письменників як символ життя, продовження роду (Богдан-Ігор Антонич твердив: «До Тебе, Батьківщино – земле вічна, / ведуть усі стежки й усі дороги» [14, с. 290]); характеризується відчуттям затишку, любові й водночас жалю та скорботи, бунтом проти підкорення, спаплюження й приниження єдино головного для людини місця.

Богдан-Ігор Антонич, відчуваючи сповна увесь катастрофізм, апокаліптичність своєї епохи, відтворив ці почуття зокрема в поезії «Елегія про співучі двері», яка починається радісними спогадами про щасливе дитинство, проте закінчується болісним констатуванням факту «помирання» рідної землі, коли погляд поета зупиняється на простому лемківському селі, що, «неначе лата, пришите до лісів» [14, с. 85] (саме слово «лата» вже викликає асоціації зі словами «нужденність», «злидні», «убогість» тощо), яке з останніх сил молиться як язичницьким («В таємних кручах давня Лада / ворожить хлопцям молодим» [14, с. 87], так і християнським богам («В церквах горить Христовий ладан / і куриться молитви дим» [14, с. 87]), – остання надія на порятунок. Поет не міг спокійно споглядати неміч розбитої, безсилої, майже знищеної країни, що здригалася, як в останніх муках. Головним синівським обов'язком перед рідною країною Богдан-Ігор Антонич уважав переносити та поділяти з рідною батьківщиною всі її негаразди та болі.

Надзвичайно посутньою є кольористика цього вірша, за допомогою якої український митець відтворив «злиденність» становища тогочасної України – «сиве небо», «сиві очі», «уста, чорні від пилу», «брудні обніжки вітарів», холодні «сині зорі». Трагізм батьківщини («Ніяк не заснути! Кличуть півні, / годинник б'є,

і місяць лине. / Мій сон, мій голос неспокійний / в моїй трагічній Батьківщині» [14, с. 149], «задума – .../ це на країні цій трагічній папілома» [14, с. 185]), нещодавно багатой та родючої («земля вівса та ялівцю» [14, с. 87], «Моя країно верховинна, – / ні, не забудь твоїх черемх, / коли над ними місяць лине / вівсяним калачем!» [14, с. 148]), де споконвіку «орють від століть, тут сіють» [14, с. 185], де «йде молебень плуга» [14, с. 184] в Богдана-Ігоря Антонича посилюється й образом трави-бур'яну – лободи: «Як символ злиднів виростає / голодне зілля – лобода» [14, с. 87].

З гіркотою констатував митець «бездольність» своєї країни: «О земле, земле батьківська, клятьбо бездольна, / моя країно Благовіщення!» [14, с. 186]. Поет невблаганно та назавжди пов'язаний із нею кривими вузами: «Я вертаюсь, Україно моя» [14, с. 244].

Одночасно з відчуттям трагізму, занепаду та катастрофізму, під час якого відбувалася втрата першопочаткового, сакрального змісту архетипного образу батьківщини (тому що тогочасна доба перетворила цей архетип на звичайну ілюзію), у віршах Богдана-Ігоря Антонича відчувалося й невдоволення, неприйняття сучасної йому дійсності, заклик до боротьби, захисту своєї рідної землі: «Мое село, ти ще спокійне?» [14, с. 184]. Недарма нагадував він про те, що українці – нащадки славетного козацького роду (вільного, нескореного, бунтівного). Яскравою ілюстрацією може слугувати пафосно-патріотичний вірш митця «Навпроти тьми, неволі, горя...»: «Навпроти тьми, неволі, горя / за честь, за волю, за свободу / ми – лицарі із Чорномор'я, / козацького нащадки роду» [14, с. 278], які ніколи не «пригинали спини» й завжди виборювали свободу для своєї батьківщини.

Патріотизмом пронизаний і вірш «Листопад», у якому Богдан-Ігор Антонич, вдаючись до ретроспективних спогадів про героїчне минуле свого народу, наголошував, що «для Батьківщини жити – обов'язок, / Для Батьківщини вмерти – славно й гідно! / Згадаймо світлу пам'ять днів далеких, і тих, що впали за країну рідну!» [14, с. 279], тим самим нагадуючи та закликаючи співвітчизників до бунту та боротьби. Саме з бунтом народжувалася в душі українського митця віра в те, що в муках Україна нарешті здобує своє щастя. Звідси оптимістичне сприйняття архетипу землі та образу батьківщини як символу надії, любові, спокою, спасіння, звитяги, непримиренності. Підсвідомо проходячи цей нелегкий шлях разом з рідною Україною, Богдан-Ігор Антонич назавжди став її невід'ємною часткою, що дивилася з рідною землею одними очима та відчувала спільний з нею біль.

Покажемо в Антоничевих віршах є те, що образ батьківщини акумулює в собі як Україну в цілому, так і «вужчу» (Яр Славутич) батьківщину автора – Лемківщину, яку він з любов'ю називав землею «вівса та ялівцю» [14, с. 87] та молився її «стеблам трави» (приклад впливу творчості Волта Вітмена чи не найяскравіший). Читаючи вірші про батьківщину, підсвідомо переходиш в іншу, антоничевську реальність, «окрему дійсність», де так правдоподібно та просто описане те місце, де народився український поет і до якого думками линув усе життя, зокрема, прикладом може слугувати вірш «На шляху», де «обплетений вітрами ранок / шугне, мов циганя з води», де «ріка зміяста з дном співучим» й «клюють ліщину співом коси, дзвенить, мов мідь, широкий шлях» [14, с. 99].

У Волта Вітмена втіленням архетипного образу батьківщини, домівки так само, як і в Богдана-Ігоря Антонича, стала як уся «велика» батьківщина – Америка, так і Манхеттен – «мала» батьківщина поета, до яких він постійно звертався в рядках поезій. Більш того, для Волта Вітмена Америка стала символом ідеального місця проживання для всіх мешканців планети: мріяв поет, щоб усе людство жило на одному неподільному континенті за загальними законами та порядками, а сама Америка стала центром, віссю такого ідеального суспільства: «Американос! победители! марш человечества!» [167, с. 175]; «Я вижу Неделимое, созданное из тридцати восьми штатов, / обширных и гордых штатов (а буду ещё и ещё)» [28, с. 346].

Повертався постійно думками ліричний герой Волта Вітмена й до Манхеттена, Поманок (наприклад, вірші «На Поманокі», «О Південь! О магніт!») – місця свого народження, «малої» батьківщини, рідної землі, що «подарувала» йому життя й у лоно якої він мріяв повернутися після своєї фізичної смерті: «О, вернись туда, где родился, / И еще раз услышат, как щебечут на родине птицы, / Побродить по родному жилью, сбегать в поле, побывать на гумне, / И еще раз прогуляться по саду, по его старым тропинкам» [28, с. 287]; яка надихала й підтримувала його усе життя: «Ах, что может быть величавей, что может быть для меня / прекрасней, чем этот Манхаттен, вздыбленный мачтами? / Моя река, и закат, и кружевные шалящие волны прилива? / И чайки, покачивающие корпус, и в сумерках лодки, груженные / сеном, и кое-где запоздалые лихтеры?» [28, с. 284].

Прикметним є й те, що цей архетипний образ зазнав певної трансформації (переходу), а, можливо, поєднання двох головних першостихій буття – землі та води, пропорційно суттєвих для

американського митця. З онтологічного погляду архетипний образ батьківщини належить до земної стихії, проте слова «щогли», «річка», «хвилі приливу», «човен» споріднюють його саме зі стихією води. У цьому, на нашу думку, й полягає феномен Волта Вітмена – відтворювати образи та символи у площині двох, а то й трьох світотворчих стихій.

Суголосно поетиці Богдана-Ігоря Антонича, у віршах Волта Вітмена також знаходимо заклик до боротьби, бунту проти свавілля, зневір'я та нікчемності, що панували в тогочасному американському суспільстві. Найкраще проілюструє це вірш «Я сиджу й дивлюся», в якому Волт Вітмен яскраво відобразив усі «гріхи» своєї нації, відчуваючи, що наближається катастрофа, зокрема, моральне зубожіння не лише американського народу, а й людства загалом: «Я сижу и смотрю на горести мира – я вижу позор, произвол / и гнет... / Я вижу высокомерье богатых, агонию нищих – рабочих, / и негров, и всех, кто делит их жребий. / Да, всё – и низость одних, и бесконечные муки других – я, / сидя здесь, наблюдаю» [28, с. 337]. Митець не розумів і дивувався нерішучості та млявості народу («Почему все такие вялые, растерянные? Почему все дремлют / и я дремлю?» [28, с. 339] й відразу сподівався, що «Юг, Север, Запад и Восток, побережье и сердце страны – все / мы, конечно, проснемся» [28, с. 339]. Продовження цих розмислів знаходимо й у наступному вірші – «Мандруючи ранком»: «...переживающий дурные времена мой край, удушаемый / черным отчаянием, всяким коварством, изменой» [28, с. 384]. Водночас поет милувався своїм рідним містом – Манхеттеном, що одним із перших «призвал всех к оружию» і від цього ставши величним, прекрасним, незрівняним: «О, великолепный! О Манхаттан мой несравненный! / О самый стойкий в час беды и опасности! О надежный, как / сталь!» [28, с. 339].

Волту Вітмену «пощастило» пережити й бути активним учасником боротьби американського народу за свободу та незалежність, тому врешті-решт ще за життя він упевнився на власні очі й був задоволений політичними та економічними зрушеннями в Америці: «Но тепер не жду, я удовлетворен, я насыщен, / Я узрел подлинную молнию, я узрел мои города / электрическими, / Я дожил до того, чтобы увидеть, как человек прорвался вперед, / как воспряла мужествующая Америка» [28, с. 350].

Наступною яскравою модифікацією земної першостихії в творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича став архетипний образ міста, що мав різноманітне смислове

навантаження в поетичній свідомості митців. Цей архетипний образ існував для них своєрідним критерієм цінностей: вимальювання та зміна урбаністичних пейзажів відбувалися паралельно зі зміною відчуттів та настроїв поетів.

У системі архетипів та символів, що випрацьовувалася впродовж усієї історії культури, місто займало особливе місце. Історично місто завжди уявлялося, за словами Н. Позняк, «одним із центрів простору... І потойбічне, і земне місто є для архаїчного мислення віссю світу, що пов'язує верхню, середню та нижню сфери світобудови: Небо, Землю і Підземне царство. Таким чином, Місто є вертикальним каналом космічного зв'язку усього суцього. А на горизонталі Місто є центром світобудови і, значить, центром священної сили» [128, с. 177]. М. Новикова в свою чергу стверджувала, що місто було свого роду «кам'яним замовлянням, кам'яним оберегом наших далеких предків» [117, с. 89]. Проте початок епохи механізації, прогресу та торжества «залізних монстрів», якими був ознаменований кінець XIX – початок XX ст., призвів до руйнації цих передковічних, первісних функцій священності міста: його прадавній Космос був порушений, і воно, в свою чергу, вже було не в змозі виконувати свою головну історичну функцію – охоронну.

З'ясовуючи головні причини своєрідного функціонування архетипного образу міста в поетичному просторі Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, ми вважаємо, що основним для митців було свідоме прагнення побудови ідеальної моделі міста як міфологічного часопростору, де американський та український поети, вдало долаючи межі реальності, наділили своє місто гнучкими та мінливими характеристиками.

Місто Волта Вітмена та місто Богдана-Ігоря Антонича знаходяться в бінарній опозиції Космос-Хаос. В американського поета цей архетипний образ ніс лише позитивні конотації (всесвітня гармонія, ідеальне утопічне суспільство): «Мені приснився сон, я бачив місто, неприступне для нападу / всіх міст земної кулі, / Мені снилося, що це було нове місто – Місто Друзів» [167, с. 62]. Проте для українського митця архетипний образ міста став уособленням Хаосу, чиї «бруки, мури, цегли проза» [14, с. 59] допекли до нестями. У ньому, на думку В. Моренця, відчувалися катастрофічні мотиви. На «катастрофічний» урбанізм Богдана-Ігоря Антонича вказав свого часу й дослідник його творчості Ю. Андрухович: «Опанування міського простору зрілим Антоничем дуже цікаво розглянути з точки зору поняття «цивілізація» (в його шпенглерівському, протиставному до «культури» розумінні).

Особливістю Антонича-урбаніста є, по-перше, вельми відчутний метафізичний акцент у зображенні міста, а по-друге, підказаний самим поетом поділ на два плани зображення – з одного боку, місто в Антонича постає як очуднений статичний ландшафт («Монументальний краєвид», «Площа янголів»), з другого – як апокаліптичне звалище, фінальний катаклізм і завершення технократичної, бездушної цивілізації (фактично провідний мотив усієї збірки «Ротації»)» [7, с. 14 – 15]. За ілюстрацію може виступити, наприклад, вірш «Сурми останнього дня»: «Ржавіють мертві риби у басейнах, / вуголь і троянди чорні, / купці й роздягнені дівчата, в'язні в тюрмах і поети. / Оркестра полісменів дме меланхолійно / в труби і валтрони, / коли міщанський бог рахує зорі, душі і монети» [14, с. 203].

Міський антураж Богдана-Ігоря Антонича наділено відверто негативними характеристиками, що передбачало руйнування попереднього, архаїчно-історичного, міфологічного уявлення про місто. Він подавав візію міста, що вирізнялася грізними й водночас мертвими камінними пейзажами («На зорях, мов на стінах, цвіль, черва, зелінка / й вогкість. / Обличчя в'язнів миє місяць синім і холодним сяйвом, / аж обростуть за ніч, мов круглі пні, кошлатим мохом. / Підземних рік слизьке, примарне зілля, мокрі зорі / й змії» [14, с. 138]; «Від спеки місто важко дише, / й чоло його шорстке й червоне / під віялом нічної тиші / поволі стигне і холоне» [14, с. 134]), із прихованим за ними злом та убогістю, а головним для Богдана-Ігоря Антонича став мотив несумісності великого міста й людини, де, «як віко скриню, ніч прикрила муравлисько міста, / в долинах забуття ростуть гіркі мигдалі сну. / На голови міщан злітають зорі, наче листя, / у скорчах болю і багатства людський вир заснув», й лише «старі перини, мокрі рожі і черва з книжок. / В радіостанції натхненний спікер накладає / на ночі грамофон холодний місяця кружок» [14, с. 202].

Антоничеве місто позбавлене його первинних, першочергових, історично-сформованих функцій – священного центру, світової осі, священної сфери світобудови. Відбувається бездумне накопичення та просте формальне перерахування окремих предметів та речей, позбавлених взаємозв'язку. «Енергію життя тут, – за словами Н. Позняк, – змінює спокій смерті, що панує скрізь: від самогубства закоханих («Балада про блакитну смерть») – до кладовища автомобілів («Мертві авта»), від «шовкової кулі горлорізів» – до тотального Апокаліпсису» [128, с. 182] («Гримить підземний лоскіт здаля, / Вдаряє в мури буря дзвонів, / І місто котиться в провалля / під лопіт крил і мегафонів» [14, с. 202]). Хоча,

з іншого боку, дослідниця зазначала, що Антоничеве місто «з глибин міфічного часу нагадує місто небесне, де кожна дія несе на собі відбиток священного дійства [128, с. 181], оперуючи цитатою: «Герої сходять з п'єдесталів, сиплються з пузонів іскри, / і сонце на гарматі, й прапори музеїв, / у вогні, і леви з прапорів рядами / йдуть маєстатичним містом, / і іде мармуровий вождь на кучерявому коні» [14, с. 137].

У «закоханого у сонце дитвака» навіть місце сонячного світила займає місяць – «мертвий, місяць синій.../ над містом чорним та іскристим» [14, с. 109], «розіп'ятий на антенах» [14, с. 273], який «синім і холодним сяйвом» [14, с. 138] має обличчя в'язнів. Антоничеве антимісто руйнувало часопросторові межі, виходячи з реального часового Космосу, перетворюючись, як стверджує М. Новикова, на «допотопну», доісторичну «кам'яну пуцу» і водночас це місто «кінця світу», Апокаліпсису, місто «після-історії» [117, с. 182], де порушено всі сакральні та міжлюдські взаємозв'язки («Живуть під містом, наче у казках, кити, / дельфіни і тритони / в густій і чорній, мов смола, воді, в страшних / пивницях сто, / примарні папороті, грифи і затоплені комети, / й дзвони. / – О пуцо з каменю, коли тебе змете новий потоп?» [14, с. 203]).

Місто Богдана-Ігоря Антонича, що знаходилося «між небом і бетоном» та стогнало «одним стоном, одним стоном / Місто, місто розкрите, розколисте та розмите» [14, с. 271], «титанський каміння та цементу тин» [14, с. 283], перетворилося на непотрібну купу спотворених, позбавлених будь-якого змісту та сенсу уламків священних подій і обрядів. «Вулична катеринка була колись не органчиком, а органом – музикою меси. Корчма у «світі недійсному» – трагічна пародія на родове застілля: ритуал єднання роду. П'яний плач «горлорізів» і «каспорців»-зломщиків – профанове таїнство сповіді («знічев'я плачуть горлорізи і сповідаються горілці»). Лотарея з папугою – спустошена травестія старовинного вивідування долі. Навіть запах міського бензину дурманить, ніби слабка пам'ятка про пахкі речовини, вживані колись із ритуальною метою» [117, с. 91], – зазначила М. Новикова.

Натомість місто Волта Вітмена поставало акцентовано колоритним, ясным, сонячним, радісним, віталістично-насиченим. Кольористична парадигма вітменівського міста – жовто-гаряча, яскрава, що вселяє надію та силу на подальше гармонійне існування («Всі міста, в які проникає світло й тепло, мені доступні» [167, с. 65]). Поет витворив власну, своєрідну урбаністичну парадигму образів, де ліричний герой не протиставляв себе містові, а зливався з ним («Міські кахляні тротуари! Грейдер з міцними

краями!.. / Ганки і брами! Поручні і залізні ґрати! / Вікна, ваша прозорість може так багато таїти! / Сходинок вгору і вниз! Високі склепіння! / Нескінченних тротуарів буре каміння! Втопані перехрестя! / Ви, гадаю, чимало всотали від тих, що черкалися вас, і нишком / те саме віддаєте нині мені» [167, с. 67]).

Вітменівський ліричний герой зображений в органічній єдності з рухом міста, а бурхливий міський рух ставав відлунням, більше того – продовженням самого автора: «Юрби мужчин і жінок, вбрані в робочий одяг, які ви для мене / жадані! / Ідуть сотні і сотні на поромах додому, і всі жадані для мене / безмірно, більш, ніж ти думав, / І ті, що роки по тому перетинатимуть води, значать для мене / більше, більше займатимуть місця, аніж ти думав» [167, с. 78].

Архетипний образ міста у Волта Вітмена був маркований категорією «вічності»: у семіотичному просторі поетові вулиці міста, його мешканці були «постійними», «вічними», «невмирущими», бо для самого митця «простір і час нічого не важать – віддаль нічого не важить, / Я з вами, люди прийдешнього покоління і поколінь наступних, / Те, що ти думаєш, дивлячись на ріку, думав і я, / Так само, як будь-який з вас із юрби живої, був і я...» [167, с. 79].

У поезіях американського поета, де зустрічається образ міста («мого міста», як зазначав сам Волт Вітмен), часто спостерігався перехід від філософської сфери до буттєвої, до зображення соціальних подій. Вражає посилена увага Волта Вітмена до простих мешканців американських міст, що виступали справжніми творцями сучасної митцю історії. Життя кожного з них для Волта Вітмена ставало його власним життям: «Я актор, я акторка, виборець, політикан, / Емігрант і вигнанець, злочинець на лаві підсудних, / Той, хто слави зажив, і той, хто її заживе відсьогодні, / Заїка, красень мужчина чи неборак хворобливий» [167, с. 167].

Відтак урбаністичні мотиви, якими насичена поезія Волта Вітмена, стали людським «фактором» міста, що символізував звичайне повсякденне життя простих мешканців Америки. Деталізація поетом життя звичайного індивіда зроблена з метою довести, що кожна окрема «маленька» людина є невід'ємною частиною міста, нації, а отже, й країни в цілому, бо «велике місто – те, в якому живуть найбільші чоловіки та жінки, / і хай в ньому лише кілька жалюгідних халуп – воно найбільше / місто у світі» [167, с. 85].

Проте місто Богдана-Ігоря Антонича охарактеризоване безлюдністю (поету до вподоби пустинні вулиці й особливо площі) та відсутністю багатой кольорової гами (кольоровий мімезис міста –

це чорний та його відтінки: «стовпи із попелу угору», «мурів скупість взором», «без сяйва навіть сонце сіре» [14, с. 144]; «над містом ширяють тіні» [14, с. 255]; «порожні сині площі в мряці золотистій» [14, с. 158]), позначене одноманітністю, що просякнуте, за словами Е. Циховської, «сірістю», й у свою чергу несе на собі подвійне семантичне значення – колір міста та синонім убогості» [189, с. 103], в цьому випадку – моральної «убогості» тогочасного суспільства: «...душі та тіла на терезах байдужних, / а місто вінчане стягами перших заправ. / Кохаються й їдять, жадібно, заздро й товсто, / і парафінову олію ллють в зужиті шлунки» [14, с. 262].

Згодом у Богдана-Ігоря Антонича негативна рецепція міста згодом поступається позитивній – наступає просвітлення й вимальовується образ ідеального міста. Ним стає «неземний Царгород – Царгород над заливом», якому притаманна райська атрибутика – «тече дванадцять рік»; «вітрів дозорець» та невидимий «музики білий мур» оберігає це місто, тим самим відновлюючи одну із основних його історично сформованих функцій – охоронну; в цьому місті гармонійно співіснують «достойний лев, слаба людина й вірні зорі» [14, с. 139]. Це диво-місто Богдана-Ігоря Антонича, за словами Н. Позняк, «стає втіленням мрії про вічну космічну гармонію, що знаменує собою рівновагу всіх сил природи і єднання мікро- і макрокосму» [128, с. 185]. Подібне пафосно-оптимістичне зображення міста притаманне й творам Волта Вітмена. Як конструкт творчої уяви в його віршах образ міста врешті-решт постає як образ міста-утопії: «Я сотворю нерозлучні міста, що покладуть свої руки одне одному / на плечі, / Міста, повні любов'ю товаришів, / Повні мужньою любов'ю товаришів» [167, с. 54].

Відтак, перебуваючи в реальному хронотопі, ліричний герой митців заглиблювався водночас в уявний простір, який ставав внутрішнім відображенням самих авторів: у зображенні архетипних образів першостихії землі Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич виходили за межі часу та простору, що досягалося за допомогою таких елементів, як мрія (Волт Вітмен), спогад, занурення в минуле (Богдан-Ігор Антонич).

Культура землі межує із стихією води, вони існують в одній площині, в одному вимірі, й хоча Н. Фрай свідчив, що вода «належить до світу існування, який стоїть нижче від людського життя, тобто до стану хаосу або розчинення» [13, с. 155], проте в поетикальній системі художнього світу Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича з-поміж первинних стихій активно присутня акватична міфотопіка, що характеризується варіативністю, багатогранністю та контрастністю. Аквасимволіка американської та

української світової міфотрадиції надзвичайно різнобічна. Як уважав І. Костомаров, це насамперед «жіноча стихія світобудови, праматір життя та джерело всезагального зачаття, зародження світу» [81, с. 217].

Творчі орбіти митців збігалися в площині відтворення архетипу води, водна стихія була близька обом авторам, тому їх поезії акумулюють у собі безліч так званих «водних» метафор, спрямованих на посилення змістовності та символічності образів у діапазоні цього архетипу. Якщо земля для митців була сталою одиницею, центром, основою, підвалиною світу, а її характеристики залишалися в їх поезії практично незмінними, то вода, стихія водного простору мала досить тривалий еволюційний розвиток. «Водний комплекс», що розгортався в рядках Вітменових та Антоничевих віршів, цілком можна назвати міфопоетичним, бо саме ця прастихія в їхніх творах набула метафоричного значення, виступила своєрідним кодом, ядром, що значно ширше, ніж звичайний символ води. Митці розглядали воду не просто як певну стихію, проте як принцип буття, що вдало семантизувався як у водному, так і в людському довкіллі.

Вода – первинна стихія, яка існувала ще задовго до створення всього суцього. Первісні води, на думку К. Г. Юнга, є «аналогом колективного підсвідомого – як базисного вмістилища результатів людського поступу з його психологічними образами-гештальтами перемог і поразок, з чого формуються універсальні поведінкові та мисленнєві кліше, універсальні образи, здатні актуалізуватися через природні психічні функції» [202, с. 140]. А оскільки людство завдяки своїй підсвідомості причетне до загальної історичної психіки, то саме через архетипні образи, як стверджувала Л. Тарнашинська, воно дістає своєрідні «відбитки пам'яті» у вигляді художніх образів. Однак колективне підсвідоме не може виражати себе поза індивідуальним підсвідомим як конгломератом прагнень, усталених комплексів, витіснених, нереалізованих упродовж окремого життя бажань тощо – через нього воно «випливає» у реальний світ» [163, с. 265].

Такою семіотично розкодованою та художньо інтерпретованою з погляду архетипіки «вилилася» в реальний світ людей першостихія води саме завдяки творчості досліджуваних митців. Наприклад, Богдан-Ігор Антонич ототожнював воду з «життя колискою», «стихій кублом, / (коли ще дух святий ширяв понад водою)» [14, с. 123], тому що за космогонічними поглядами давніх українців, як зауважив С. Плачинда, вода – це «первісна матерія жіночої статі, що, поєднавшись з первісною матерією чоловічої статі,

утворила струмки, ріки, ліси, трави та інші речі на землі» [127, с. 18]. Проте особлива перевага водної стихії над земною відчувається саме у віршах Волта Вітмена – він називав воду «старою матір'ю», що «с сиплой песней баюкает землю» [28, с. 331], намагався покинути землю та «віддатися» морській стихії: «О, умчатся под парусом в море! / Покинуть эту косную, нудную землю, Покинуть, тебя, о земля, заскорузлая, твердая, взойти / на корабль, / И мчатся, мчатся, и мчатся под парусом вдаль!» [28, с. 291], навіть розчинитися у Всесвіті допомагала вітменівському ліричному героєві стихія води: «Быть матросом вселенной, мчатся во все гавани мира, / Быть кораблем (погляди, я и солнцу и ветру отдал мои паруса)» [28, с. 292].

Американський поет був народжений на березі океану, тому для нього безмежні піщані узбережжя, в які ритмічно вдарялася океанська хвиля, стали першими глибокими життєвими враженнями, досвідом митця. Волт Вітмен підкреслював, що саме океану він був зобов'язаний і неповторним баченням світу, і даром такої ж неповторної поетичної мови. Волт Вітмен художньо втілював картину пошлюблення земної тверді та загадкової, хвилюючої морської стихії («безграничная синь, темно-синий простор» [28, с. 168]), під час якого відбулося народження його поезії та його самого: «И я возник из водной стихии, из которой возникла вся жизнь» [28, с. 282] або «Я ведь тоже капля в океане, наши жизни не так уж раздельны» [28, с. 251]. У майбутньому це стане наскрізною темою усієї творчості американського митця: «риму» моря Волт Вітмен уважав зразком ритмічної досконалості, де немає доконечної крапки спокою («Диким набеганием волн на сушу – я воспеваю и их, – / Увертюрой, что звучит еле слышно, как предвкушение / мелодики...» [28, с. 242]; «волны вздымаются с гармоничным шумом» [28, с. 168]).

У поезії американця постійно з'являлися нові ідеї й думки, що подібно воді, хвилям, змінювалися і, як результат, змінювався та оновлювався внутрішній стан вітменівської душі – морська стихія стала для поета музою, головним джерелом його натхнення: «Все..., о море, я отдал бы с радостью, / Только бы ты согласилось мне передать колебанье единой / волны, одну ее прихоть / Или дохнуло в мой стих влажным дыханьем своим, / Отдав ему запах морской» [28, с. 414], або «Иль вы мне шепнули его (натхнення – прим. Д. О.), иль шепчете, волны, издревле / Из ваших ли влажных песков иль из пены текучей оно?» [28, с. 323]. Тож найголовнішою з чотирьох основних першоелементів світотворення для Волта Вітмена була вода, в якій він убачав своєрідний корелят всесвітньої

матерії (недарма відомий дослідник творчості поета Р. Асселіно назвав «Листя трави» апофеозом води [207, с. 251]).

У творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича архетип води був пов'язаний із усвідомленням горизонтальної площини всієї міфософської поетичної світобудови. Для них аквастихія стала «символом як руху, життя, його плину (першопочатку, народження), так і смерті (зникнення, розчинення – як-то води Лети), а в психофізичному аспекті оприявнюється як потреба знати й визначити інтуїтивність людського Я» [163, с. 255]. У свідомості поетів вода – це джерело, стихія, що несла на собі полісемантичне навантаження: з одного боку, вона сприймалася ними як початок усього, як великі Божественні води (Волт Вітмен: «Как поет и играет вода! (Я уверен, живая!)» [28, с. 410], «Посмотри, как круглятся великие воды земли, как все слитно / и совершенно» [28, с. 251]; Богдан-Ігор Антонич: «вода жива» [14, с. 126], «шумлять... буйно життєтворчі води» [14, с. 163], «Полярні янголи колишуть божі води» [14, с. 143], модифікуючись іноді в архетипний образ вологи. Він асоціювався в поетів із циклічністю, оновленням та постійним відродженням (Волт Вітмен: «все смывающая влага морская» [28, с. 347], «Как вас освежает дыханье реки, ее широкий разлив – они и меня / освежали» [28, с. 281]; Богдан-Ігор Антонич: «насіння кільчиться, упавши в плідну вогкість» [14, с. 163]), інколи – набуваючи весняної повноти та світла, бо, наприклад, для «веснянолюбного» Богдана-Ігоря Антонича весна була символом молодості, життя, постійного колообігу буття. Гедонізм (життєва буйнота, насолода життям) був постійно присутній у художній свідомості українця й став провідним при створенні його поезій: «Рвучий струмінь води, / наче юне завзяття» або «вже весни повно й світла / в кожному плесі води» [14, с. 245].

Для Волта Вітмена вода стала не тільки символом молодості, життєвої повноти й наснаги, а й символом стабільності та упорядкованості життя, адже лише в зв'язку з нею людина могла прожити своє життя достойно й правильно, підпорядковуючись повсякчас природним законам буття: «О, расти в лагунах, заливах, бухтах или на берегу океана, / И остаться там до конца моих дней. И жить, и работать там, / Солёный и влажный запах, берег, соленые водоросли / на мелководье отлива» [28, с. 287] або «О, плавать в заводи или броситься с берега в море. / Плескаться в воде или бегать нагишом по побережью» [28, с. 290].

З іншого боку, у воді все мало знайти свій кінець, бо давнє уявлення про воду співвідносне з «архетипним мотивом глибинних, світотворчих, нижніх вод землі» [73, с. 115 – 116]. Зокрема, у

Богдана-Ігоря Антонича знаходимо такі ілюстрації: «Важка вода, та від води ще важче небо. / Тому принаджує нас ваша глибина, / чарує й кличе нас спокусливо до себе / ваш коралевий бог з морського дна» [14, с. 180]. Важка, мертва вода викликала негативні конотації в свідомості українського поета й модифікувалася, наприклад, в архетипний образ Лети – кінцевого пункту життєвого призначення («Пливу піснями на Лети водах / до пристані..» [14, с. 260], або спливала в образі калюжі («калюж рудяві лата» [14, с. 156]), або просто в образі густої, тяжкої води («Густа вода спливає з гребель, / де обрії спинились в леті» [14, с. 149]; «Зелений велетень – вода тяжка й густа / пророка колихала» [14, с. 122]).

Волт Вітмен також убачав у стихії води щось таємниче, незвідане, несвідоме, нерозгадане, те, що навіть його відлякувало й примушувало замислюватися над глибинним смислом цієї стихії («глубокая / неизведанная вода» [28, с. 424]). Наприклад, насторожувала митця «красивая непонятная вода» [28, с. 371], «мерцанье холодных вод» [28, с. 377], що «за луною безмолвной струистой стопой идут вокруг шара земного» [28, с. 378].

Через архетип води поети намагалися збагнути закони руху, сенс людського буття, вода стала для них носієм, передавачем інформації нації, акумулятором людської пам'яті (Богдан-Ігор Антонич: «На спомин давніх вод знов кличе струмись, / що з екстази висох» [14, с. 174]), транслятором багатовікового досвіду (Богдан-Ігор Антонич: «У воді відбилися зорі і обличчя, / кароокі люди і співуча мова» [14, с. 149]), – «інтегральною особою, психоінформаційною системою, мезокосмом» (С. Андрусів) [6, с. 22], структурою, «архетипізований образ якої закріплений у поетичній традиції, де на біологічному рівні передаються національні коди життєбуття» [163, с. 264]. Богдан-Ігор Антонич мимоволі кидав саме «до води свої мрії та вірші» [14, с. 70] з надією на вічне їх існування, бо всі процеси, що відбуваються в природі та суспільстві, мають циклічний характер.

Волт Вітмен зробив висновок – кожна людина, яка «народилася» з водної стихії, подібно морським хвилям, мала повернутися туди, звідки прийшла, тому не дивним видавалося йому особисте прагнення постійного повернення до неї (морського берега, моря, океану): «Востоку – моря простор (ничего, кроме моря и неба.) / Прибоя накат, пена, а вдалеке корабли, / Бешенство волн, мелькают их белые гребни, они рвутся и рвутся / к берегу, / Вечно стремятся к нему» [28, с. 412].

Відтак у поетичному доробку митців стихія води – це різновекторний архетипний комплекс, який в охудожнених варіантах постав як символ плинності і мінливості буття, безмежжя і водночас як динамічний процес постійного оновлення, символ первісної енергії та світла, що, на думку Л. Тарнашинської, «символізує й товщу віків, й дихотомічний процес руйнації старого, й оновлення» [163, с. 313]. Топіку ж Вітменового та Антоничевого поетичного гідросвіту структурують різноманітні архетипні образи, як-от: джерела, річки, моря, океану, дощу, хвиль, водоспаду, оприявлюючись у художній тканині поетичного твору саме тоді, коли ліричний герой (а отже, й сам автор, який є уособленням усього людства) потребує оновлення й очищення своєї духовної суті.

Американський та український поети створили значну кількість морських поезій («Балада про тінь капітана», «Ідеал», «Голос моря», «Океанія, або В долинах морських левів» Богдана-Ігоря Антонича; «На Бруклінському поромі», «Гордовита музика бурі», «Глухий, грубий голос бунтівного моря», «На березі морському уночі», «На березі нічним я сам» Волта Вітмена). Проте варто зазначити, що за логікою та психологією головних героїв вони дуже різняться. Наприклад, у Богдана-Ігоря Антонича в «Баладі про тінь капітана» поряд із безстрашним ліричним героєм, «приборкувачем морської стихії» (насамперед мається на увазі «приборкувач» моря підсвідомості, бо саме морська стихія, за Богданом-Ігорем Антоничем, є уособленням останньої), виразно змальований не менш вагомий архетип Тіні» [27, с. 307], що керує свідомим й підсвідомим ліричного героя, відтак логічним результатом зустрічі з власною Тінню є загибель його Особистості.

Тотожні мотиви та подібну психологічну проблематику простежуємо і в наступному творі українського поета «Ідеал», де акумулюються ті ж самі образи-символи: безмежний океанічний простір, безстрашні моряки, які намагаються знайти скарби, але ці скарби, «як і вся система вартостей архетипу Персона, насправді є фікцією, оманю для тих, котрі у духовній сліпоті, ще не пройшовши шляху психологічної інтеграції, нерозважливо посягнули на таємниці незнаного, кинулися в океан підсвідомості, та не перемогли його й безславно загинули, нічого не здобувши» [27, с. 308]: «...Горять моряцькі очі у завзятті, / жага бушує в душах буйно й баско... / ...Нараз вдаряють у підводні скелі, / щасливі, бо в незнанні гинуть хмелі: / на острові пустелі лиш – пісок» [14, с. 61].

У Волта Вітмена гідротопонім океану, моря викликав переважно позитивні конотації. Океан, море стали для нього і матір'ю, що давала сили («Не ропщи так хрипло и сердито, не

буйствуй у моих ног, когда / я касаюсь тебя или заимствую у тебя силы» [28, с. 326]), і коханцем («встретиться с моим любовником – морем» [28, с. 373]), і тлом для виразу думок та сподівань («шатаюсь весь день... по берегу / моря с закинутой в небо головой» [28, с. 217], «В дальней голубизне растекается море... / Шалый ветер летит по воде с белоснежной пеной на волнах» [28, с. 344]), і загадкою, таємницею («Поэма про океан – тайна, соленый мир, текучие слоги...» [28, с. 168], «Для меня море открывает все новые чудеса» [28, с. 381]), яку він намагався розгадати все життя.

Проте, хоча Волтом Вітменом океан здебільшого і представлений, як Богданом-Ігорем Антоничем, вільною, бурхливою, неприборкуваною стихією, що еднає творчу, бунтівну особистість автора з нею («Ми океани обидва, я такой, как ты, / Наш гоминливый докёр схожий, ми вернемо бруд і пісок / і не знаєм чому, / ці шматки означають і тебе, і мене, і усіх...» [167, с. 103]), в американського поета він має абсолютно протилежне значення. У Вітменівій поезії «Гордовита музика бурі» море хоч і «співає» пісню смерті, але вона є уособленням останнього шляху повернення людини до гармонії, немає в пісні моря розпачу та безнадійності, море виступає тут, як зазначила К. Біч, «єднальною ланкою матеріальних та духовних площин людського буття, колискою людства, материнською стихією, берегинею всіх жалів та радощів людства» [208, с. 31], що оновлює і викликає до життя людей нової генерації, синтезуючи в собі досвід усіх минулих поколінь.

Невід'ємним локативом морської стихії в творчості Волта Вітмена є образ бурі, шторму, «розгніваного» моря, що символізує душевне сум'яття самого автора: «...жалуясь гневно, могуче старое море по-прежнему стонет, / Кидаясь на серый шуршащий песок на берег Поманок» [28, с. 323]; або «Дикое старое море, чей ропот угрюмый» [28, с. 323], «О, буря, что зародилась и выросла, и быстро помчались бегом / по отлогому берегу моря! / О, дикая и мрачная буря ночная – о рыгающий и бешеный / шторм» [28, с. 327]. Наприклад, у вірші «Корабель Лібертад», який не ввійшов до збірки «Листя трави», поет за допомогою штормового пейзажу створив могутній образ «корабля свободи», що торує собі шлях у шалену бурю. Цей корабель став символом надії та сподівань усього світу на краще життя, став уособленням «корабля людства, корабля віків», гімном на честь самого життя. Вітменівський ліричний герой завжди радів бурі, завиванню хвиль, випробуванню, що постало перед ним і відповідало бунтівній сутності самого автора, бо саме через загальне в творчості американського митця розкривається особисте, інтимно-ліричне.

Антропоморфізованим та наскрізним образом водної стихії став у творчості Волта Вітмена образ хвиль. Слово «хвиля» зустрічаємо чи не на кожному рядку поезій американця: «обрамивши» хвилі вдалими метафорами та порівняннями, митець створив потужний і багатогранний образ морської стихії, що могла бути ласкавою, ніжною, привітною («я болтаю босими ногами, их / лижут ленивые волны» [28, с. 210]; «ласка волн» [28, с. 224]; «...я слушал, как / неторопливые волны катились одна за другою к земле, / Я слушал, как шуршали-шипели пески и вода, будто шептали» [28, с. 257], «...прибрежные волны, которые, словно огромными гребнями, / чешут мой восточный берег и западный берег» [28, с. 347]) й водночас поставала шаленою, киплячою, страшною, яка «білими руками» наче постійно когось загукувала у своє таємниче водне «царство» («Берег океана и волны – я знаю их хриплый голос» [28, с. 367], «сумятица теснящихся волн» [28, с. 372], «хрипло рокочущие волны» [28, с. 320], «волны взбегают с хрипом и свистом» [28, с. 324]).

Кольоритні оніристичні малюнки ріки («текущая глазурь реки – ее грудь, кое-где исцарапанная набегающим ветром» [28, с. 365]) та водоспаду («Ниагара, что, падая, лежит, как вуаль, у меня на лице» [28, с. 216]), до яких звертався Волт Вітмен у творчості («Ты, зыбкий ропот реки, ты, грозный шум водопадов!» [28, с. 384]) й вдало втілив у рядках поезій, виконують прогностичні функції й одночасно виступають таємничими символами, кодами архетипної пам'яті, що стали уособленням сфери підсвідомого, незнаного. Воно спрямоване на очищення та оновлення минулого завдяки швидкоплинній річковій воді («искристой и торопливой» [28, с. 365]), що постійно перебуває в русі: «Струись, река, поднимайся вместе с отливом и приливом и снова отхлынь. / когда настанет отлив! / Шалите, играйте, гребенчатые, закрученные барашки волны!» [28, с. 284] або «Я любил величаву, быстрюю реку» [28, с. 282].

І якщо в Антоничевій творчості одним з охудожнених варіантів гідротопоніму ріки, наприклад, стало втілення комплексу Харона (репрезентованого образом мосту, який сполучає посеїбиччя з потойбиччям, як у незавершеному романі «На другому березі», що зреалізовується у вигляді символічного переходу в позареальний світ), то для Волта Вітмена звичне подолання роз'єднаності двох берегів, яке він тисячі разів робив у своєму житті, має природньо-символічне значення – саме у такий спосіб людина, її душа та природа сповідуються одна одній.

Для Богдана-Ігоря Антонича також характерним було звернення до образу верхніх вод, зокрема океану («На берег моря

туга, в край землі жене, / де океан манить піснями хвиль мене» [14, с. 59]), джерела («Сповитий в зелень і задуму, / п'є олень воду з джерела» [14, с. 86]), колодязя («...коло брам розколений колодязь, / у землю встромлений, немов колода, / зеленим, молодим сміється мохом» [14, с. 60]), криниці («Квітчасте сонце спить в криниці» [14, с. 86]), ріки («Ріка обіймає цей шум, мов раменами, дном» [14, с. 69]; «Ріка зміяста з дном співучим» [14, с. 99]; «ріка мов пояс» [14, с. 184]), моря («Море сяяло під зорями сріблито» [14, с. 168]).

I. Нечуй-Левицький у праці «Світогляд українського народу» твердив, що давні слов'яни «приносили жертви озерам та криницям, любили молитися і запалювати свічки над водою, називали річки богинями» [116, с. 80]. У стародавній космології верхня акватопіка завжди асоціювалася з очищенням гріхів (як тілесних, так і душевних), до цього прагнув й український поет: «Наші поринуть долоні в зимну, чисту, кришталеву воду» [14, с. 72]. Антоничева віра у те, що вода – свята стихія, в його поетичних уявленнях була наскрізною та сталою.

Поетичною модифікацією первісних уявлень про небесні, або чоловічі води у Богдана-Ігоря Антонича став дощ (наприклад, вірш «Дощ»), зокрема весняний, наділений здатністю звільняти «зимну» землю від замороження, привносити на землю життя та воскресіння, оновлення природи після зимового сну («Крізь сито дощ весінній цідить» [14, с. 170]; «Дощем квітневим, весно, не тривож! / Хто стовк, мов дзбан скляний, блакитне / небо, / хто сипле листя – кусні скла на тебе?» [14, с. 182]).

Обов'язковими атрибутами весняного дощу в українській міфології були грім та блискавка, що символізували орання та сіяння відповідно, а також одухотворені хмари, смерч, буря та вільний вітер. Яскравою ілюстрацією відтворення давніх космогічних уявлень про дощ знаходимо у вірші українського поета «Схрещення», де «з лопати хмари сиплються дощі, / немов пісок дзвінкий», «рветься дощ, як втятий посторонок», де грім – «Об хмару хмара, мов об дошку дошка, / ударить глухо, й небо затріщить» та «вітер звільнений вирує колом», проте потім настає очищення природи та землі й буря відходить, «проспівавши лунко» (саме в такий спосіб відбувалося й очищення Антоничевої душі).

Поетичний образ води в творах Богдана-Ігоря Антонича був сповнений метафізичного змісту й еволюціонував від збірки до збірки. Однак, на думку сучасної дослідниці О. Чернявської, «стихія води та символіка очищення, пов'язана з нею, найяскравіше та найповніше характеризує акватичні образи у поетичних збірках «Книга Лева» та «Зелена Євангелія» [189, с. 287]. Слід відзначити,

що український митець розглядав цей елемент першотворення світу в площині краси та естетизму. Подібні конотації викликає, наприклад, вірш «Самаритянка біля криниці»: «Вода краси учить нас прагнуть вище, тонше і світліше. / Цей струмінь тільки пропливає нами, ми його / не творим, / ми тільки посуд, ще й покірний посуд, що красу / сприймає. / І наново жаждущі прагнемо краси, яку сотворим / в душі самі в неяловім зусиллі вільного горіння / й води живої ласки, що одна – одна всезаспокійна» [14, с. 126].

Естетизм та краса – найголовніші складові філософської лірики українського митця. Архетип води з її пасивним, жіночим началом асоціювалася в Богдана-Ігоря Антонича з духовним змістом людського буття: чистота, краса, прозорість, кристалевість, «цнотливість» води символічно співвідносилися у віршах Богдана-Ігоря Антонича з ідеєю чистоти людської душі та її думок, учинків. Естетична компонента архетипу води, на думку митця, допомагала суспільству наблизитися до категорії божественності, абсолютної досконалості через очищення в ній.

Своєрідний охудожнений акватичний образ знаходимо й у вірші «Дружня гутірка», де вода, а вірніше, чай, його пиття асоціювалося у митця з розумінням та сприйняттям самого мистецтва, зокрема поезії: «Поезія? / – Ні, не питай, / який рецепт її есенцій. / П'ючи свій золотавий чай, / так пробалакаємо цілий день цей. / Узори гарних слів, мережка, / екстракти мови в срібній чаші...» [14, с. 136]. Поезія у Богдана-Ігоря Антонича ототожнювалася з «магічною рідиною», за допомогою якої люди мали змогу очистити свої помисли, звільнитися від «дурних» думок та досягти так званого духовного катарсису.

Проте найяскравіше очисна функція води в творах митця відтворена через поетичні образи-функції прання/миття. У вірші «Вільхи» очисна функція зреалізована поетом так: «До ставу, що закрився гаєм, / ідуть дівчата прати» [14, с. 181]. Подібного тлумачення зазнав й обряд очищення у віршах «Хати» («В ріці дівчата сонце миють, / прийшли над вільху вільхи рядом» [14, с. 185]) та «Коропи» («Та дійсне те, що бачив я уранці / там, де ріка коріння миє гаю, / коли вітри, мов пристрасні коханці, / до купелі дівчата роздягають» [14, с. 184]). З наведених прикладів можна висновувати, що в Антоничевій філософсько-поетичній концепції Всесвіту вода виконувала свою першочергову функцію – очисну, причому кількість учасників прання/миття обмежувалося своєрідним «тріо» – «дівчата – водойма – астральне тіло».

Найчастішим для поета було звернення до таких астральних образів, як сонце та хмари, що викликано, перш за все, прагненням духовного очищення, оскільки значення їх для всього світу навряд чи можна переоцінити (лише принагідно можна згадати, що в міфологічно-поетичній свідомості автора сонце було центром світобудови). Наприклад, у вірші «Чому?» зустрічаємо поетичне відтворення процесу миття хмар, де активності набуває «мило з сонця»: «Мідниця ранку повна піни / із мила сонця. Миють хмари» [14, с. 132]. Саме метафорою «мило сонця» яскраво унаочнюється звернення Богдана-Ігоря Антонича до міфічно-архаїчної свідомості первісних людей, де очисною силою володіла не лише вода, а й сонце – вогненне світило, й завдяки якій український поет вдало передав глибинний зміст міфічного та язичницького сприйняття не тільки першостихії води, а й вогню.

Крім того, учасниками обряду миття/прання були завжди молоді дівчата, які виступали символом чистоти та цноти, набуваючи характеристик самої води. Тому з наведених віршів простежується перехід до іншого виміру існування: завдяки метафоризації відбувається перехід до архетипної площини мислення. У такий спосіб український митець зробив вдалу, на нашу думку, спробу повернення до архаїчних моделей людського існування, де дівчата, сонце та хмари цілком гармонійно співіснували, тим самим відтворюючи уявлення свідомої розумової активності первісного існування, основаної на магії та вірі в природні сили природи. Поет нібито реактуалізував першопочаткові, архетипні функції астральних об'єктів завдяки «магічному» сприйняттю першостихій: «В цистерні ночі миються майбутні зорі ранку, / погруддя сонця з гриви полум'ям в музеї ночі» [14, с. 139].

Відтак варіативність та різноманітність архетипних образів водної першостихії світотворення становлять змістовно-структурну основу міфопоетичного гідроейдосу Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича. Семіотично розшифрований «код» води в їхніх творах став шляхом до вирішення найголовніших та найфундаментальніших питань людського життя – буття-небуття, життя-смерть, народження-помирання тощо.

Оскільки Волт Вітмен і Богдан-Ігор Антонич зверталися переважно до фольклорних архетипних образів, намагалися зануритися в їх універсальний зміст, презентуючи власну, авторську інтерпретацію національних символів, то космос їх міфопоетичного світу сконцентрований і навколо архетипу вогню, однієї з основних стихій міфомислення. На міфологічному рівні вогонь, як зазначив

Ю. Ковалів, «має амбівалентне значення – символ нищення і символ пурифікаційний. Згідно з дохристиянськими віруваннями космогонічний вогонь, що є одним з першоджерел Всесвіту, нашими предками уособлювався» [78, с. 9].

Звідси впливає найважливіша функція вогню – потужна здатність до очищення. Вогонь є своєрідним віддзеркаленням сліпої беззахисності людини та навколишніх предметів, він є постійним активним учасником процесу людської трансформації, «перебудови» реальності. З чотирьох традиційних космогонічних елементів вогонь виступає універсальним джерелом усіх речей: він схожий на воду, бо нагадує рідину, й на повітря в силу свого стрімкого сходження вгору, і на землю за своїм походженням. Б. Тихолоз убачав основні семантичні грані вогняної міфопарадигми в її міфологічному контексті світової культури, де вогонь є «втіленням чоловічого активного первня, сакральним центром дому, атрибутом найдавніших ковалів, символом життєвої енергії, плодотворності, уособленням сонця й світла» [106, с. 60]. Тож перед поетичним поглядом Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича вогонь відкривав можливість вільно відтворювати в рядках поетичних творів внутрішній і зовнішній світ як природи, так і людини. Специфіка втілення цієї першостихії в художніх текстах митців розкривається через різноманітні архетипні (солярні, лунарні та астральні) образи – сонця, місяця, зірок, ранку.

Сонце, в означенні Л. Тарнашинської, завжди виступало мірилом «світла й постійним дороговказом, символом вічності й початку, а водночас і ритмічності життя, бо саме воно розкрає, циклізуючи, рік на сезони, добу на день і ніч, довкола нього обертається й організовується все життя людини, підпорядковане цим природним ритмам, воно служить наче тією концентруючою точкою, яка «тримає» сукупно увесь простір» [163, с. 253]. Саме таким архетипним символом є сонце в художньому просторі Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича.

У поетів спостерігаємо часте звернення до образу сонця. Американський митець називав сонце найщедрішим світилом, яке спалахувало щодня, захоплювався його рівновагою та спокоєм, теплом і світлом, що дарувало життя: «Свет! Свет! Свет! / Дари нам свет и тепло, великое солнце!» [28, с. 320], й мріяв про те, що «лишь несколько солнечных песен я на земле оставляю» [28, с. 260]. Український митець обожнював сонце майже в кожному рядку своїх віршів, бажаючи тільки того, щоб завжди «ясен круг горів нам угорі» [14, с. 72].

Сонце в поезіях Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича найчастіше всього набувало округлої форми, бо, згідно з теорією К. Г. Юнга, сонце, сонячний диск є найпростішою варіацією мікрообразу мандали (у перекладі з санскриту означає «коло», «магічне коло»), який, у свою чергу, репрезентує архетип Самості. Науковець пояснював використання цього архетипу, розглядаючи сновидний образ сонця-колеса, зазначаючи, що це «архаїчна ідея, найдавніша з тих, що коли-небудь існувала у релігійних людей» [198, с. 52], тому сонячне світило, як уособлення життя, світла, віталістичної сили та енергії стало для поетів символом безкінечного оновлення, циклічності буття (бо ж коло не має ні початку, ні кінця) й одним з найголовніших архетипних мікрообразів.

Американський митець уявляв сонце у вигляді кулі («сверкающий шар солнца» [28, с. 336]), диску («Я видел солнечный диск почти / перед самым закатом» [28, с. 281]). Воно, «свежее и красное, как роза, ... взбирается выше» [28, с. 344], щоб потім «повернутися» в землю для наступного відродження («Я тоже пою тебя, солнце, твой восход, и зенит, и закат» [28, с. 411]). Для Волта Вітмена сонце стало символом циклічності, бо з філософсько-світоглядного погляду космічне колесо-коло «символізує не тільки сонце, яке рухалось по небу. Космічне коло – ще й узагальнений образ вічного круговороту (коловороту) у Всесвіті, циклічності часу, яка проявляється у зміні дня і ночі, а також пори року – весна – літо – осінь – зима» [55, с. 397].

В українців солярну символіку мав хліб, округлі предмети, що знайшло яскраве відображення в ліриці Богдана-Ігоря Антонича. Сонце поставало в ній то у вигляді колеса, «найбагрянішого обруча» («Вже сонця колесо збиває стельмах, / ще обруча – до осі полум'яної!... / – Обруч найбагряніший викуй, майстре мій, / щоб сонце жевріло ясніш від гриви лева / весні трояндній й осені оайстреній» [14, с. 148]), то у вигляді кулі («Як з праці ранку вилітає сонця куля / округла, мов бусоля, і швидка, мов мева» [14, с. 142]), то бубном ранку, що «до маршу будить вояків» [14, с. 197], то диском («сонце – диск з ебену» [14, с. 141]), то годинником, що «квітам б'є години» [14, с. 162], то «сонце покотилось вогненим тарелем» [14, с. 163] або «кружалом ... / назустріч місяцеві й тьмі» [14, с. 93], то звичайним колесом над плесом, то свяченим короваем, то червоним веретеном, що «закрутить молоде хлоп'я» [14, с. 101], а то зеленим веретеном, що «в ріці закутилось» [14, с. 289], то золотим браслетом («...і кругле сонце золотим браслетом / заплетене у кучері левконій» [14, с. 129]), то «свяченим сонцем в короваю» [14, с. 103], то снопом («ось ранок синім возом

їде / і сонця сніп в село везе» [14, с. 104]), то дзбаном («стіл ясеновий, на столі / слов'янський дзбан, у дзбані сонце» [14, с. 105]).

І це не дивно, бо в язичницькій символіці Богом сонця, який дарував добро та достаток, був Дажбог: найчастіше теж зображався з колом, що мало шість спиць (солярний знак, знак ярого сонця, сонця як світла). Дажбог – це «датель буття. Духу та матерії, які є близнюками» [87, с. 11], Бог, що «уособлює сонячне сяйво. Сонце є світило, яке розглядається слов'янами як суб'єкт світила» [143, с. 243]. Слов'янські народи вважали себе онуками Дажбога й саме сонце в їхній свідомості сприймалося як найголовніший космічний член їхнього роду. Тож не дивно, що сонце для Богдана-Ігоря Антонича стало життєдайною силою, символічним утіленням божественного. Його глибинні корені відшукував митець у первісних уявленнях предків, відтак й ожило вогнесвітило в рядках його поезій прабогом усіх релігій («Сприймаю сонце, мов причастя, / Хмільним молінням і стрільчастим. / Хай сонце – прабог всіх релігій – / Золотопере й життєсійне, / Благословить мій дим крилатий» [14, с. 264]), білим Богом («Ось білий Бог ізходить – сонце» [14, с. 263], тому що «не в воду глибоку, / а в сонце пливеш» [14, с. 99]).

Проте в більшості поезій українського митця мова йде про «сварга», тобто «летюче сонце», знане у фольклорі як «крокове колесо», атрибут Сварога (Різдва Світу), який навчив людей шлюбу, хліборобства, подарував їм Плуг» [77, с. 60]: художня тканина лірики Богдана-Ігоря Антонича неначе пронизана сонячним промінням та енергією. Сонце поетом уподібнювалося до вогняного птаха, який линув до неба, до Бога, і був доказом того, що життя триває, переходячи з однієї форми в іншу, постійно одуховнюючись та оновлюючись. У його поезії знаходимо не тільки антропоморфне сприйняття сонця, а й зооморфне, наприклад, у рядках «корови моляться до сонця», що приховують «алюзію на зодіакальний знак Тельця (Тура), зображуваного із сонцем між рогами, головного божества зодіаку протоукраїнців IV-III тис.до н.е.: в ньому народжувався Місяць і з нього починало свій річний цикл Сонце» [77, с. 59]

Український митець своїм сонцепоклонництвом завдячував загальній суспільній українській ментальності, коли людина, як правило, відчувала себе частиною тієї цілості, яку О. Кульчицький пояснював схильністю «до відданості безмежному», що виникає із «доброї первісності» й «первісної доброти» колективного українського підсвідомого, зумовленого архетипом «Доброї Неньки Природи» [186, с. 65].

Дещо відмінними, проте не протилежними конотаціями наділяв вогнесвітило й Волт Вітмен. Якщо для Богдана-Ігоря Антонича сонце виступало богом та прабогом, то для американського митця сонце хоча й було божественним символом, проте цей символ убачався ним у кожній людині («Огромное, яркое солнце, как быстро ты убило бы меня, / Если бы во мне самом не восходило такое же солнце. / Мы тоже восходим, как солнце, такие же огромные, яркие...» [28, с. 209]) й у ньому самому («Почему многие мужчины и женщины, приближаясь ко мне, / зажигают в крови моей солнце» [28, с. 274]). Волт Вітмен сам був Богом-Сонцем, що виступав посередником між мирським та божественним життям: «У моего солнца есть солнце, и мое солнце покорно колесит / вокруг него, / А то со своими соратниками примыкает к высшему кругу» [28, с. 234].

Українського митця недаремно називають «сонцепоклонником», бо він сам стверджував, що він – «п'яний дівак із сонцем у кишені» [14, с. 81], який «сонцеві життя продавши / за сто червінців божевілля, / захоплений поганин завжди, / поет весняного похмілля» [14, с. 84], народжений «під вільхами і сонцем» [14, с. 185]. В. Войтович зауважував, що це насамперед пов'язано з тим, що в українській міфології сакралізація сонця, як і «в багатьох хліборобських народів, особливо помітна, навіть після прийняття християнства, в залишках язичницьких вірувань і в різних календарно-обрядових діях, пов'язаних з осіннім і весняним рівноденням та зимовим і літнім сонцестоянням» [42, с. 495]. Богдан-Ігор Антонич звертався до сонця, надаючи йому то часових ознак («Кружалом сонце покотилось / назустріч місяцеві й тьмі» [14, с. 93]), то підсилював образ світила порівнянням («Як ватра, сонце догоріло, / пожаром очі обпекло» [14, с. 93]), а то використовував як складну метафору («Сонце з батогом проміння вогняний погонич» [14, с. 67], «Солом'яні, руді, мутні краски / вже осінь пензлем сонця по городі / розкидує...» [14, с. 49]).

Відтак саме через солярний архетипний образ у творах Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича зреалізовувалася ідея колової моделі людини, що трактувалася авторами як усвідомлення неможливості вічного тілесного існування людини. Проте, вдосконалюючи свою художню концепцію, митці підійшли до «осягнення людини як гармонійного поєднання матеріального (коло) й ідеального (промені). Нова модель художньо-філософської концепції людини, що мала вигляд розпроміненого сонця, була генетично пов'язана з моделлю кола й відображала актуалізацію

духовного начала в розв'язанні проблеми абсолютного утвердження особистості» [34, с. 7].

Духовна сутність небесного світила передавалася поетами у вигляді променів, причому в більшості випадків автори не називали їх прямо, а на опоетизованому рівні вимагали асоціативного сприйняття від читачів. Волт Вітмен вдавався до таких порівнянь: «Лучитесь, тончайшие спицы света, вокруг тени от моей головы иль / от другой головы на освещенной солнцем воде!» [28, с. 285]; «Потоками желтого золота великолепного, лениво заходящего / солнца» [28, с. 365]. У Богдана-Ігоря Антонича знаходимо: «Із рани сонця кровотечі / б'ють в царство снігу золоте» [14, с. 148] або «І сонце вибухає божевільним дзвоном,... / і ллються струмені шалені і нестримні / в коріння тіл, у жили лип, у нетрі гаю» [14, с. 164]. Проте спостерігаємо й пряме використання слова «промені» в обох митців (Волт Вітмен: «лучи восходящего солнца» [28, с. 352], чи «...великолепное безмолвное солнце со снопами лучей / раскаленных» [28, с. 357]; Богдан-Ігор Антонич: «кийки проміння б'ють червоним верблем» [14, с. 156], «...сонце, що промінням чеше гриви левів...» [14, с. 158], «промінь сонця, мов стріла, / проколе слово і проріже камінь» [14, с. 181]).

У галереї солярних образів Волта Вітмена чільне місце посідав символічний образ засмаги, що мав суто позитивні характеристики. Для американського митця характерним було зображення самодостатніх, здорових, працелюбних, а найголовніше, вільних людей саме засмаглими («Дети мои загорелые!» [28, с. 311]). Засмага для нього була своєрідним символом свободи вільної американської людини, що виростає та була виплекана на лоні природи у вільних американських преріях: «Он пил только воду, – кровь пробивалась румянцем сквозь / темный загар его лица» [28, с. 245], й обожнював він кожного «загорелого мальчишку из прерий» [28, с. 359].

Однак, крім сильних солярних символів, якими насичена поезія митців, наскрізним є лунарний мотив, що символізував гармонійну зміну дня й ночі, світовий колообіг, пов'язаний з прадавніми віруваннями.

У творчості Богдана-Ігоря Антонича названий архетипний образ подеколи «одомашнювався» на кшталт «місяць лине вівсяним калачем» [14, с. 148]; або «прийшли лемки у крисанях / і принесли місяць круглий» [14, с. 104]: місяць ототожнювався з калачем, хлібом (круглим за формою) та пов'язувався саме з культом хліборобської культури й небесного вогню водночас. Наприклад, В. Будний та М. Ільницький у праці «Порівняв

ьне літературознавство» наголошують, що в українській поезії «важко знайти поета, так задивленого в нічне небо», [33, с. 146] як Богдан-Ігор Антонич. У його поезії присутня «шалена присутність місяця» [57, с. 1(a)] – як зазначив І. Драч. Та, незважаючи на ідеалістичне «сонцепоклонництво» та «місяцепоклонництво», плюралістичне поетичне світобачення Богдана-Ігоря Антонича в межах цього архетипного образу зумовило синтез, віддзеркалення делікатно поєднаних язичницьких та християнських вірувань українців, що зреалізувалися в наступних поезіях: «Самаритянка біля криниці», «Даниїл у ямі лева», «Перша глава Біблії», «Балада про пророка Йону»: «Коли із яблуні зірвала Єва місяць / у раї збунтувались ясногриві леви» [14, с. 168].

Для Волта Вітмена місяць насамперед був символічним атрибутом ночі, тому що лише вночі американський поет почував себе вільно, його внутрішнє «Я» виходило назовні й тоді наступав момент повного просвітлення митця – «Я возношусь из луны, я возношусь из ночи» [28, с. 240]. Саме ніч опоетизовував він, ту ніч, що «носила» «с собой месяц – младенца, который во чреве несет свою / полнолунную мать» [28, с. 218]. У цей період доби назовні виходили всі людські страждання, болісні сподівання та людські негаразди, і саме місяць був уособленням цього горя: «...желтая луна, ... так поздно встающая / и словно опухшая от слез» [28, с. 319]. Переповнений людськими бідами та смутком («желтая отяжелевшая луна» [28, с. 323]), низько «висів» місяць над багатостраждальною батьківщиною Волта Вітмена.

Не дивним видається і той факт, що американський митець, «океанопоклонник», виносячи на поверхню найболючіші питання існування свого народу (уособленням яких став архетипний образ місяця) саме вночі, «віддавав» їх океану на «очищення» – місяць завжди знаходить спокій, поринаючи в океанську глибину: «И желтый растет полумесяц – он опускается, никнет, лицом едва / не касается волн» [28, с. 323]; чи «Песни под желтой, медлительной, тускло глядящей луной! / Под этой холодной луной, почти погружившейся в море!» [28, с. 322]; або «...выходит луна, барахтаясь в зыби / морской» [28, с. 392].

Тож міфологічна палітра вогню в поетичному універсумі Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича рецептивно багатовимірною, глибоко філософською та смислороджувальною. Шляхом вдалого художнього переосмислення традиційних фольклорних і релігійних мотивів та образів-символів поети вдало вивели власні оригінальні міфопоетичні вогняні образи, що мали різне семантико-функціональне навантаження.

Останньою, найменш використаною, проте не менш яскравою, в поетичному шерезі Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича залишається «найлегша» стихія світобудови – повітря. Те, що її міфопоетичний образ виявлений найскупіше в художньому світі поетів, пов'язане, передусім з тим, що функціонально-семантична варіативність цієї першостихії незначна загалом у всій світовій міфології. Її семантичне ядро в творчості досліджуваних поетів становлять архетипні значення запаху, смаку, світла, польоту, легкості тощо, а також архетипні образи неба, вітру та хмар.

Концептуалізація архетипної першостихії повітря в художньому універсумі Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича виявляється в насиченні поетичного простору внутрішнім динамізмом, рухом, яка асоціюється з природним подихом, подихом буття. Волт Вітмен акцентував на божественності ефіру, стверджуючи, що всі істоти, які населяють планету, а не лише люди, мають право насолоджуватися повітрям: «...проникаешь сюда, к легкому / воздуху, которым дышат подобные нам существа, живущие / здесь, в нашей сфере» [28, с. 330].

Повітряна субстанція оживала в творах авторів, перетворюючись на своєрідну міфологічну істоту, яка живе власним особливим життям. Волт Вітмен зазначав, що «воздух так приятен на вкус» [28, с. 208] і насолода – його вдихати, бо він «вольный, свежий, открытый, благовонный» [28, с. 449]. Ця «воздушная стихия» чи «ветровий океан» дарували наснагу та надихали на подвиги, тому що, за американським поетом, «все геройские подвиги рождались на вольном ветру / и все вольные песни – на воздухе» [28, с. 272]. Богдан-Ігор Антонич опoетизовував синьо-срібну далечінь, що «розгорнулася льодовим розмаєм» [14, с. 260], як віл, «вдаряв до повітря стін» [14, с. 63], щоб позбутися буденщини й полинати у безмежний синій простір без кут та кайданів: він був «заслуханий у дружній вітер» [14, с. 146].

Умовна присутність найлегшої стихії світотворення постійно відчутна у Вітменових та Антоничевих творах при створенні пейзажів, картин людського буття, при структуруванні художнього універсуму. Найвиразнішим символом стихії повітря в творчості митців є образ вітру, який в міфопоетичній картині світу вважається «виразником активного, динамічного повітря і первинною стихією, що уособлює трансцендентний животворний подих, подув, дихання» [73, с. 111].

Цей одухотворений поетами архетипний образ виступав «двійником» самих митців, який зреалізовував їхні бажання в природі й став символом безмежності, волі, вічного руху,

невпинності життя (Волт Вітмен: «...ветер, который смеется, как девушка, / А после бурлит и сечет, как кнутами» [28, с. 344], або «Любопытный ветер оведал / нас ночным холодком» [28, с. 352]; Богдан-Ігор Антонич: «...вітер за чуби гнуздав луги / і торгав горді скирти за волосся» [14, с. 46], чи «Босоніж буйний вітер біг по броді, / ногами топче мокрими стручки» [14, с. 50], або «На вулиці підніс угору вітер / на привітання дня пилюки бовдур, / немовби капелюх із голови» [14, с. 76], ще: «Струни листя замовкають наглим схлипом / під вітру дотиком, що тишу шумом вим'яв» [14, с. 164]).

Образ вітру можна назвати найбільш градаційним у ліриці Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, бо, завдяки своєрідному художньому сприйняттю і постійному його удосконаленню, автори вибудували своєрідний трирівневий художній простір.

Перший – це макрорівень, що відповідав особистому, індивідуально-духовному стану самої людини, завдяки якому поети передавали інтимно-особисті переживання ліричного героя. Цей архетип ний образ став нібито тлом для розгортання та розвитку емоцій та відчуттів самих митців (Волт Вітмен: «...слушать журчанье ветра в волосах и ушах» [28, с. 286], «Эти ветры – дыханье песни моей» [28, с. 364]; Богдан-Ігор Антонич: «Повними грудима будемо вітер пити» [14, с. 42], «З рвучим вітром буйногривим! / Бути вічно юним, / вічно молодим!» [14, с. 42]).

Другий рівень – це макрорівень, що охоплював громадське життя суспільства й за допомогою якого митці передавали народні пориви та сподівання своїх націй (Волт Вітмен: «Ветер, вольно летящий, звонко свистящий вдоль прерий! / Шумно качающий кроны деревьев! Ветер горных ущелий!» [28, с. 384], «шалый ветер... сильный упрямый ветер» [28, с. 344]; Богдан-Ігор Антонич: «Труснути батогом на вітер буйний / і вдаль, і вдаль!» [14, с. 42], «Шумить у серці вітер, кров вогонь бурлить» [14, с. 59], «Віє вітер, віє буйний, віє за горою» [14, с. 69], «Надлетить із поля легіт й звіє мряку – з-понад броду» [14, с. 72], «Крилатий вітер та пахучий, / мов дзенькіт сріблених шабель» [14, с. 98], «...аж збудився вітер / і вимотався з тиші, де йому затісно» [14, с. 165]).

Останній рівень – мегарівень, що був тотожний космічному й поєднував особисті екзистенційні переживання, «колективне життя та світове буття» (М. Хальбвакс). Волт Вітмен писав, що «воздух не духи, его не изготовили химики, он без запаха, / Я глотал бы его вечно, я влюблен в него, / Я пойду на лесистый берег, сброшу одежду и стану голым» [28, с. 186]. Він розчинявся «в этой воздушной неземной красоте» [28, с. 366], в цьому «чистом, недвижимом просторе» [28, с. 372].

Наступним, не менш важливим символічним утіленням згаданої стихії, в творах Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича стало небо. Для американського поета воно набуло таких характеристик, як вільне, лазурове, воно «так спокійно, прозачно после дождя, / с чудесными облаками» [28, с. 351], відповідно спокійно й вільно усім під «небесною аркою». Богдан-Ігор Антонич стверджував, що «під дахом синього неба / наш дім, наш дім» [14, с. 42].

У творчості досліджуваних митців образ неба глибоко символічний, з ним у ліричних героїв Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича пов'язані як найкращі, найщасливіші, так і найінтимніші, найвідвертіші, а тому й найболючіші хвилини життя, тому що небо асоціюється зі справедливістю, вічністю, божественністю та духовністю. Хоча прямого посилання на Бога в цих випадках ми не спостерігаємо, проте небо є своєрідним перифразом Господа, воно ніби замінило назву недсяжного Божества, тому першопочаткова функція образу неба як релігійно-філософського символу в поетів безперечна: «Зітхає небо, до хреста землі прибите» [14, с. 127], – писав Богдан-Ігор Антонич у вірші «Шість строф містики». Волт Вітмен звертався саме до образу небес як місцезнаходження Бога, вірячи в те, що після «темної», лихої години настане просвітлення народу: «Безпощадне тучи – недолго им быть победителями. / Недолго им владеть небом, это только кажется, что звезды / проглочены ими» [28, с. 329].

Звідси впливає найменш уживаний модифікований символічний образ архетипу повітря – хмари, набуваючи амбівалентного значення у Вітменовій та Антоничевій творчості. З одного боку, як вже було процитовано вище, хмари були передвісниками бурі, грози, розлючених стихій, асоціативно заповнених злими силами, що викликали негативні конотації в митців та реципієнтів. З іншого боку, хмари в поезіях авторів зреалізували й пурифікаційну функцію, головною метою якої було відродження та очищення світу після буревію стихій. «Там, наверху в темноте, / Безпощадне хищные тучи, похоронные тучи расстилаются / черными массами, / Злые и быстрые, они опускаются к нижнему краю небес, / К той ясной и прозрачной полоске небес» [28, с. 329], – зазначав Волт Вітмен і вірив, що після такої бурі зійде нарешті благодать «...с небес, омытых дождем» [28, с. 319] й попливуть спокійно «над нами облака» [28, с. 410], продовжуючи виконувати своє вічне призначення на Землі – місію очищення та відродження.

Саме таких характеристик набув символічний образ хмар у християнській традиції, який уважався одним із символів Другого Пришествя й асоціювався з ангелами, а також став невід'ємним атрибутом самого Творця. Він або його найближчі помічники, ангели, зображалися стоячими або сидячими на хмарах. У біблійній міфології символом чистоти та незайманості вважалися й вівці, «божі агнці», тому в Богдана-Ігоря Антонича хмари асоціювалися саме з отарою овець, що пливли по небу «в білім молоці своєї вовни» [14, с. 125], або «Над лугом хмари кучеряві, / як вівці, що пасе їх місяць» [14, с. 182]. Підсилюють божественну сутність та призначення хмар у Антоничевій ліриці й словосполучення з білим кольором (колір чистоти й божественності) та його відтінками: «біле молоко», «кришталеве небо», «навпростець по небі білі хмари в перегони» [14, с. 67], «хмарин хустина на обличчі неба» [14, с. 189]. Так, міфопоетичний образ хмар для обох поетів став символом відродження, очищення, а також духовного розвитку й вдосконалення.

Таким чином, міфопоетична парадигма повітряної світотворчої першостихії постала в ліриці Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича низкою художньо втілених символів та архетипних образів (вітру, хмар, бурі, тиші, руху, кольору тощо), що зазнали міфологізації на мікро-, макро- та мегарівнях художнього буття поетів.

Отже, використання міфопоетичного образу першостихій допомогло Волту Вітмену та Богдану-Ігорю Антоничу побудувати індивідуально-авторську модель світу й надало їх творчості духовно-інтенціональних та полісубстанційних особливостей.

#### **Висновки до розділу 4**

Майстерне використання та синтез космогонічної символіки основних першоелементів творення світу зробило Вітменову та Антоничеву лірику своєрідною «мапою», що вдало поєднала водночас архетипну пам'ять предків з міфологією, історизмом, релігією та культурою. Міфологічні мотиви народження та поглинання лоном землі-неньки створили пласт топосу української та американської земель, на фоні яких Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем окреслювалися основні суспільно-громадські потреби їхніх націй. Міфосемантика водної стихії допомогла авторам розкрити зміст складних структур індивідуально-психологічних, соціально-суспільних та пурифікаційних аспектів моделювання художнього простору.

Вогняна символіка стала уособленням індивідуально-духовного буття людини й модифікацією різних людських цінностей (суспільних, родових, сімейних, творчих, мистецьких тощо). Архетипні образи-символи повітряної стихії поглибили поетичний простір авторів, надавши йому тривимірності функціонування.

Великий шерэг архетипних образів першостихій, вдало використаних Волтом Вітменом та Богданом-Ігорем Антоничем, свідчить про впевненість авторів у тому, що саме ці символи-образи становлять структурно-змістове та смислопороджувальне ядро цілісної концепції буття людини та світу, заснованої на принципі гармонійного співіснування людини, природи та універсуму загалом.

## ВИСНОВКИ

У «Висновках» синтезовано результати дослідження художньої спадщини Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича. З проведеного в дослідженні аналізу поетичного доробку митців випливає висновок, що, усвідомлюючи всю екстремальність стану сучасного їм суспільства, американський і український митці відчували потребу людства в новому філософському підході до осмислення і сприйняття дійсності, усвідомлення її залежності від історичного розвитку всієї нації, взаємопов'язаність кожної окремої людини з природою і Всесвітом, створення нових шляхів розвитку нації й людства загалом. Адже ХІХ ст. для Америки та ХХ ст. для України ознаменувалися глобальними історичними змінами (війни, різкі зрушення в суспільному, економічному, політичному, культурному житті тощо), що якісно вплинули на загальний духовний розвиток американського й українського народів. Відчутна складність і драматизм ситуації були спровоковані й ідеологічно затабуваністю літератури, та, незважаючи на це, як для американського, так і для українського літературного процесу характерним було багатство символічно-образних пошуків, розширення ідейно-тематичних кордонів літератури й оригінальність художнього мислення.

Саме в такій ситуації єдино логічним шляхом виходу з духовної кризи, що склалася, Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич уважали повернення до традицій та культури предків, використання в творах прадавнього фольклорного, міфологічного та релігійного матеріалу, насиченого архетипними та символічними образами, який, при правильному розкодуванні та трактуванні, повинен указати вірний шлях до відродження та гуманізації нації.

Дискурс у проблему семіотики, зроблений у дослідженні, засвідчив, що художньому твору притаманна знакова природа, що створює своєрідний семіотичний простір, а семіотична функція художнього твору прямо пов'язана з проблемою пам'яті, позаяк знаки (образи і символи), акумульовані в архетипній пам'яті людства, повсякчас несуть на собі якусь закодовану інформацію, повідомлення. Художній текст володіє цією інформацією в повному об'ємі, надаючи йому можливості хронологічно вільно переміщуватися в будь-якому культурному просторі, і саме завдяки цьому семіотичні відповідники архетипної пам'яті спливають на поверхні сучасного життя у вигляді нових художніх творів для чергової дешифрації та розкодування.

У роботі також доведено, що загальна схема архетипних мотивів, сюжетів, образів настільки універсальна для людського буття, що можна стверджувати: архетипність лежить в основі людського мислення й культурної традиції взагалі, що впливає на розвиток як світового літературного процесу, так і на створення й функціонування новітніх форм художньої творчості. Архетипи, складаючи першооснову («ядро») людського буття, зреалізуються в семіотичних інваріантах, які, зберігаючи зв'язок із першоджерелом, або мають різне сюжетне оформлення в процесі розвитку літератури, або, не маючи його, постають у художньому тексті як вічні підсвідомі константи людського мислення.

Жвавий інтерес до архетипів та архетипних образів, що становлять основу будь-якої національної міфології й знаходять свій концентрований вигляд в архетипній пам'яті, на сьогодні видається далеко не випадковим, й найголовніша причина, на нашу думку, це те, що людство наразі, як і наші предки тисячі років тому назад, потребує оновлення віри, віднаходження нових шляхів відродження нації, шукаючи основу справжнього майбутнього світу в контексті язичницького світосприйняття первісних людей.

Відтак закономірним видається той факт, що Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич убачали цю основу в тій початковій, прадавній міфології, котра була основою духовного життя їхніх народів протягом століть задовго до моменту прийняття християнства. Така увага до архетипної пам'яті, до прадавніх архетипів зумовлена їхніми світоглядно-естетичними ідеалами та концепціями, прагненням осягнути Всесвіт, смисл людського буття, заглибитися у таємниці вічності та безсмертя.

Активний інтерес поетів до національного міфологічного та язичницького образного матеріалу полягає головню у віднаходженні і трансформації основних міфологічних, національних і релігійних символів та образів, які, синтезуючись на текстовому рівні, допомогли б людству досягти духовності завдяки усвідомленню вічності буття, взаємозв'язку всіх його форм і сфер існування в масштабах Всесвіту, глибоке пізнання особистістю своєї первісної основи (пракультури, прасвідомості, прапам'яті тощо).

У дисертації акцентовано на прагненні Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича сприймати людину як частину природи, чий розвиток відбувається одночасно з розвитком усього живого на планеті. Намагаючись сформувані основні правила поведінки для створення ідеального суспільства й керуючись філософською концепцією рівноправ'я, митці наголошували на однаковому праві на існування людського, тваринного і рослинного світів, де вся

планетна біота гідна бути центром уваги. Американський та український поети в творчості повсякчас наголошували, що людина не має жодного права бути господарем та підкоряти собі складові рослинного і тваринного світів, проте повинна намагатися зрозуміти, пізнати їх, сформувані свою діяльність і поведінку відповідно до них. Життєдіяльність кожної окремої людини, на думку Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича, – це реальність не лише для неї самої і для інших людей, а й для всіх останніх учасників всесвітнього розвитку, тому кожен індивід повинен адекватно ставитися до свого тіла й душі (до генетичної характеристики, навиків, бажань, ідей, думок), до свого минулого, сучасного і майбутнього, до взаємозв'язків із суспільством та навколишнім середовищем, природою загалом.

Усі площини антропологічних, космологічних, міфологічних й архетипних моделей Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича були просякнуті своєрідним сприйняттям часового і просторового вимірів буття людини і нації. Поняття часопросторового континууму митців повсякчас мало алегорично-символічне підґрунтя і вибудовувалося на постійних бінарних опозиціях, що сприяло активному творенню літературного міфу американського і українського поетів.

Синтезуючи в своїй творчості в єдиний макрокосм світ людини, природи і першостихій, Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич вдало відобразили глибинний, міфологічно-містичний зв'язок усього існуючого у Всесвіті – «принцип партиципації», причетності, гармонійного співіснування реального і міфічного, минулого, теперішнього і майбутнього. Аналіз першостихій (води, вогню, землі, повітря), оригінально інтерпретованих митцями, виявив актуалізацію архаїчного та міфологічного принципу існування, що є суттєвим для розуміння Вітменових та Антоничевих творів – їх пов'язаність із національними міфологічними традиціями, що стала творчим імпульсом для багатьох майбутніх митців.

Першостихії, модифіковані в різноманітні міфологічні, національно-фольклорні архетипні образи (шляху, домівки, міста, солярних, лунарних образів, вітру, хмар, дощу, океану, річки, водоспаду тощо), що структурують поетичний світ Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, мають архетипно-міфологічний підтекст. Під архетипною пам'яттю автори передусім мали на увазі систему першообразів та символів, використання яких давало можливість глибше осягнути сучасну їм епоху та епоху їхніх предків, передати психологію людини та окреслити шляхи її постійного пошуку до гармонійного поєднання матеріальної (тілесної) та духовної (душевної) суті, знаходження оптимального варіанту співіснування

людини й природи (зокрема, людини як частини цієї природи). Космос архетипного світу Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича акумульований навколо архетипів та образів, які є одними з першоджерел Всесвіту й несуть на собі знак відродження, «вічного повторення», що вказує нації шлях для чергового воскресіння.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абиєва Н. К вопросу о формировании поэтики «Листьев травы» Уолта Уитмена: автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.01.04 «Литература зарубежных стран» / Н. А. Абиєва. – Л., 1986. – 20 с.
2. Адельгейм Є. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості / Є. Адельгейм // Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К.: Радянський письменник, 1969. – С. 3 – 62.
3. Анастас'єв М. Титан / М. Анастас'єв // Вікно в світ. – 1999. – №4. – С. 82 – 89.
4. Андреев А. Мотив прапам'яті в лирике М. Цветаевой / А. Андреев. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: [//http://www.mineralov.ru/andr.htm](http://www.mineralov.ru/andr.htm).
5. Андреев И. Л. Происхождение человека и общества / И. Л. Андреев. – М.: Мысль, 1988. – 415 [1]с.
6. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття / С. Андрусів. – Тернопіль: Джура – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2000. – 340 с.
7. Андрухович Ю. Б.-І. Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Ю. І. Андрухович. – І.Ф., 1996. – 23 с.
8. Андрухович Ю. Велике океанічне плавання Антонича / Ю. Андрухович // Всесвіт. – 1990. – №2. – С. 135 – 141.
9. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Ю. Андрухович. – К.: Критика, 2007. – 276 с.
10. Андрухович Ю. Євангеліє від Антонича або зелена книга прощання / Ю. Андрухович // Радянське літературознавство. – 1989. – №10. – С. 55 – 59.
11. Андрухович Ю. А. Рембо і Б.-І. Антонич: океанічне плавання до екстазу / Ю. Андрухович // Зарубіжна література. – 2000. – №8. – С. 4 – 5.
12. Анісімова Н. П. Міфологічні джерела поезії Оксани Лятуринської / Н. П. Анісімова. – Запоріжжя: Просвіта, 2005. – 172 с. (Монографія).
13. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: Слово. Знак. Дискурс / [за ред. М. Зубрицької]. [2-ге вид., доповнене]. – Львів: Літопис, 2002. – 832 с.
14. Антонич Б.-І. Велика гармонія: (Модерністична поезія ХХ ст.): [для старшого шкільного віку] / [упоряд., передм., прим. Д. В. Павличка] / [худож. оформ. М. С. Пшінки, А. О. Лівня]. Фронтиспіс

О. Л. Кульчицької. — Київ: Веселка, 2003. — 350 с. іл. — (Шкільна бібліотека).

15. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / [передмова Миколи Ільницького; упорядкування і коментарі Данила Ільницького]. — Львів: Літопис, 2009. — 968 с. + 32 с. ілюстр.

16. Ардабьев А.И. Атеизм Л. Фейэрбаха. / А. И. Ардабьев. — М.: Академия наук СССР, 1963. — С. 33 — 37.

17. Арістотель. Політика / Арістотель; [пер. з давньогрец. О. Кислюч]. — К: Основи, 2000. — 238 с.

18. Архетипна критика американської літератури: Навчальний посібник / [Пригодій С. М., Зінкевич В. В., Матасова Ю. Р., Яковенко І. В]. — Сімферополь: Кримський Архів, 2008. — 256 с.

19. Астаф'єв О. Образ і знак. Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі / О. Астаф'єв. — К.: Наукова думка, 2008. — 269 с.

20. Баррі П. Екокритика чи зелені студії? / П. Баррі // Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / [пер. з англ. О. Погинайко] / [наук. ред. Р. Семків]. — К.: Смолоскип, 2008. — 360 с. (Серія «Пролегомени»).

21. Бахтин М. Формы времени и хронотоп в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1965. — 470 с.

22. Башляр Г. Земля и грезы воли / Г. Башляр; [пер. с франц. Б. М. Скуратов]. — М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2000. — 384 с. (Французская философия XX века).

23. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр; [пер. с франц. Н. В. Киселева, Г. В. Волкова, М. Ю. Михеев] / [под ред. Л. Б. Комиссаровой]. — М.: РОССПЭН, 2004. — 374 с. (Книга света).

24. Башляр Г. Фрагменти поетики вогню / Г. Башляр; [пер. з франц. Р. В. Мардер]. — Харків: Фома, 2004. — 143 с.

25. Бердяев Н. Опыт эсхатологической метафизики / Н. Бердяев // Н. Бердяев. Царство Духа и царство кесаря. — М.: Республика, 1995. — С. 247 — 286.

26. Бердяев Н. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы / Н. Бердяев. — М.: Мысль, 1990. — 176 с.

27. Бетко І. Лірика Б.-І. Антонича в дзеркалі аналітичної психології К. Г. Юнга / І. Бетко // Матеріали V Конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство / [упор. В. Антофійчук]. — Кн. 2. — Чернівці, 2003. — С. 306 — 311.

28. Библиотека всемирной литературы. — Серия 2. — М.: Художественная литература, 1976. — . —

Т. 119: Уолт Уитмен: Стихотворения и поэмы. – 1976. – С. 167 – 424.

29. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум; [пер. з англ.] / [під загальною редакцією Р. Семківа]. – К.: Факт, 2007. – 720 с. (Висока полиця).

30. Бондаренко А. Словесні маски «дитини буття» у художньому мовомисленні Б.-І. Антонича / А. Бондаренко // Слово і час. – 2001. – №12. – С. 43 – 48.

31. Бородай Т. Ю. Рождение философского понятия. Бог и материя в диалогах Платона: научное издание / Т. Ю. Бородай. – М.: Изд-во Савин С. А., 2008. – 284 с.

32. Бреславська С. Вплив творчості Уолта Уітмена на поезію Б.-І. Антонича / С. Бреславська // Мезосєвразія: група вивчення основ відпочаткової традиції «Mezogaja Gesellschaft». – 2003. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.mesogagia.narod.ru/mesodadia/breslau01.htm>.

33. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

34. Буряк О. Міфологізм художнього мислення Б. І. Антонича та І. Калинця: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Ф. Буряк. – Кіровоград, 2001. – 16 с.

35. Буряк О. «У дно, у суть, у корінь речі...» (Художньо-філософська концепція людини в поезії Б.-І. Антонича) / О. Буряк // Слово і час. – 2000. – №11. – С. 44 – 47.

36. Бэкон Фр. Новый Органон, или Истинные указания для истолкования природы / Фр. Бэкон // Бэкон Фр. Сочинения: в 2-х т. [2-е изд., испр. и доп.]. – М.: Мысль, 1978. –. –.

Т. 2. – 1978. – 576 с.

37. Валько В. А. Первісне християнство / В. А. Валько / [Теол. ред. о. Дем'ян Богун ]. – Л.: Вид-во Отців Василіан: Місіонер, 1997. – 175 с.

38. Васильева Т. В. Путь к Платону. Любовь к мудрости или мудрость любви / Т. В. Васильева. – М.: Логос, Прогресс-Традиция, 1999. – 206 с.

39. Венедиктова Т. Д. Поэзия Уолта Уитмена / Т. Д. Венедиктова. – М.: Изд-во Московск. университета, 1982. – 128 с.

40. Венедиктова Т. Д. Уолт Уитмен / Т. Д. Венедиктова // История литературы США. – Т. IV. – М.: Академия, 2003. – С. 74 –149.

41. Вернадський В. І. Вибрані праці / НАН України / В. І. Вернадський; [пер. з рос. М. Кратко]. – Київ: Наукова думка, 2005. — 302 с.
42. Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії / [упоряд. М. М. Ільницький, Р. М. Лубківський; передм. Л. М. Новиченка]. – Львів: Каменярь, 1989. – 430 с.
43. Вінценз Ст. На високій полонині (Правда старовіку) / Станіслав Вінценз. – Л.: Червона калина, 1997. – 451 с.
44. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.; іл.
45. Волков В. Людина і світ / В. Волков. – К.: Феміна, 1995. – 176 с.
46. Выгонский С. Грядут ли генетические войны? / С. Выгонский // Copyright (c) 2005, С. И. Выгонский. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.psycho.narod.ru/genwar.html>.
47. Выгонский С. Коллективное бессознательное как метрическая система / С. Выгонский. – 11 марта. – 2005. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: [membrana / www.membrana.ru / articles/readers/2005/03/11/173700.html](http://www.membrana.ru/articles/readers/2005/03/11/173700.html).
48. Гадамер Г. Г. Эстетика і герменевтика / Г. Г. Гадамер // Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
49. Гнатюк В. Нариси української міфології / В. Гнатюк. – Л.: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 264 с.
50. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків / В. Гнатюк // Вибрані статті про народну творчість. – Нью-Йорк, 1981. – С. 213 – 240. (Записки / Наукове товариство імені Шевченка. Філологічна секція: Т. 201).
51. Горболіс Л. «Закони біосу однакові для всіх» (Прадавність зв'язків ліричного героя і природи у поезії Б.-І. Антонича) / Л. Горболіс // Горболіс Л. М. Екологічна культура у художньому потрактуванні українських письменників: навчальний посібник для студентів – філологів. – Суми.: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. – 132 с. (Навчальне видання).
52. Гординський С. Богдан Ігор Антонич: його життя і творчість // Антонич Б.-І. Зібрані твори / [зредагували С. Гординський і Б. Рубчак]. — Нью-Йорк: Вініпег, 1967. – С. 7 – 26.
53. Декарт Р. Метафізичні розмисли / Р. Декарт; [пер. з фр. З Борисик та О. Жупанський]. – К.: Юніверс, 2000. – 304 с. (Філософська думка).
54. Демецька В. В. Верлібр і жанр: функціонально-стилістичний та перекладацький аспекти (на матеріалі поезії У. Уйтмена та Т. Еліота): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук:

- спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / В. В. Демецька. – Одеса, 1994. – 16 с.
55. Демин В. Н. Тайны русского народа. В поисках истоков Руси / В. Н. Демин. – М.: Вече, 1997. – 560 с.
56. Добрушина Т. Мотив пошуку Бога в поезії Б.-І. Антонича, В. Свідзинського та Б. Лесьмяна / Т. Добрушина // Українсько-польські літературні контексти доби бароко. [зб. наук. праць] / [відп. ред. та упор. Р. Радишевський]. – К., 2004. – Т. IV. – С. 559 – 567.
57. Драч І. До таємниці Богдана-Ігоря Антонича / І. Драч // Літературна Україна. – 1999. – 18 листопада. – С. 1(а).
58. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Э. Дюркгейм; [пер. с франц.] / [сост., послесл. и прим. А. Б. Гофмана]. – М.: Канон, 1995. – 352 с.
59. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбицтво та культурні уподобання / М. Еліаде; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
60. Евзлин М. Космогония и ритуал / М. Евзлин. – М.: Радикс, 1993. – 344 с.
61. Жакен Ф. Индейцы во времена европейского завоевания Америки / Ф. Жакен; [пер. с фр. А. Трясунов] / [ред. Е. Осенева; илл. Ф. Даво]. – М.: Олма - Пресс, 1999. – 64 с.
62. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник / Н. Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с. (Альма-матер).
63. Зварич І. Міфологічна парадигма художнього мислення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. М. Зварич. – К., 2003. – 36 с. – укр.
64. Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / [упор., передм. та переклади М. Москаленка]. – К.: Дніпро, 1988. – 296 с.
65. Ільницький М. Б.-І. Антонич: Нарис життя і творчості / М. Ільницький. – К.: Радянський письменник, 1991. – 207 с. (Час і доля).
66. Ільницький М. Медитація смерті: до 85-ти річчя від дня народження Антонича / М. Ільницький // Дивослово. – 1994. – №10 – 11. – С. 5 – 6.
67. Ільницький М. Незнищенність поезії (Б.-І. Антонич) / М. Ільницький // Б.-І. Антонич. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1989. – С. 5 – 43.
68. Ільницький М. Осягаючи феномен Антонича / М. Ільницький // Урок української. – 2001. – №2. – С. 48 – 50.
69. Ільницький М. Філософія «бронзових м'язів» (Порівняльна характеристика спортивних віршів К. Вежинського та Б.-І. Антонича)

/ М. Ільницький // Слов'янські літератури. Доповіді: XII Міжнародний з'їзд славистів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998 р.). – К., 1998. – С. 39 – 57.

70. История философии. Энциклопедия / [сост. и гл. ред. А. А. Грицанов]. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом. – 2002. – 1376 с. (Мир энциклопедий).

71. Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 т. / Э. Кассирер; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. – Спб.: Университетская книга, 2002. – –

Т. 2: Мифологическое мышление. – 2002. – 280 с.

72. Кейван І. Архетипні структури та формули у творчості західноукраїнських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття (на матеріалі художньої спадщини Н. Кобринської, Є. Ярошинської, О. Кобилянської): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / І. І. Кейван. – Івано-Франківськ, 2003. – 21 с.

73. Керлот Х. Э. Словарь символов / Э. Х. Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.

74. Кернер Г. Міфотворчість у поезії Богдана Ігоря Антонича і Володимира Свідзинського / Г. Кернер // Сучасність. – 2001. – №12. – С. 125 – 139.

75. Ключковська Я. Французькі паралелі Б.-І. Антонича / Я. Ключковська // Слово і час. – 1998. – №7. – С. 43 – 46.

76. Книга В. Уолт Уїтмен – поет, філософ, людина / В. Книга // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2001. – №12. – С. 22 – 28.

77. Ковалів Ю. Б.-І. Антонич / Ю. Ковалів // Бібліотека «Дивослова». – 2006. – №7. – С. 52 – 64.

78. Ковалів Ю. Драматичні колізії українських літературних відроджень / Ю. Ковалів // Другий конгрес україністів. Доповіді і повідомлення: Літературознавство. – К.: Освіта, 1993. – С. 7 – 12.

79. Кононенко Т. Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон / Т. Кононенко // Слово і час. – 2007. – №7. – С. 34 – 41.

80. Коротич В. Листя безсмертних трав / В. Коротич // Уїтмен У. Листя трави / У. Уїтмен; [пер. з англ.]. – К.: Дніпро, 1969. – С. 3 – 12.

81. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики і літературознавства / М. І. Костомаров / [упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступ. ст. М. Т. Яценка]. – К.: Либідь, 1994. – 384 с. (Літературні пам'ятки України).

82. Кохан Г. Як безсмертя зветься? Трава! (До 180-річчя від дня народження У. Уйтмена) / Г. Кохан // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1999. – №5. – С. 28, 37 – 38.
83. Кун Х. Філософія культури Ернеста Кассирера / Кун Х. // Ернест Кассирер. Избранное: Индивид и космос. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 654 с.
84. Лавринович Л. Дискурс пам'яті в сучасній українській прозі: основні ідейно-тематичні тенденції / Л. Лавринович // [збірник наук. праць]: - Частина 2: Філологічні науки. – Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2007. – 456 с.
85. Ласло-Куцюк М. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1980. – 327 с.68.
86. Липа Ю. Рідна мова і рідна немова / Ю. Липа // Вісник. – Львів, 1934. – №1. – С. 38.
87. Лозко Г. Українське язичництво / Г. Лозко. – К.: Український центр духовної культури, 1994. – 98 с.
88. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. [2-е изд., испр]. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
89. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
90. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трёх томах / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – . –  
Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 1992. – 480 с.
91. Лотман Ю. М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т [Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М.] / [под ред. С. А. Токарева]. – [3-е изд.]. – М.: Большая российская энциклопедия, 2003. – . –  
Т. 2. – 2003. – 637 с.
92. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості / А. Макаров. – К.: Радянський письменник, 1990. – 285 с.
93. Маланюк Є. Книга спостережень: в 2 т. – Торонто: Гомін України, 1962. – –  
Т. 1. – 1962. – 478 с.
94. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1990. – 366 с.
95. Марков В. А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) / В. А. Марков // Тыняновский сборник:

[четвертые Тыняновские чтения] / [отв. ред. М. О. Чудакова]. – Рига: Зинатне, 1990. – 342 с.

96. Матасова Ю. Архетип у романістиці Фіцджеральда та Домонтовича: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Ю. Р. Матасова. – К., 2005. – 20 с.

97. Махно В. Художній світ Б.-І. Антонича: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / В. І. Махно. – К., 1995. – 25 с. – укр.

98. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е. М. Мелетинский // Мировое дерево. – 1993. – №2 – С. 9 – 62.

99. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 408 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

100. Мендельсон М. Жизнь и творчество Уитмена / М. Мендельсон. – М.: Наука, 1969. – 352 с.

101. Мендельсон М. Уолт Уитмен и борьба за мир и демократию / М. Мендельсон // Знамя. – 1951. – №5. – С. 170 – 182.

102. Митрополит Іларіон (Огієнко Іван Іванович). Дохристиянські вірування українського народу: Історично-релігійна монографія. [2-е вид.]. – Вінніпег: Товариство «Вомень», 1981. – 424 с. (Інститут дослідів Волині).

103. Михед Т. Поетологічні етюди з історії літератури Англії та США: [збірник статей] / Т. Михед. – Ніжин, 2005. – 172 с.

104. Михед Т. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830 – 1860 / Т. Михед. – К.: Знання України, 2006. – 344 с. (Монографія).

105. Мифологический словарь / [гл. ред. Е. М. Мелетинский]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

106. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / [К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І Швець] / [за наук. ред. Б. С. Тихолоза] / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури імені Т. Шевченка. – Львів, 2007. – 336 с. (Франкознавча серія. Вип. 11).

107. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 327 с.

108. Моррис Ч. У. Основания теории знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика: Антология / [сост. Ю. С. Степанов]. [2-е изд.]. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.

109. Москаленко М. Віктор Кордун: від «Хрещатої вісті» до «Білих псалмів» / В. Кордун // Зимовий стук дятла. – К.: Український письменник, 1999. – С. 120.
110. Москаленко М. «У дно, у суть, у корінь речі» (Про українського поета Б.-І. Антонича) / М. Москаленко // Україна. – 1988. – №4. – С. 4 – 8.
111. Набитович І. Й. Досвід сакрального у «колективному підсвідомому» та його трансформація у художній літературі / І. Й. Набитович // [збірник наук. праць]: Частина 2: Філологічні науки. – Суми, СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2007. – 456 с.
112. Назарець В., Васильєв Є., Пелех Ю. Життєве кредо Волта Вітмена / В. Назарець, Є. Васильєв, Ю. Пелех // Всесвітня література та культура. – 2006. – №7 – 8. – С. 2 – 5.
113. Назарук В. Творчість Б.-І. Антонича в контексті польського авангарду / В. Назарук // Zbornik povzetkov. 13 Mednaroni dlavistiuni kongres, Ljuljana, 2003. – С. 150 – 151.
114. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках / М. Неврлий. – К.: Вища школа. - 1991. - 269 с.
115. Нерсисянц В. С. Сократ / В. Нерсисянц. – М.: Наука, 1984. – 190 с.
116. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. [2-е вид.]. – К.: Обереги, 1993. – 141с.
117. Новикова М. Міфосвіт Антонича / М. Новикова // Сучасність. – 1992. – №9. – С. 83 – 93.
118. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – 304 с.
119. Нора П. Между памятью и историей – о проблеме местоположения / П. Нора // Зманим [Времена]. – 1993. – № 45. – С. 4 – 19.
120. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с. (Монографія).
121. Овчаренко Н. Ф. Міфологема землі в канадській і українській прозі / Н. Ф. Овчаренко. – К.: Київська правда, 1996. – 200 с.
122. Павличко Д. В. Незгасаючий перстень життя / Д. В. Павличко // Антонич Б.-І. Велика гармонія: (Модерністична поезія ХХ ст.): [для старшого шкільного віку] / [упоряд., передм., прим. Д. В. Павличка] / [худож. оформ. М. С. Пшінки, А. О. Лівня]. Фронтиспіс О. Л. Кульчицької. — Київ: Веселка, 2003. – С. 5 – 40. (Шкільна бібліотека).

123. Павлов И. П. Избранные труды / И. П. Павлов / [под общей ред. акад. Ю. В. Наточина, акад. РАН и РАМН М. А. Пальцева, акад. РАМН А. М. Сточика]. – М.: Медицина, 1999. – 445 с.: ил.
124. Папуша І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: аналогії та інтерпретації. / І. Папуша // *Studia methodologica*. – Тернопіль, НТПУ, 2006. – Вип. 18. – С. 78 – 82.
125. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков / Ч. С. Пирс; [пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотин] / [послел. Сухачева В. Ю]. – Спб.: Лаборатория Метафизических Исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
126. Піхманець Р. Деякі проблеми психології художньої творчості в літературно-теоретичних працях І. Я. Франка / Р. Піхманець // *Радянське літературознавство*. – 1987. – №12. – С. 42 – 50.
127. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології / С. Плачинда. – К.: Український письменник, 1993. – 63 с.
128. Позняк Н. Архетип місті і лісу в міфопоетиці М. Ключова та Б.-І. Антонича / Н. Позняк // *Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту: [збірник наук. праць] / [заг. ред. Л. О. Кисельова, П. Ю. Поберезкіна]*. – К.: Інститут змісту і методів навчання, 1998. – С. 176 – 186.
129. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. [2-ге вид., допов. і переробл.]. – Івано-Франківськ: Лілея, 2002. – 392 с. (Монографія).
130. Пономаренко О. Б. Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича й естетичні традиції Т. Шевченка (аспект художнього образу-символу) / О. Б. Пономаренко. – Вінниця: Континент-Прим, 2006. – 176 с.: іл.
131. Попович М. В. Мировоззрение древних славян / М. В. Попович. – К.: Наукова думка, 1985. – 167 с.
132. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
133. Потканський Я. Психологічний горизонт українського модернізму / Я. Потканський // *Література. Теорія. Методологія* / [упор. Д. Уліцька]. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2001. – 288 с.
134. Потылико А. Североамериканские индейцы: жертвы собственного нравственного превосходства / А. Потылико. – [Електронний ресурс] – Режим доступа: <http://www.mesoamerica.ru/indians/north/victims.htm1>
135. Пригодій С. М. Американський романтизм. Полікритика: Навчальний посібник / С. М. Пригодій, О. П. Горенко. – К.: Либідь, 2006. – 440 с.

136. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп / [научн. ред., текстологич. ком. В. Пешкова]. – М.: Лабиринт, 2002. – 336 с.
137. Рада І. Уолт Уйтмен, Космос, Манхеттена син / І. Рада // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №5. – С. 37 – 46.
138. Ремизов А. М. Огонь вещей / А. М. Ремизов / [сост., вступ. ст., комент. В. А. Чалмаева]. – М.: Советская Россия, 1989. – 528 с.
139. Рикер П. Память, история, забвение / П. Рикер; [пер. с фр. И. И. Блауберг, И. С. Вдовина, О. И. Мачульская, П. М. Тавризян]. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. (Французская философия XX века).
140. Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления / Н. Н. Рубцов. – М.: Наука, 1991. – 176 с.
141. Рубчак Б. Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти / Б. Рубчак // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії / [Упоряд. М. М. Ільницький, Р. М. Лубківський; передм. Л. М. Новиченка]. – Львів: Каменярь, 1989. – С. 237 – 243.
142. Рубчак Б. Українське слово / Б. Рубчак: в 2 т. – К.: Либідь, 1994. –. –  
Т. 2. – 1994. – 408 с.
143. Руднев В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
144. Руснак І. Поезія Б.-І. Антонича: від українських джерел до світової культури / І. Руснак // Дивослово. – 1994. – № 10 – 11. – С. 3 – 5.
145. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1987. – 783 с.
146. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
147. Синьоок Г. Міфотворчість у поезії Б.-І. Антонича та Ігоря Забудського / Г. Синьоок // Вісник Черкаського університету. – 2003. – Вип. 49. – С. 106 – 110. (Філологічні науки).
148. Скрипник І. Міф як одкровення: проекція різних облич Б.-І. Антонича // [збірник наук. праць]: - Частина 2: Філологічні науки. – Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2007. – 456 с.
149. Скрипник Т. Вартовий на бойову посту (Структурно-семіотичний аналіз вірша Волта Вітмена «О Капітане!») / Т. Скрипник // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2007. – №1. – С. 48 – 49.
150. Славутич Яр. Від землеклонства до християнства? / Яр Славутич // Слово і час. – 1993. – №8. – С. 15 – 19.

151. Слюсарева Н. А. Теория Ф. де Соссюра в свете современной лингвистики / Н. А. Слюсарева. [2-е изд., испр.]. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 112 с.
152. Маркарян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. – 1981. – №2. – Март – Апрель. – М.: Наука. – С. 78 – 96.
153. Соловей Е. Українська філософська лірика: [навчальний посібник із спецкурсу] / Е. Соловей. – К.: Юніверс, 1998. – 368 с. (Міжнародний фонд «Відродження». Програма «Трансформація гуманітарної освіти в Україні»).
154. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр / [пер. А. А. Холодович, А. С. Бобович и др.] / [под ред. А. А. Холодовича]. – М.: Прогресс, 1977. – 696 с. (Языковеды мира).
155. Старцев А. От Уитмена до Хемингуэя [Текст] / А. Старцев. – М.: Советский писатель, 1981. – 376 с.
156. Стефановська Л. Антонич. Антиномії / Л. Стефановська. – К: Критика, 2006. – 312 с. (Критичні студії).
157. Стоян С. Міфологічна традиція в літературній творчості ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 09.00.08 «Філософія науки та техніки» / С. П. Стоян. – К., 2002. – 18 с. – укр.
158. Стріха М. «Добрий сивий поет» з берегів Поменока / М. Стріха // Література плюс. – 2002. – грудень. – С. 14 – 21.
159. Сучасний тлумачний словник української мови: 65 000 слів / [за заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубічинського]. – Х.: ШКОЛА, 2006. – 1008 с.
160. Табачковський В. Життєтворчість людського буття: проблема свободи / В. Табачковський // Філософія: Підручник [І. Бичко, І. Бойченко, В. Табачковський, М. Бойченко] – К.: Либідь, 2001. – 408 с.
161. Табачковський В. Розмаїття форм буття / В. Табачковський // Філософія: Підручник [І. Бичко, І. Бойченко, В. Табачковський, М. Бойченко] – К.: Либідь, 2001. – 408 с.
162. Тайлор Э. Б. Первобытная культура [Текст] / Э. Тайлор; [пер. с англ.]. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с. (Библиотека атеистической литературы).
163. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології [Текст] / Л. Тарнашинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – 534 с.
164. Теклюк А. Дохристиянські вірування слов'ян та православ'я / А. Теклюк // Релігія та церква в контексті історії і культури українського народу. – К.: Либідь, 1993. – С. 7.

165. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Топоров. – М.: Прогресс, 1995. – 624 с.
166. Уитмен У. Листья травы: Стихи, поэмы / У. Уитмен; [пер. с англ. Н. Абиева, Н. Булгакова, М. Зенкевич и др.]. – СПб.: Азбука – классика, 2005. – 448 с.
167. Уїтмен У. Листя трави / У. Уїтмен; [пер. з англ.]. – К.: Дніпро, 1969. – 150 с.
168. Українські символи / [М. Дмитренко, Л. Іванникова, Г. Лозко та ін.]; [за ред. М. К. Дмитренка]. – К.: Ред. часопису «Народознавство», 1994. – 140 с. (Бібліотека часопису «Народознавство»).
169. Фаликов Б. Неоязычество. – Новый мир. – 1999. – №8. – С. 150 – 168.
170. Фейэрбах Л. Избранные философские произведения / Л. Фейэрбах: в 2 т. – М.: Политическая литература, 1955.– –  
Т. 1. – 1995. – 634 с.
171. Фейэрбах Л. Сущность религии / Л. Фейэрбах: в 2 т. – М.: Политическая литература, 1955.– –  
Т. 2. – 1995. – 529 с.
172. Феномен двох поетів // День.– Листопад, 2009. – № 13. – [Електронний ресурс] Режим доступу: [http://duda.org.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=651&itemid=54](http://duda.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=651&itemid=54)
173. Философия XX века. [учебное пособие] / [под. ред. Дорбрыниной В. И]. – М.: ЦИНО общества «Знание» России, 1997. – 288 с.
174. Флоренский П. А. Личность Сократа и лицо Сократа / П. А. Флоренский // Вопросы философии.– 2003. – №8. – С. 123 – 131.
175. Фомичев Н. Сократ. Во имя истины и добродетели / Н. Фомичев. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 191 с. (Пионер – значит первый).
176. Фрай Н. Анатомия критики / Н. Фрай; [пер. с англ.]. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 82 с. (Научная литература).
177. Франко І. Я. Галицько-руські приповідки: Етнографічний збірник НТШ / І. Я. Франко. – У 3-х т. – Л.: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – . –  
Т. 1: А – Діти. – 2006. – 832 с.  
Т. 2: Діти – П'ять. – 2006. – 818 с.  
Т. 3: Рабунок – Ячмінь. – 2007. – 699 с.
178. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко. – К.: Радянський письменник, 1969. – 191с.

179. Фройд З. Лекція 10. Символізм у сновидіннях / З. Фройд // Фройд З. Вступ до психоаналізу [Текст]; [пер. з нім. П. Таращук]. – К.: Основи, 1998. – 650 с.
180. Фройд З. Лекція 5. Труднощі й перші здобутки розуміння / З. Фройд // Фройд З. Вступ до психоаналізу [Текст]; [пер. з нім. П. Таращук]. – К.: Основи, 1998. – 650 с.
181. Фромм Э. Психоанализ и религия / Э. Фромм // Сумерки богов: [сборник] / [Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр]; [пер. с англ. А. А. Яковлев] / [Сост., общ. ред. и предисл. А. А. Яковлева]. – М.: Изд-во политической литературы, 1989. – С. 176.
182. Фромм Э. Пути из больного общества / Э. Фромм // Проблема человека в западной философии. Переводы. [сост. и послесл. П.С. Гуревича; общ. ред. Ю.Н. Попова]. – М.: Прогресс, 1988. – С. 444 – 448.
183. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии/ Дж. Дж. Фрэзер; [пер. с англ.. М. К. Рыклина]. – М.: Политиздат, 1980. – 831с.
184. Хавкіна Л. Українська романтична поезія кінця 20-х – початку 40-х р.р. XIX ст.: міфопоетичний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.10.01.01 «Українська література» / Л. М. Хавкіна. – Харків, 2003. – 19с. – укр.
185. Хальвакс М. Коллективная и историческая память / М. Хальвакс // Неприкосновенный запас. – 2005. – №2 – 3. – С. 40 – 41.
186. Кульчицький О. Світовідчуття українця / О. Кульчицький // Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С. 48 – 65.
187. Циховська Е. Д. Поезія Євгена Маланюка в контексті українсько-польських зв'язків / Е. Д. Циховська. – К., Ніжин: Аспект-Поліграф, 2006. – 128 с. (Монографія).
188. Чернявская Е. Поэт и воображение: человек и природа в творчестве Б.-И. Антонича: дис. ...кандидата филол. наук: 10.01.04 / Чернявская Елена. – Люблин, 2007. – 210 с.
189. Чернявська О. О. Вода і символіка очищення в поезії Б.-І. Антонича / О. Чернявська // Актуальні проблеми слов'янської філології: [міжвуз. зб. наук. ст.] / відп. ред. В. А. Зарва. – К.: Освіта України, 2008. – Вип. XIX: Лінгвістика і літературознавство. – 536 с.
190. Чуковский К. Мой Уитмен: Его жизнь и творчество; Избранные переводы из «Листьев травы»; Проза / К. Чуковский. [2-е изд., доп.]. – М.: Прогресс, 1969. – 304 с.
191. Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть: у 2 кн. / В. Шевчук. – К.: Либідь, 2005. –. –  
Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – 2005. – 726 с.

192. Шеллер М. Положение человека в Космосе / М. Шеллер // Проблема человека в западной философии: [переводы] / [сост. и послесл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова]. – М.: Прогресс, 1988. – С. 72 – 92.
193. Шестопалова Т. Кореляція понять «архетипний образ – міфологема – символ – міф» (на прикладі поезії П. Тичини) / Тетяна Шестопалова // Наукові записки: Філологія. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 1999. – С. 37 – 41.
194. Шестопалова Т. Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації: дис. ...кандидата філол. наук: 10.01.01 / Тетяна Шестопалова. – К., 2001. – 18 с. – укр.
195. Шкуратов В. Историческая психология / В. Шкуратов. – М.: Смысл, 1997. – 505 с.
196. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / М. Элиаде; [пер. с фр. Е. Морозова, Е. Мурашкинцева]. – СПб.: Алетейя, 1998. – 258 с.
197. Юнг К. Г. AION / К. Г. Юнг // Юнг Карл. Избранное / [отв. ред. С. Л. Удовик]. – Минск: Попурри, 1998. – 445 с.
198. Юнг К. Г. Аналитическая психология: теория и практика. Тавистокские лекции / К. Г. Юнг; [пер. и ред. В. В. Зеленский]. – СПб: Азбука-классика, 2007. – 240 с. (Азбука классика).
199. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К. Г. Юнг; [пер. с нем. И. Булкина]. – М.: Инициатива, 1998. – 480 с.
200. Юнг К. Г. Душа и земля / К. Г. Юнг // К. Г. Юнг. Проблемы души нашего времени; [пер. с нем.] / [предисл. А. В. Брушминского]. – М.: АГРАФ, 1996. – 448 с.
201. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Юнг К. Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание; [пер. с нем.] / [сост. и предисл. П. С. Гуревич]. – Москва: Олимп, 1997. – 398 с.
202. Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Юнг К. Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание [пер. с нем.] / [сост. и предисл. П. С. Гуревич]. – Москва: Олимп, 1997. – 398 с.
203. Юнг К. Г. Психология бессознательного [Текст] / К. Г. Юнг; [пер. с нем. В. Бакусаев и др.]. – М.: АСТ, Канон +, 2001. – 399 с.
204. Юнг К. Г. Психологія та поезія / К. Г. Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: Слово. Знак. Дискурс / [за ред. М. Зубрицької]. [2-ге вид., доповнене]. – Львів: Літопис, 2002. – 832 с.

205. Юнг К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг; [пер. с англ.] / [под. общ. ред. С. Н. Сирено]. – М.: Серебряные нити, 1998. – 368 с. (Классики зарубежной психологии).
206. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – [пер. с нем.]. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с. (Мыслители XX века).
207. Asselineau, Roger. The Evolution of Walt Whitman / Roger Asselineau. – New-York: Norton, 1971. – pp. 225 – 272.
208. Beach, Christopher. The Politics of Distinction: Whitman and the Discourses of Nineteenth-Century America / Christopher Beach. – Athens: University of Georgia Press, 1996. – P. 22 – 48.
209. Beaver, Joseph. Walt Whitman: Poet of Science / Joseph Beaver. – New-York: Octagon, 1974. – P. 5 – 120.
210. Killingsworth, M. Jimmie. Walt Whitman and the Earth: A Study in Ecopoetics / M. Jimmie Killingsworth. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: [www.whitmanarchive.org](http://www.whitmanarchive.org).
211. Leaves of Grass // Revising Himself. Walt Whitman and Leaves of Grass. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.loc.gov/exhibits/treasures/whitman-leavesofgrass.html>.
212. White, Lynn. Biocentric Egalitarianism. Environmental Ethics / Lynn White / Ed. Louis P. Pajman. – 1994. – Boston – London: Jones and Bartlett Publishers. – p. 9 – 15.

*Наукове видання*

**Дуброва** Оксана Володимирівна

## **Творчі паралелі: Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич**

*монографія*

Комп'ютерна верстка – *О. Єсіпова*

Дизайн обкладинки – *О. Дуброва, А. Хаджи*

Технічний редактор – *О.В.Хатунцева*

*Надруковано з оригінал-макету, наданого автором*

Підписано до друку 06.02.2012 р.

Формат 60x84/16. Папір офсетний.

Гарнітура "Book Antiqua". Друк – лазерний.

Ум.-друк. арк. 9,71. Обл.-вид. арк. 9,15.

Наклад 300 прим. Вид. № 010. Зам. № 012.

---

**Видавництво та друк ПП "ЛАНДОН-XXI"**

Свідоцтво про реєстрацію: серія ДЦ №159 від 22.10.2010 р.

83120, м. Донецьк, вул. Петровського, 126-А/32.

Тел./факс: (062) 334-49-66, e-mail: elenah66@gmail.com