

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Острозька академія»  
Навчально-науковий інститут  
соціально-гуманітарного менеджменту  
Кафедра філософії та культурного менеджменту

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня магістра  
на тему: «Відображення архетипних образів української культури в поезії  
Т. Шевченка»

Виконав студент VI курсу, групи МК-61  
спеціальності 03 Культурологія  
освітньо-професійної діяльності програми  
«Культурологія» Федорчук Дмитро Олександрович

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №5

Засідання філософії

та культурного менеджменту

Від 16 листопада 2021 року

Завідувачка кафедри:

доц. Петрушкевич М. С.

Керівник – доктор філологічних наук,  
професор кафедри філософії та культурного менеджменту,  
Янковська Ж. О.

Рецензент – кандидат філософських наук,  
Сорочук Людмила Василівна

Острог , 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. ПОНЯТТЯ АРХЕТИПУ, ЙОГО ОСНОВНІ ОЗНАКИ, ТРАНСФОРМАЦІЇ</b> .....	7
1.1. Поняття архетипу, його основні ознаки у філософії та культурі.....	7
1.2. Трансформація архетипів у літературну творчість: парадигма «архетип – архетипний образ – літературний образ».....	17
Висновки до 1 розділу.....	29
<b>РОЗДІЛ II. АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ Т. ШЕВЧЕНКА</b> .....	30
2.1. Архетип Долі.....	30
2.2. Архетип Великої Матері у поезії Т. Шевченка.....	42
2.3. Архетип Мудрого Старого.....	56
Висновки до 2 розділу.....	63
<b>РОЗДІЛ III. ВІДОБРАЖЕННЯ АРХЕТИПНОГО КОНЦЕПТУ «ДІМ – ПОЛЕ – ХРАМ» У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА</b> .....	64
3.1. Топос «Дім».....	64
3.2. Топос «Поле».....	67
3.3. Топос «Храм».....	71
Висновки до 3 розділу.....	80
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	81
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	83

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Роль і вагу Шевченкового слова для української культури важко переоцінити. Постать митця неодноразово досліджувалася у різних галузях гуманітаристики, проте найважливішою ланкою вивчення автора видається погляд на закорінення поезії Т. Шевченка в етнічну культуру українців, а відтак і подальший вплив на її національний розвиток.

У зв'язку із сучасними різнотлумаченнями у постколоніальний період доречно ще раз звернутися до архетипної спрямованості (чи інтенціональності, смислу) його творчості.

У шевченкознавстві термін «архетип» з'явився у 1990-і роки – разом із працями П. Іванишина, Я. Гарасима, Ю. Луцького, О. Забужко, Н. Слухай, М. Моклиці, Ж. Янковської та ін. При аналізі цих досліджень виявляється, що деякі автори доповнюють, а то й удаються до зміни семантики терміна. До аналітичної психології як дослідницького методу більшою або меншою мірою тяжіли Ю. Луцький, Н. Слухай, М. Моклиця, О. Гудзь та О. Шморгуненко.

Саме такої точки зору притримується Ю. Луцький, автор розвідки «Архетип байстрюка у поезії Т. Шевченка». Він наголошував, що «цей аспект не є дослідженим, оскільки за радянських часів юнґіанство вважалось реакційним, було забороненим, а після розпаду СРСР хоча й з'являлися в Україні дослідження такого типу, проте вони були спорадичними, поодинокими, на відміну від систематичних, що проводилися на Заході» [30, с.143]. Також автор зазначав: «Три відкриття К. Юнга мали посутній вплив на розвиток літературознавства. Це колективне несвідоме, архетипи та Аніма» [30, с.45]. Як бачимо, він виокремлює Аніму (Анімус) з-поміж інших архетипів, підкреслюючи важливість одного з відкриттів К. Юнга – наявності жіночого начала у психіці чоловіка і, навпаки,

чоловічого – у психіці жінки, з огляду на характер, зокрема, «жіночої лірики» у творчості Т. Шевченка.

Ю. Луцький, попри критику інших дослідників, зазначив, що раніше вчені не враховували психологічної семантики архетипів у літературі, а вважали останню реконструйованою міфологією, тобто, не йшли далі міфу, відводили йому роль не похідної, а первинної структури.

Що ж стосується архетипів, то спочатку Ю. Луцький визначає їх як первісні образи або вроджені форми інтуїції, символи, спільні для всієї людської раси чи певної культури. Дослідник погоджується із К. Юнгом у тому, що, незважаючи на давнину архетипів, їх первісність, вони можуть змінюватися залежно від індивідуального досвіду людини та доби, за якої постають. Але поступово схиляється до того, що архетипами у творчості письменника можуть бути і типові для нього, домінантні образи та сюжети. Одним із таких образів він вважає образ байстрюка.

Аналізуючи поеми «Катерина», «Наймичка», «Гайдамаки», «Марія» поезію «У нашій раї на землі» та ін., Ю. Луцький доходить висновку, що вирішення проблеми байстрюка наявне лише у поемі «Марія». Мається на увазі ототожнення з напівбогом. У всіх інших творах байстрюк є відкинутим від суспільства, лише у поемі «Наймичка» знаходить себе у ньому, і то завдяки самозреченню матері, яка, по суті, як і Марія з однойменного твору, приймає на себе страждання сина. Учений виводить генезу образу байстрюка у Т. Шевченка з народних пісень, не звертаючи уваги на його психологічну чи міфологічну семантику. Таким чином, йдеться, швидше, не про архетип, як зазначалося у назві й на початку розвідки, а про конкретний образ у творчості конкретного письменника. Відсутнє й очікуване від, здавалося б, юнгіанської роботи спостереження за зв'язком між образом байстрюка й архетипом Великої Матері, який на нашу думку, і є одним із домінуючих у поезії Т. Шевченка.

Щодо аналітичної психології як методу дослідження творчості Т. Шевченка, Н. Слухай зауважує, що «міфологеми Шевченка є набагато

ширшими, аніж потенційна семантика запропонованої К. Юнгом парадигми, і водночас добре структурованою за імперативами міфопоетичної мови, тобто неосяжність Шевченкового космосу не можна не лише виміряти за допомогою обмеженого переліку архетипів, але навіть описати шляхом застосування бінарної, тренарної або взагалі будь-якої жорсткої системи опозицій» [44, с. 315]. Дослідниця робить дещо суб'єктивний висновок, зазначаючи, що «психоаналітичні концепти З. Фрейда і К. Г. Юнга сьогодні не відповідають запитам дослідника творчості Шевченка» [44, с. 315] і натомість пропонує застосовувати міфопоетичний підхід, вивчати не юнгіанські архетипи і їх відображення у творчості Шевченка, а, власне, архетипи художньо-мовної творчості Т. Шевченка. У даному випадку Н. Слухай під словом «архетипи» розуміє ключові символи, сталі образи і мотиви.

Архетипна творчість автора мало вивчалася, закорінення в національну культуру письменника у радянський час вважалося ідеологічно забарвленим. Однак такі аспекти творчості Тараса Шевченка завжди були в центрі уваги літературознавців, філософів. Його творча спадщина була фактом і фактором ідеологічної боротьби. Одночасно ж, як зауважує Ю. Бойко щодо творчості Шевченка, «у нас або засушували Шевченка, підрахунком формальних особливостей його поезії, або куди частіше потопали в пишномовній патетиці, за якою зникало відчуття ліричної природи Шевченкового генія» [7, с. 58].

Оскільки творчість Т. Шевченка була постійним об'єктом фальшування з боку російського імперського літературознавства (як царського, так і радянського), то проблеми свідомих фальсифікацій творчості Шевченка в СРСР була під ненастанною та пильною увагою багатьох українських літературознавців еміграції. Певні підсумки проблеми фальсифікацій в шевченкознавстві провів П. Одарченко та Б. Кравців. Важливим для української культури є націоналістичний підхід вивчення творчості Т. Шевченка П. Іванишином з точки зору оригінально обґрунтованої автором методології

національно-екзистенційної інтрепретації, виражений у докторській дисертації «Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко» [24].

**Мета роботи** полягає у новітній актуалізації архетипних образів у поетичній творчості Тараса Шевченка на прикладі характерних для його творчості поезій.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких конкретних завдань:

- окреслення методологічної бази дослідження, зокрема понять архетип, архетипний образ;
- виявлення рецепції поняття аналітичної психології літературознавчою наукою;
- розкриття художнього вираження основних архетипів української культури у поезії Кобзаря;
- художнє осмислення топосів «Дім», «Поле» і «Храм» у поетичній спадщині автора.

Основними методами дослідження стали: архетипний, біографічний; культурно-історичний.

**Об'єкт роботи** – поетична творчість Т. Шевченка, **предмет** – основні архетипні образи у поетичній спадщині автора.

**Наукова новизна.** У роботі комплексно і системно здійснено інтерпретацію базових для української культури архетипних образів у творчості Т. Шевченка.

**Практичне значення.** Результати дослідження можуть бути практично використані при вивченні як явищ культури загалом, так і літератури, пов'язаних із творчістю Т. Шевченка, а також у теоретичних курсах, де вивчається теорія архетипів.

**Структура дослідження.** Робота складається зі вступу, трьох структурованих розділів, висновків та списку використаних джерел (74 позиції).

## РОЗДІЛ І. ПОНЯТТЯ АРХЕТИПУ, ЙОГО ОСНОВНІ ОЗНАКИ, ТРАНСФОРМАЦІЇ

### 1.1. Поняття архетипу, його сновні ознаки у філософії та культурі

Створену К. Юнгом аналітичну психологію давно прийнято вважати однією з найцікавіших теорій людинознавства. Її предметна сфера охоплює, окрім власне психології, психіатрії та психотерапії, філософію, антропологію, історію культури, соціологію, мистецтвознавство, філологію та історію релігій. Важливою складовою частиною юнганства є теорія архетипів. Засновник аналітичної психології вирізняв два шари в несвідомій області людської психіки: особисте, або індивідуальне несвідоме, що одержує змістове наповнення із досвіду кожної окремої людини, і колективне, вміст якого успадковується (мається на увазі, біологічно, а не за посередництвом культурної традиції) і є універсальним. Колективне несвідоме складається з архетипів.

Слово «архетип» перекладається з давньогрецької мови як «першообраз», «першопочаток», «зразок». На думку Ж. Янковської, його головною властивістю є можливість постійного відтворювання себе в культурі. Вона вважає, що «архетипи наділяють культурні явища життєвою енергією, яку в собі акумулюють. Це свідчить про семантичну й смислову багаторівневість архетипу, його змістовну й образну багатоплановість» [71, с. 21].

За К. Юнгом, архетипи – це первинні схеми образів, або форми, що узагальнюють досвід, набутий людством у процесі розвитку. Вони існують із незапам'ятних часів, але позбавлені будь-якого вмісту [69, с. 47]. На його думку, від покоління до покоління передається не вміст, а чисті форми, що наповнюються матерією з досвіду людини. Учений порівнював архетипи із системою осей кристала, яка преформує його у розчині, розподіляючи частки речовини. У психіці такою «речовиною» є внутрішній і зовнішній досвід, упорядкований за зразками. Архетип у чистому вигляді ніколи не виявляється у свідомості, а завжди поєднується з певними уявленнями, базованими на досвіді, й опрацьовується свідомістю. Таким чином, архетип –

це форма, здатна проектуватися, а отже, бути виведена шляхом абстрагування з класу відомих образів та символів [69, с. 117].

Праці, заявлені у сфері аналітичної психології, дозволяють зауважити, що психоаналітики розглядають архетип як суто формальне поняття і йому властиво наповнюватися ідеями, мотивами тощо. За К. Юнгом, архетипна модель успадковується, проте зміст її відзначається непостійністю, він піддається впливу суспільного середовища та підвладний історичним змінам. Про так звану «спадковість» архетипів розмірковує американський пост'юнганець Дж. Руссо. Учений робить висновок: «Архетипи можна порівняти з відкритими етологами вродженими механізмами, що є частиною вродженої і спадкової фізіологічної структури мозку тварин. Архетипи також зручно уявляти як паттерни енергії, що мають потенціал, який дозволяє їм створювати образи» [40, с. 359].

Швейцарський психолог Є. Мелетинський активно використовує термін «архетипи», які разом з інстинктами становлять зміст «колективного підсвідомого». Саме це підсвідоме «лежить в основі міфів, релігійних ідей, притаманних багатьом культурам і цілим історичним епохам» [31, с. 109]. Для Юнга, архетипи – це міфотворчі структурні елементи, це «міфологічні фігури» [69, с. 332]. Художній «творчий процес, – пише К. Юнг, – полягає у несвідомій активації архетипного образу і в наступному розробленні та оформленні цього образу в завершений твір» [69, с. 64].

Однак часте ототожнення архетипів і міфологічних образів, що мало місце у швейцарського вченого Є. Мелетинського, мабуть, ненароком породило «панміфологізм при підході до різних явищ культури, коли буквально кожен образ фантазії в індивідуальному літературному творі, сні, галюцинації і т. д. вважається міфом». Як зазначає Є. Мелетинський, дефінітивна нечіткість К. Юнга «перетворилася у представників міфологічного літературознавства в переконання у міфотворчому характері всякої фантазії й одночасно чисто психологічному змісті фольклорної міфотворчості» [31, с. 64].



Дуже близькою (аж до співпадання) міфо-ритуальній критиці є критика архетипна (Н. Фрай, М. Бодкін, Р. Чейз, Дж. Вікері та ін.), яка зазнала відчутного впливу «нової критики». Основоположником архетипної критики вважають канадського вченого Н. Фрая, хоч одні з перших зразків архетипно-психологічного аналізу дав ще К. Юнг (наприклад, інтерпретуючи «Улліса» Дж. Джойса).

Під впливом «новокритичних» ідей Н. Фрай розглядає літературу як спеціалізовану мову і як внутрішньо самодостатній різновид інформації, що не є «рефлексією зовнішньої реальності».

Н. Фрай виходить з того, що «поетичні твори створюються за допомогою одних і тих самих образів», звідси архетипи – це «деякі періодично повторювані образи або сукупності образів» [52, с. 167]. Тому літературу можна дослідити, виходячи з її найкрупніших структурних принципів: 1) умовностей, 2) жанрів і 3) архетипів («повторюваних груп образів») [53, с. 168].

Вітчизняна дослідниця С. Гатальська вважає: «Архетипне виявляється, передусім, у тому, що події, піднесені в ранг взірця, повторюються. Повторюваність, як зазначав Гегель, закладена в природі речей, через те ніщо не є нове під Сонцем. Адже що частіше повторюється будь-що, тим краще воно засвоюється без подальших роздумів. Втомлива зрозумілість повторень пояснюється тим, що вони наслідують архетип – взірцеву подію, прообраз, прототип» [10, с. 107].

Погляд на архетипний характер слова як принципу культури, її першого повідомлення, можна відстежити у європейській традиції від Е. Кондільяка (який, наслідуючи Дж. Лока, доводить, що перші слова мали для людей загальніше значення, аніж теперішні, їм надавали смисл речення; це були так звані ідеї-архетипи) до Г. Шпета: слово є архетип культури; культура – культ розуміння.

Потужним джерелом впливу на К. Юнга був І. Кант. Він винайшов апріорну схему, за якою всі чуттєві дані піддаються організації у

фундаментальні вроджені категорії. Кантіанські категорії – це не пасивні поняття, а частина людських переживань; цим вони, можливо, близькі до визначення архетипів К. Юнга. Але властивостям категорій, які визначав І. Кант, також притаманне перебування поза часом і простором, їм бракує зв'язку з тілесними реальностями і повсякденним досвідом.

Тибетські настанови для померлих та вмираючих, уявлення про кармічні цикли дали К. Юнгові підстави говорити про так звану психологічну спадковість і доміанти несвідомого, або архетипи, що передаються від покоління до покоління. «Вражаючий паралелізм між цими образами та ідеями, які вони виражають, нерідко породжує найнерозсудливіші теорії переселення народів, хоча було б набагато природніше подумати про вражаючу схожість людської душі (психе) у всіх народів за усіх часів, – писав учений. – Архетипні образи, фактично, з'являються спонтанно у будь-який час і в будь-якому місці за відсутністю ознак прямого наслідування» [68, с. 23].

Станіслав Гроф, засновник такого напряму юнґіанського вчення, як глибинна психологія, вважав: «У незвичайних станах свідомості люди досить реалістично переживають етапи існування у лоні матері, ототожнюючись із ембріоном на ранніх стадіях розвитку чи навіть зі сперматозоїдом та яйцеклітиною під час зачаття. У деяких випадках регресія йде далі у часі, тому людина переживає епізоди з життя своїх предків або навіть отримує доступ до пам'яті расового чи колективного несвідомого» [15, с. 90]. На думку дослідника, можна пережити й історію Всесвіту до зародження життя на Землі та опинитися у ролі свідка драматичного Великого вибуху – формування галактик, створення Сонячної системи чи ранніх геологічних процесів на нашій планеті.

Запроваджене в сучасну науку К. Юнгом поняття «архетипи» було усвідомлене як структурні передумови образів, концентроване вираження психічної енергії, актуалізованої об'єктом. Швейцарський учений дотримувався тієї точки зору, згідно з якою колективне несвідоме має

безособову об'єктивність і думки в «інстинктивному» стані думаються ніби самі. Архетипи й відповідні їм образи він вважав категоріями символічної думки, розшифрування якої є переходом на іншу образну мову. За К. Юнгом, архетипи однаковою мірою оселяються у несвідомому геніїв, пересічних людей і душевнохворих. Говорити архетипами означає підіймати зображуване зі світу поодинокого, минущого у сферу вічного.

Спираючись на засади теорії архетипів, К. Юнг пояснював механізм впливу мистецтва на людину, його здатність навіювати, передавати реципієнтові певний настрій, думки, ідеї. Учений вважав, що «вплив архетипу, незалежно від того, чи має він форму безпосереднього досвіду, а чи відображається через слово, сильний тому, що в ньому промовляє голос, потужніший від нашого власного. Хоч би хто висловлювався у первісному образі, він говорить тисячею голосів, він зачаровує і підкоряє, і в той же час несе ідею, крізь особисте відсилає нас у світи предковічного. Він підносить нашу долю до долі всього людства і пробуджує в нас благодатні сили, що завжди допомагали людству врятуватися від будь-якої небезпеки і пережити найдовшу ніч» [66].

У праці Е. Семюелза зазначається: «Оскільки архетипні шари психіки певною мірою фундаментальні, вони створюють образи й ситуації, що здійснюють сильний вплив на людину, захоплюючи й утримуючи її в полоні, почасти із супутнім відчуттям таємничості й жаху; людина не здатна залишатися байдужою» [41, с. 60].

Про глобальне значення архетипів К. Юнг говорить у роботі «Життєвий рубіж»: «Ми розуміємо тільки таке мислення, що являє собою ніщо інше, як рівняння, з якого ніколи не вийде більше, ніж ми у нього вклали. Це інтелект. Але крім нього існує мислення в елементарних образах, символах, стародавніших, ніж історична людина, що здавна є у неї вродженими і що, переживаючи всі покоління і залишаючись вічно живими, складають підґрунтя нашої душі. Повноцінне життя можливе лише у згоді з ними; мудрість – це повернення до них» [66, с. 201].

Отже, досліджувати архетипи, наявні у творах мистецтва (і літератури як виду мистецтва), необхідно задля того, щоб збагнути характер його впливу на людину, сутність передбачуваного діалогу автора і реципієнта.

Наявність архетипу у творі мистецтва розпізнається за кількома ознаками. Найістотнішими з них С. Гатальська вважає високу інтенсивність переживання та культурно-незалежну повторюваність [10, с.108]. Причому архетип, так би мовити, не цивілізований, він виходить за межі будь-яких етичних та естетичних критеріїв.

К. Юнг вважав, що існує два типи творчості – психологічний та візіонерський. Про твори, які належать до другого типу, він говорив наступне: «Можна описати цей твір як майже живу істоту, яка використовує людину в якості живильного середовища, застосовуючи її здібності на власний розсуд і формуючи себе відповідно до власних творчих планів» [68, с. 364].

Проте вчений зазначав, що не кожен твір народжується у такий спосіб.

К. Юнг не приховував свого захоплення авторами-візіонерами, такими, як Й. Гете, проте наголошував на тому, що обидва типи творчості гідні поваги, оскільки «в обох випадках митець так зливається зі своєю роботою, що його наміри і здібності вже невідривні від самого акту творення» [69, с. 168].

Листи, «Щоденник» Т. Шевченка та його біографії, написані О. Кониським, П. Зайцевим, Л. Ушкаловим, переконливо свідчать про те, що поет тяжів саме до візіонерського типу творчості, а це дає ще одну підставу досліджувати Шевченкову поезію крізь призму теорії архетипів.

Адже, за К. Юнгом, у витворах візіонерів найчастіше виявляються архетипи, бо такі автори контактують безпосередньо із колективним несвідомим – вмістищем першообразів.

У працях К. Юнга зустрічаються паралельні назви типів творчості – інтравертний та екстравертний. А попередником швейцарського психолога у визначенні типів творчості був поет і вчений Ф. Шиллер зі своєю теорією

сентиментального та наївного мистецтва. Сентиментальне співвідноситься із провіденційним, а наївне – із візіонерським.

Власне, остаточне відокремлення та дослідження двох типів творчості: психологічного (свідома обробка емпіричного життєвого матеріалу, поданого у художній формі) та візіонерського (здобуття архетипних образів з надр позасвідомого) – є одним із найголовніших досягнень К. Юнга.

До архетипів, яким К. Юнг та його послідовники надали у своїх працях найбільше уваги, належать Персона, Тінь, Аніма та Анімус, Старий Мудрець, Велика Матір і Самість. Перелічені архетипи зазвичай сприймаються у персоніфікованому вигляді – як архетипні образи. З 1946 року К. Юнг послідовно проводив чітку межу між архетипом і архетипним образом. За словами його послідовниці М.-Л. фон Франц, архетип є структурною основою для створення окремої міфологеми, а архетипний образ, у свою чергу, – специфічною формою її відображення [51, с. 86].

Особливе значення, на думку К. Юнга, мають архетипи структури особистості, оскільки їх багатогранна символіка складає основну канву пригод душі у процесі зростання і розвитку, що в юнгіанстві отримав назву індивідуації. Послідовниця швейцарського вченого англійка Ф. Фордгем у книзі «Вступ до аналітичної психології» визначає індивідуацію просто – як «процес становлення особистості» [73, с. 146], а також зауважує, що здійснена індивідуація «дає відчуття цілісності і замирення з життям, яке тепер може бути сприйняте таким, яким воно є насправді, а не таким, яким воно мусить бути» [73, с. 63]. «Що, на думку Юнга, означає Самість?» – запитує Е. Семюелз. І тут-таки знаходить відповідь на питання: «Вона передбачає розкриття сутності і мети життя» [41, с. 151].

Показниками відображення процесу індивідуації у мистецьких творах слід уважати подорож, метаморфозу, смерть і відродження (як-от у баладах Шевченка «Тополя», «Лілея», «Утоплена») та інші символи ініціації.

Людина, яка досягла Самості, живе свідомо, з широко розкритими очима, вона сміливо пізнає життя і стає мудрецем. На перехрестях своєї долі

вона обирає правильний шлях, успішно розвивається і в плані духовному, і в суспільному житті. І повною мірою реалізує свій творчий потенціал. Саме творчий, вважають юнгівські аналітики, а також містики, адже пізнаючи себе, наближаючись до свого створюючого, божественного начала, людина стає творцем. Поширені символи Самості – Бог, пророк або апостол. Недарма про того, хто забув здійснити своє вище призначення, у народі кажуть: «Він забув про Бога!» чи «Хреста на тобі немає!».

Окреслимо значення перелічених вище архетипів, посилаючись на дослідження К. Юнга, його учнів М.-Л. фон Франц, Дж. Л. Гендерсона, Ф. Фордгем та ін. Будемо рухатися за ієрархією архетипів, санкціонованою самим К. Юнгом, – послідовно від свідомості до глибин психіки – колективного несвідомого.

Під впливом (чи, можливо, під тиском) норм і вимог суспільства, яким людина, будучи істотою суспільною, повинна відповідати, формується своєрідна психічна маска. К. Юнг назвав її Персоною, на кшталт масок у акторів за часів античності (за їх допомогою глядачам «підказували», яку роль грає той або інший актор). Персона – це не те, чим людина є насправді, а те, чим вона прагне здаватися, роль, яку вона перебирає на себе у суспільстві, її своєрідне зобов'язання перед суспільством.

Конфлікт між справжньою сутністю людини і Персоною яскраво виражений у поемі Т. Шевченка «Катерина». Уособленням індивідуального несвідомого є Тінь.

К. Юнг використовував цей термін на позначення тих чинників, яких людина боїться і зневажає у собі. На думку Ф. Фордгем, «Тінь – це супротивник, який перебуває всередині нас, він прагне вчинити те, чого ми собі ніколи не дозволяємо, є тим, чим ми не є, як-от пан Гайд по відношенню до доктора Джекіла... Тінь має здатність персоніфікуватися: якщо нам хтось не подобається, особливо коли мова йде про безпідставну антипатію, це означає лише, що нам не до вподоби якась власна риса, зауважена нами у поведінці іншої людини» [73, с. 49]. Спадає на думку вислів із відомого твору

Е. Андiєвської: «Чому людина має тiнь, – спитали Джалапiту. – Тому, що в нiй погано працює освiтлення зсередини, – вiдповiв Джалапiта» [2].

У фольклорi, лiтературi та в образотворчому мистецтвi поширеним є мотив боротьби героя з антигероєм.

Е. Семюелз зауважує, що з найдавніших часiв символом его-свiдомостi, з яким людинi вдавалося найлегше iдентифiкуватися, був герой. Бiльша за життя природа героя символiзує сподiвання людини, а його боротьба i конфлiкти вдало вiдтворюють нерiвномiрний хiд життя людей [41, с. 116]. Дж. Л. Гендерсон вiдносив мотив змагання героя iз супротивником до метафор протистояння людської его-свiдомостi й Тiнi [Error! Unknown switch argument.]. Отже, Тiнь постає в образi антигероя, зрiдка – примiтивної або аморальної iстоти.

Наведемо ще одне визначення цього феномена, здатне дозволити глибше його збагнути: «Тiнь – це всi нецивiлізованi бажання й емоцiї, якi не вiдповiдають суспiльним нормам i нашим уявленням про iдеальну особистiсть, усе те, чого ми соромимося i не бажаємо про себе знати» [70, с. 50]. Попри iндивiдуальну, «людську» природу Тiнi, її можна розглядати i як колективний феномен. Загальнолюдський аспект Тiнi втілений у фiгурах диявола, вiдьми тощо.

Боротьба з Тiнню є першим етапом iндивiдуацiї, i перемогти в нiй можна, застосувавши лише один «вид зброї» – самокритику. К. Юнг вважав, що марно намагатися вiдкинути Тiнь, витiснити її повнiстю.

Як Аніма, так i Анімус беруть свiй початок iз трьох джерел:

- 1) успадкований колективний образ особи протилежної статi;
- 2) власний досвiд спілкування з особами протилежної статi;
- 3) латентний фемiнний / маскулiнний принцип, закладений у психiцi кожної людини.[70, с. 131].

Варто наголосити на амбiвалентностi Аніми та Анімуса, на поєднаннi у цих та iнших першообразах свiтлого i темного первнiв, а також узяти до уваги таку тезу К. Юнга: «Архетип сам по собi не є ані добрим, ні поганим.

Він – це морально індиферентний «нумен» (лат. *pumen* – божественний першопочаток – прим. перекл.), що тільки через зудар зі свідомістю стає одним або іншим чи якоюсь суперечливою двоїстістю» [69,с. 57].

Архетипи виражають вроджену біполярність між позитивним і негативним аспектами переживань та емоцій.

Архетипні образи також є амбівалентними. Такий образ може включати позитивні і негативні риси сакральної (божественної) чи демонічної природи.

Аніма та Анімус, як і Тінь, мають здатність проектуватися на реальних жінок і чоловіків.

Наступні два архетипи, що впливають на людське життя, – це архетипи Старого Мудреця (Мудрої Старої) та Великої Матері. Іноді К. Юнг називає першообраз Старого Мудреця архетипом змісту. З огляду на те, що він володіє здатністю з'являтися у різних архетипних образах, наприклад, в образі короля або героя, знахаря або рятівника, саме слово «зміст» належить розуміти у якомога ширшому значенні.

Архетип Великої Матері, на думку К. Юнга, виник під впливом магічної причетності людини до землі, з якої вона, за численними міфами й легендами, походить, на якій живе і куди повертається, проживши свій вік. Найпоширеніший його вияв – *Terra Mater*. Серед інших утілень – образ конкретної жінки (матері, бабусі, годувальниці), богині, будинку, моря, університету (*alma mater*) тощо. Найчастіше архетип Великої Матері співвідноситься із глибинами несвідомого, у яких зроджується і вкристалізовується свідомість.

Надання несвідомому креативної функції, власне, і є одним із тих принципових положень, що відрізняють аналітичну психологію від класичного психоаналізу.

К. Юнг вважав, що людина повинна усвідомити: «Світ богів і духів, – насправді ніщо, крім колективного несвідомого у мені. Щоб переробити цю фразу навпаки й прочитати: колективне несвідоме – це світ богів і духів



навколо мене, інтелектуальної акробатики не потрібно, потрібне лише людське життя...» [67].

Вважаємо, найяскравіше процес індивідуації відображається у поемах Т. Шевченка «Тризна», «Єретик», «Невольник», про що мова йтиме далі.

## **1.2 Трансформація архетипів у літературну творчість: парадигма «архетип – архетипний образ – літературний образ»**

1959 року К. Юнг, пишучи передмову до книги своєї учениці Й. Якобі «Комплекс – Архетип – Символ», зазначив, що поява поняття «архетип» спричинила серед науковців непорозуміння і, судячи з численних критичних відгуків, цей термін повинен вважатися вельми складним для сприйняття.

Багато років по тому президент Московського товариства аналітичної психології С. Раєвський зауважив, що «архетип» і «комплекс» стали своєрідними словами-магнітами, бо притягують таку велику кількість значень, що використовувати їх в аналітичній практиці стає дедалі важче» [39, с. 9]. Із думкою вченого важко не погодитися, адже зараз спостерігається полісемантичність і навіть міжнаукова омонімія терміна «архетип». Наприклад, якщо психологи розуміють під цим словом прадавню форму, складову колективного несвідомого, яка існує одвічно і, передаючись із роду в рід, від покоління до покоління, мотивує вчинки і дії людини, то в текстології архетип розглядається як найдавніше спільне джерело всіх наступних копій, переробок (переважно рукописних списків) тексту, лінгвістиці – насамперед, як вихідна форма слова для пізніших утворень [39, с. 65]. Що ж стосується переосмислення архетипу літературознавцями, то воно бере початок з архетипної критики Н. Фрая та М. Бодкін.

Канадського ученого Н. Фрая, автора монографії «Анатомія критики», досліджень Біблії, творчої спадщини В. Шекспіра, Ч. Спенсера, Т. Еліота, вважають основоположником такого літературознавчого напрямку, як архетипна критика. Деякі дослідники називають його послідовником К. Юнга, але, на нашу думку, проводити паралелей між ними узагалі не слід.

Таким чином, архетипною можна назвати, наприклад, біблійну історію про Каїна та Авеля, яку обігрували безліч письменників (в українській літературі найяскравіші, на наш погляд, її переробки запропонували Г. Квітка-Основ'яненко («Перекотиполе»), Т. Шевченко (обидві «Москалеві криниці»), О. Кобилянська («Земля»), О. Забужко («Казка про калинову сопілку»). Н. Фрай запозичує юнгівський термін, але відкидає його психологічний зміст як несуттєвий і не потрібний критикові. Щодо підгрунтя творів, на роль якого К. Юнг запропонував процес індивідуації, канадський учений дотримується іншої думки. Він вважає, що в усіх творах на рівні підтексту ще з первісних часів відображено те, як змінюються пори року, фази осінньо-зимового завмирання й весняно-літнього відродження та буяння природи. Герой, таким чином, символізує світло, тепло, весну, родючість, радість, життя, а антигерой – темряву, холод, зиму, безплідність, смуток і смерть.

Отже, теорія архетипів К. Юнга й архетипна критика Н. Фрая не мають нічого спільного, крім ключового терміна, якому вчені надавали зовсім різних значень. Перший розглядав архетипи у зв'язку з колективним несвідомим, другий – із літературною традицією, досвідом.

За кордоном термін «архетип» при аналізі творів мистецтва використовують і у власне юнгіанському значенні. Приміром, американські вчені Т. Доусон та Дж. Руссо досліджують літературу крізь призму аналітичної психології: перший у своїй праці «Юнг, література і літературна критика» запропонував новаторське прочитання «Памели» Річардсона, згідно з яким Памела не є головною героїнею твору, а тільки статичним образом-проекцією Аніми головного героя, а другий приділив значну увагу спадщині Гомера і міфам стародавнього світу.

Детально розглянувши їх у роботі «Юнгіанський аналіз гомерівського Одисея», Дж. Руссо дійшов висновку, що «Одіссея генетично пов'язаний зі спільною для всіх міфологій архетипною фігурою Трикстера» [40, с. 361].

Слово «мономіф» на позначення первинного, нерозгалуженого міфу вчений запозичив у Дж. Джойса, твори якого, до речі, неодноразово ставали об'єктом дослідження як пост'юнганців, так і самого К. Юнга, автора критичної праці «Монолог Улісса».

Життєвий шлях героя, за Дж. Кемпбелом, виглядає наступним чином: герой наслідноється вийти з буденного світу в край надприродного дива, там він зустрічається з ворогами й здобуває перемогу, після чого повертається з цієї пригоди, наділений силою допомагати й наставляти на істинний шлях одноплемінців.

Повернення, повторне влиття в суспільство – таке життєво необхідне для неперервної циркуляції духовної енергії в світі й таке виправдане, з погляду громади, як відшкодування за тривалу відсутність, – для самого героя може виявитися найскладнішими з усіх вимог. Бо коли після всіх випробувань він, як Будда, виборів глибокий спокій цілковитого просвітлення, виникає небезпека, що саме блаженство цього переживання знищить усі спогади про болі світу, зробить їх нецікавими й незрозумілими. Або ж завдання вказати шлях до просвітлення людям, зануреним у побутові проблеми, може видатися надто важким.

А з другого боку, якщо герой, замість пройти слухняно всі випробування, передбачені ініціацією (індивідуацією), просто кинеться, як Прометей, до своєї мети (через насильство, завдяки швидкому способу чи удачі) й намагатиметься схопити благо, яке прагнув принести світові, виведені ним із рівноваги сили можуть відреагувати так різко, що занапащать його внутрішньо й зовнішньо: розірвуть, мов Прометея, на скелі його власної свідомості. (Таку розв'язку ми бачимо у поемі Т. Шевченка «Гайдамаки», коли Гонта, обравши шлях насильства, змушений убити своїх дітей). А ще герой, у третьому випадку, живий-здоровий, до того ж мудрий, може наштовхнутися на абсолютне нерозуміння й нехтування з боку тих, кому прийшов допомогти, і всі його задуми спіткає крах. Тому третій етап подорожі долають винятково сильні духом – як-от москаль Максим у поемі

«Москалева криниця», головна героїня балади «Лілея», поеми «Відьма», Алкід у «Неофітах» та Степан у поемі «Невольник».

Дж. Кемпбел, що важливо, визначає і риси, спільні для героїв в усіх культурах (вони, безумовно, притаманні героям Шевченковим – ватажкам повстань, апостолам, пророкам). «Складений із багатьох героїв герой мономіфу є персонажем виняткової обдарованості. Часто суспільство його вшановує, але незрідка не визнає чи зневажає. Він і світ (або світ), де він опиняється, страждають символічною вадою» [25, с. 37]. У такому визначенні легко вгадується герой «Тризни», Ян Гус («Єретик») та, звісно ж, Ісус («Марія»).

Найбільш фундаментальним і показовим дослідженням процесу індивідуалізації досі залишається видана понад півстоліття тому монографія М. Л. фон Франц «Психологія казки». У ній відома послідовниця К. Юнга аналізує казки, зібрані у країнах Західної Європи, Америці, Росії, записані у народів Півночі, крізь призму аналітичної психології, детально розкриваючи семантику кожного із перелічених архетипів у контексті кожної казки. Слід зазначити, що у монографії йде мова про казки різних типів. На думку авторки, наприклад, казки про тварин також можна вважати чарівними, оскільки ті, хто створює їх і переповідає, наділяють тварин людськими рисами характеру. Тобто, роблять їх і не тваринами, і не людьми [51, с. 92]. «Працюючи над вирішенням проблеми казок протягом багатьох років, – пише дослідниця, – я дійшла висновку, що усі чарівні казки намагаються описати один і той самий психічний феномен, який в усіх своїх різноманітних проявах настільки складний і важкий для нашого сприйняття, що його усвідомлення можливе лише у відділеному майбутньому. Саме тому нам необхідні сотні казок і тисячі їх повторень з різноманітними композиційними варіаціями. Але навіть тоді, коли цей феномен буде усвідомлений, тема не вичерпається повністю. К. Юнг назвав його Самістю (Self). На його думку, у Самості знаходиться весь психічний зміст особистості, а також, як це не парадоксально, вона є регулюючим центром

колективного несвідомого. Будь-який індивід і будь-яка нація мають свої власні способи усвідомлення і взаємодії із цією психічною реальністю» [70, с. 11].

М.-Л. фон Франц у дечому відсуває від юнгівського розуміння значення архетипів. На її думку, немає підстав для ототожнення героя казки із людським еґо. Швидше, можна говорити про те, що він репрезентує аспект Самості, пов'язаний із формуванням та становленням еґо, який підтримує його у розвитку та розширенні. Крім того, герой народної казки завжди слугує архетипною моделлю та зразком (паттерном) правильного типу поведінки. На відміну від героя художнього твору, що має визначеного автора.

Саме М.-Л. фон Франц детально розписала схему побудови архетипного образу, який, на її переконання, є складним, багат шаровим. У ньому поєднуються і взаємодіють такі шари, як расовий, етнічний, племінний, родинний тощо.

Українські літературознавці архетипним аналізом літератури займаються не так давно, як їх іноземні колеги, але вже мають певні здобутки. О. Сліпушко у своєму дослідженні тваринних символів «Давньоукраїнський бестіарій (звірослов)» віддзеркалює «національний характер, суспільну мораль і духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах і емблемах» [43]. Український дослідник історії літератури та філософії Д. Чижевський пише, що степ виховав у характері українця почуття величності і неспокою. Постійна загроза смерті від степових нападників сформувала характерний для українського менталітету психоповедінковий інваріант постійної готовності до захисту й самооборони» [61, с. 94].

Цей психоповедінковий інваріант реалізується в архетипному образі воїна-козака, що є втіленням прагнення людини до волі та захисту від загрози смерті.

Доктор філософії В. Храмова зазначає, що психоповедінкові архетипи виникають вже на перших етапах формування етносу. В подальшому, в

перебігу історичного процесу, вони, безсумнівно, модифікуються. Проте через зв'язок часів зберігається певний психоповедінковий інваріант, що реалізується на спільній мовній, культурній та морально-етичній основі. Цим інваріантом і є ті важко вловні особливості національного характеру, фіксовані на рівні найдавніших архетипів світосприйняття та поведінки, що в метафізичній площині зветься «духом нації», «душею народу» [57, с. 94].

У архетипному образі воїна-козака так само, як і в образі гайдаки, знайшла своє відображення ідея волі, яка домінувала ще за скіфської доби.

Другий чинник, що має істотний вплив на формування архетипного образу, – це характер релігії, вважає О. Сліпушко. І з цим важко не погодитися, адже герой поезії Т. Шевченка - це завжди герой-християнин. І автор судить його вчинки (наприклад, убивство Гонтою своїх дітей, бо вони католики «Гайдаки», нерозсудливе рішення Катерини через зраду коханого-москаля залишити напризволяще сина Тараса, убивство Микитою своєї дитини, передусім із позицій християнської моралі, запорукою якої є принцип усепощення й любові до ближнього свого, як до самого себе.

Третім чинником, що впливає на характер реалізації архетипу, дослідниця вважає риси національної ментальності. Цей критерій задіюється в період формування нації, він зумовлює специфіку реалізації архетипу в мистецтві та літературі певного народу. Набір архетипних образів та їх тлумачення творять образ психічного обличчя нації, виражають риси її менталітету.

Архетип перебуває у безперервній еволюції, він певною мірою видозмінюється, перекладається мовою сучасності. І цей «переклад» відбувається саме у свідомості митця.

На кожному етапі першообраз виступає у різних іпостасях, зберігаючи свою внутрішню сутність. «Архетипна ідея, – зазначає О. Сліпушко, – фактично є незмінною, але трансформується характер її вираження та матеріалізації... Отже, припинення розвитку архетипу фактично є неможливим, оскільки за всіх культурно-історичних епох він знаходить

форми вираження, прийнятні для колективної свідомості кожної доби» [43, с. 95].

Літературознавець, дослідниця давньоукраїнського бестіарію цілковито погоджується із юнгівськими аналітиками, для яких значимість витвору мистецтва полягає у зверненні свідомості митця до колективного несвідомого, до тих першообразів, що передають спільні для усього людства думки і почуття, пристрасті і поривання.

У магістерському дослідженніми раз по раз звертатимемось до міфології, фольклору та світової літератури як до тих площин, на тлі котрих відбувається творче розгортання архетипу. Архетипи ніби підсвічують значення і сутність художніх образів, і цим дають своїм мистецьким трансформаціям більш ґрунтовну й повну інтерпретацію. З приводу вічності та дієвості архетипів літературознавець і поетеса О. Черненко зазначає: «Ще задовго до приходу Гітлера до влади він (К. Юнг) закріпив дивні збурення колективної підсвідомості в багатьох своїх німецьких пацієнтах [60, с. 65]. Цей колективний підсвідомий архетип виражав примітивність, насильство та жорстокість. У той час Юнг остерігав уже в своїх писаннях перед небезпекою появи «русявої бестії», яка вириває з глибоких надр збірної німецької підсвідомості та може опанувати свідомість і мораль культурної досі нації. Цей архетип називає Юнг ім'ям бога Вотана, що має специфічно німецький характер. Культ цього поганського божества був колись переможений приходом християнства».

До вищезгаданих трьох чинників, за допомогою яких відбувається розбудова архетипу в архетипний образ, варто додати ще один, не менш значущий. Мова йде про свідомий досвід самого автора, індивідуально-авторське начало у творі.

Герой Т. Шевченка зазвичай самотній, він переймається пошуком долі, через що часто опиняється на чужині — аби зрозуміти: долі там немає. Тобто, Шевченків герой ніби проживає на своєму рівні життя поета. Характер і форма випробувань, які герой мусить подолати на шляху до

Самості, залежать від уявлень про самоствердження і самовдосконалення того, хто створив цього героя.

Одним із таких випробувань для героїв Шевченкових поетичних творів є зіткнення з іншим світом, не стільки ворожим, скільки чужим, не здатним співчувати і неспроможним зрозуміти. Герой може потрапити до нього, відірвавшись від рідної землі, домівки, як Степан із поеми «Невольник», який, залишивши батька і названу сестру Ярину, опиняється у турецькому полоні, чи перебувати у ньому спочатку, як Катерина, для якої «батько, мати – чужі люде, тяжко з ними жити!». Імовірно, до появи цього випробування спричинилася особиста доля поета, який опинився серед чужих людей уже в дев'ять років: 20 серпня 1823 року померла мати Т. Шевченка, а згодом у дім увішла мачуха, та ще й з трьома дітьми. У повісті «Княгиня» поет напише: «Той, хто хоч здалеку бачив мачуху й так званих зведених дітей, той, отже, бачив пекло». Коли 1825 року помер батько, Тарас узагалі залишив домівку, а чотирма роками пізніше, у чотирнадцять, разом із двірнею поміщика П. Енгельгардта вирушив із Вільшаної – через Київ, Чернігів, Бобруйськ, Мінськ – до Вільна, надовго покидаючи батьківщину. Повернувся він лише 1843-го – швидше, як гість, аніж як син, аби 1847-го потрапити у заслання.

Перебування у чужому світі весь час гнітило поета, і це відбилося у більшості його творів. Стан відчуження, самотності, відірваності від рідного середовища і був тим свідомим наповненням, що вилилося в архетипну форму і доповнило, змінило значення усіх без винятку архетипів – і Великої Матері, і Самості, і Аніми / Анімуса, і Мудрого Старого / Старої.

Не можна лишити поза увагою роботу Н. Зборовської «Психоаналіз і літературознавство»: дослідниця включила до книги два розділи про юнганство. Вона детально простежила генезу аналітичної психології, вплив на її формування таких філософських течій, як гностицизм та неоплатонізм, праць Платона, І. Канта, А. Шопенгауера, творчості Й. Гете та Ф. Ніцше. Н. Зборовська звернула увагу і на важливі й маловідомі моменти біографії К. Юнга, котрі пояснюють дещо в його аналітичній психології. Наприклад,



на те, що, за родинними переказами, дід К. Юнга вважався позашлюбним сином Й. Гете і, можливо, тому «зіткнення гетівського Фауста з темною сутністю своєї істоти, зі своєю зловісною тінню, з Мефістофелем, К. Юнг сприймав і як особисту драму, отриману в спадок» [21, с. 111].

Або на те, що батько К. Юнга був священиком і знавцем східних мов, під впливом чого (і, певною мірою, всупереч чому) формувався світогляд Карла Густава. У посібнику згадується і про співпрацю К. Юнга та З. Фрейда упродовж 1907 – 1912 рр., і про розрив між ученими внаслідок відмови К. Юнга від усієї парадигми фрейдівського світогляду: раціоналізму, позитивізму, детермінізму, матеріалізму, атеїзму.

Проте іноді Н. Зборовська суперечить сама собі, оскільки, розмежовуючи аналітичну психологію і класичний психоаналіз, все-таки розглядає ці напрями, а також структуралізм, постструктуралізм як одне явище, тобто «психоаналіз». Доречно буде згадати, що швейцарський учений намагався відокремити нову галузь психологічної науки, створену ним, від фрейдівського вчення, тому й назвав її аналітичною психологією.

На Заході термін «психоаналіз» на позначення юнгіанства у наш час майже не використовується, цей напрям зазвичай називають або аналітичною психологією («analytic psychology»), або психологією К. Юнга («Jung's psychology»). Вживання терміна «психоаналіз» у не зовсім властивому йому значенні авторка пояснює так: «Оскільки несвідоме було не оригінальним відкриттям Фрейда, а лише його осмисленням, то загальне поняття «психоаналіз» метафорично вживається у значенні «глибинна психологія», що досліджує неусвідомлене» [21, с. 109].

Виникає питання: чи не краще було б у такому разі назвати книгу «Глибинна психологія і літературознавство», адже це поняття ширше, ніж «психоаналіз» і також перебуває в науковому обігу?

Невиправданим, на нашу думку, є і використання терміна «неусвідомлене» замість «несвідоме» (англійською мовою – «unconscious»).

Ведучи мову про характер розколу віденської психоаналітичної школи, найвідомішими представниками якої були З. Фройд, К. Юнг та А. Адлер, українська дослідниця розташовує концепції цих трьох учених за принципом діалектики Г. Гегеля: психоаналіз З. Фройда – теза, індивідуальна психологія А. Адлера – антитеза, аналітична психологія К. Юнга – синтез. На наш погляд, юнгіанство, може, навіть і більшою мірою, ніж учення А. Адлера, є антитезою по відношенню до фрейдизму.

Синтезу як такого поки що немає, хоча вже робилися спроби його здійснити. Приміром, у книзі С. Грофа «Подорож у пошуках самого себе» подається схема розвитку архетипу, запропонована швейцарським юнгіанським аналітиком М.-Л. фон Франц. На її думку, архетип складається із цілої низки шарів: загальнолюдський, етнічний, племінний, родовий, родинний та індивідуальний. Останній можна досліджувати за допомогою класичного – фрейдівського – психоаналізу.

Один із розділів «Психоаналізу і літературознавства» має назву «Аналітична психологія К.-Г. Юнга як «романтичний» психоаналіз». Н. Зборовська цитує Е.Фрома, який вважав, що «інтерес Юнга до неусвідомленого був інтересом захопленого романтика, а Фройд був властивий критичний інтерес раціоналіста» [21, с. 109]. Гадаємо, для протиставлення світосприйняття К. Юнга і З. Фройда краще підійшла б пара «ідеалістичне» / «матеріалістичне».

У посібнику багато й інших контраверсійних тверджень. Наприклад, про те, що Аніма та Анімус протиставляються Тіні як такі, що можуть проектуватися на оточуючих людей (хоча Тінь теж має таку рису), архетип Великої Матері схарактеризовано як «вираження цілісності та повноти, єдності протилежностей, позитивно-негативної полярності (на зразок Добра – Грізна мати)» [21, с. 182] (перша частина відповідає Самості, а не Великій Матері; амбівалентність, біполярність притаманна всім без винятку архетипам, навіть Тіні і Самості). Велику Матір названо «панівним творчим

архетипом», проте відомо, що сам засновник юнгіанства «пальму першості» віддавав процесу індивідуації.

Н. Зборовська у «Психоаналізі і літературознавстві» пропонує чотиріступеневий поділ:

- 1) теорія колективного неусвідомленого (час створення – 1916 р.);
- 2) теорія архетипів (1919);
- 3) теорія індивідуації (1916);
- 4) теорія психологічних типів (1921) [21, с. 125].

Тут із дослідницею важко не погодитися, адже вона цілком справедливо звертає увагу на те, що колективне несвідоме було відкриттям саме К. Юнга. На жаль, про його послідовників, три потужні школи аналітичної психології – класичну, архетипну і школу розвитку, їх методологію, інструментарій та здобутки – у книзі майже нічого не сказано, згадується лише колективна монографія «Людина та її символи», написана К. Юнгом та його учнями ще за життя швейцарського вченого (він помер у 1961 році) та книга «Спогади, сновидіння, роздуми», упорядкована пост'юнгіанцями першого покоління.

У своїй монографії «Код української літератури» (2006). Н. Зборовська робить спробу прочитання текстів української літератури крізь призму класичного, фрейдівського психоаналізу. За основу дослідження був узятий один із головних психоаналітичних постулатів, яким, до речі, послуговувався і К. Юнг, незважаючи на відхід від фрейдівської школи: онотогенез (розвиток людини та її становлення як особистості) повторює філогенез (розвиток людства).

Із цього постулату Н. Зборовська робить висновок, що «психоісторія української літератури адекватна поступовому руху дитини на шляху до свідомості»[21, с. 14].

Дослідниця пропонує власну концепцію материнського та батьківського кодів, спираючись на роботи З. Фрейда та М. Кляйн, яка розвивала його вчення: «Материнський код як втілення інстинкту життя і

його відношення до смерті. Батьківський код як втілення духовної мужності та її відношення до несвідомого» [21, с. 13].

На думку Н. Зборовської, материнський код домінував за доби романтизму, а батьківський – у літературі реалізму. У материнському (ранньому, або доедиповому) періоді розвитку людини (а у вищезазначеній монографії – і літератури) є кілька складових – стадій. Найголовніша з них, згідно теорії психоаналітика М. Кляйн, – так звана депресивна стадія, що змінює розщеплення материнського образу на позитивні й негативні риси. Депресивна стадія ґрунтується на відчутті провини й прагненні її компенсувати: відновити цілісність материнського образу.

На думку Н. Зборовської, цій стадії розвитку української літератури відповідає творчість Т. Шевченка, оскільки він заприявив позицію поета-сина, який намагається реанімувати втрачену й сплюндровану матір-Україну. Саме тому у його поезії актуальний образ сироти, байстрюка. Гадаємо, концепція містить раціональне зерно, але не слід забувати, що матір у творах Т. Шевченка – не лише Україна і що не всі його поезії є громадянськими.

Про архетипи колективного несвідомого у монографії Н. Зборовської як у постфройдистській не йдеться, натомість згадуються так звані «архетип Котляревського», «архетип Шевченка» тощо як світоглядні моделі письменників.

### **Висновки до 1 розділу**

У цьому розділі ми висвітлили основні проблеми архетипної критики, історію її становлення, з'ясували, що своїм початком вона сягає аналітичної психології К. Юнга.

Базуючись на його глибинній психології, Н. Фрай екстраполював ці знання на культурологію на літературознавство. Відповідно базові архетипи як образи колективного несвідомого почали тлумачитися як розгортання літературних образів у художніх творах. Відтак постає питання про

національний характер художньої літератури, оскільки вона виражає ментальність народу, його колективну душу.

## РОЗДІЛ II. АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ Т. ШЕВЕЧНКА

### 2.1 Архетип Долі

Серед образів архетипного походження в ліриці Кобзаря виділяється образ-символ Долі, який становить невід'ємну складову частину художньої моделі життя в ліриці поета.

За визначенням С. Аверинцева, доля – це «поняття-міфологема, що виражає ідею детермінації як несвободи» [1, с. 85]. В українському фольклорі та писемній літературі архетип долі породив незчисленні образні втілення й метаморфози.

І. Нечуй-Левицький вказував на певний фаталізм у віруваннях давніх українців: «На Долю, як її розуміє народ, не можна дивитись, як на абстракцію щастя й нещастя в чоловічому образі. Доля – то міфічний образ, то давня фортуна. В образі Долі й Недолі народ показує свій погляд на непереможну силу сліпого щастя, сліпої сили натури, на такі випадки в житті, проти котрих сам чоловік нічого не вдіє, хоч би він горював і працював день і ніч...» [35, с. 59].

Однак повз увагу вченого не пройшов і фактор змін у світогляді народу, й він уточнює: «Так дивився народ на сліпе і щастя в тому давньому становищі, коли він ще не добачав в собі сили волі, сили розуму, чим би він міг притягти до себе добру Долю і збутись Недолі» [35, с. 59].

За В. Гнатюком, Доля буває гарною й потворною і, як усі надприродні істоти, набуває різного вигляду в залежності від життєвих обставин, пори року, свята чи будня, перед настанням біди або смерті [14, с. 162–163].

Трансформація міфологічних та фольклорних мотивів у літературній творчості розкриває перед нашим дослідженням широкі можливості простеження на рівні національної ментальності й особливостей психічного складу митця деяких рис його творчої психології, а відтак і поетики, специфіки художньої деталі чи образу, настроєвої палітри творів.

Досліджуючи образ Долі у Т. Шевченка, Є. Нахлік робить висновок про те, що увага до такого образу із народнопісенним, фольклорним характером має романтичний характер, адже «специфічною ознакою романтичного світосприймання – відчуття й визнання таємничого зв'язку людської Долі з трансцендентною сферою. Шевченкова творчість у цьому плані особливо багата і показова – її важливу частину складає авторський діалог із власною Долею, та й назагал топіка Долі... В основі Шевченкових роздумів про Долю та його поетичної дихотомії герой/Доля закладено українські народні уявлення, яким властиве переплетення християнських та язичницьких елементів» [34, с. 362].

Національний образ Долі у Т. Шевченка є архетиповим, оскільки часто згадується у народних піснях. Важливо визначити, що таке нація. С. Андрусів близько, але не тотожно до відомої концепції російського вченого Г. Гачєва як «комплекс якостей, реакцій на світ, слів, жестів, руху в часопросторі», як «космо-психо-логос, до творення якого спичинилися різні «хімічні» сполуки, серед яких не останню роль відгравали ландшафт, ґрунт, у який Бог «висадив» даний етнос, спосіб жити справіку, ще якісь генетичні сполуки, бродіння, що потім випродуковують ті чи інші риси національного характеру, відшліфовувані, відгранювані історією» [11, с. 21]. Російський дослідник у цьому зв'язку пише про «образний апріоризм» (певні ментальні архетипи), який витікає із «усього буття даного народу», поєднуючи природу, побут, мову, історію, етнос, характер і конкретизується в комплексному понятті КОСМО-ПСИХО-ЛОГОСУ – «єдності тіла (місцевої природи), душі (національного характеру) і духу (мови, логіки)» [11, с. 21].

Так, розглядаючи національне як психоінформаційний тип, С. Андрусів дає визначення поняттю «національне», що може розглядатися як еквівалент поняттю «національна ідентичність» і буде в подальшому розвитку дослідницького сюжету відгравати важливу роль під час вивчення літератури як націотворчої нарації: «Національне – це надособистісна сила бажання особистостей спільно творити текстуальне тіло своєї культури, розповідати

разом собі і світові своєю мовою історії про своє минуле-теперішнє-майбутнє. Одно слово, національне – це культура» [з, с. 27]. Дослідник актуалізує й інші визначення. Терміном «мезокосм» він позначає «в космологічному контексті поняття етносу (народу, нації)». А національний космос дефініціює як «властивий саме для цього народу спосіб жити, працювати, мислити, творити, молитися. Це порядок речей у світі, певне співвідношення цінностей, сприймання у простору і часу, свободи і долі, це уявлення про себе і про іншого, про числа, красу, дім, родину...» [з, с. 28–29].

Передусім нація, «національний організм» розглядається як «психо-інформаційна духовна система, що входить у надсистему – людство, а мовою міфо-архетипальної теорії – організм-світ, де все дорівнює усьому, усе гомеоморфне: людна (мікрокосм) – етнос (мезокосм) – світ (макрокосм)» [з, с. 27].

Концепцію становлення особистості, зауважену в поемі «Тризна», спостерігаємо й у інших поетичних творах Т. Шевченка, зокрема в поезіях, що мають назву «Думка» (1838): «Тече вода в синє море» «Вітре буйний, вітре буйний!», «Тяжко-важко в світі жити», «Нащо мені чорні брови». Ці поезії тематично пов'язані. Л. Задорожна зауважує, що «ліричний герой першої думки немов закликає до діалогу героїню думки другої, згодом це повторюється; саме тому, можливо, так і вибудована послідовність поетичних монологів персонажів: герой – героїня, герой – героїня» [19, с. 27].

Твори просякнуті мотивом «пошуку долі», який слід розуміти не лише як пошук матеріальних благ, а і як прагнення душевної гармонії. Образ долі – жінки, яка збирає колоски на ниві, – виписаний цілком у фольклорному ключі. Доля у поета, на нашу думку, постає своєрідним утіленням архетипу Аніми, зв'язною ланкою між героєм і Самістю. Але знайти свою долю козакові так і не вдалося, бо він «шукав долі в чужім полі, / Та там і загинув».

Проблема самопізнання і пошуку долі наявна і в історичній поемі «Гайдамаки» (1839–1841).



Одному з головних її персонажів – сироті Яремі Галайді – на цьому шляху належатиме пройти низку випробувань, щоб досягти мети – одружитися з титарівною Оксаною. Він вважає, що для цього йому треба подолати майнову і станову нерівність, що їх розділяє, і вирішує приєднатися до гайдамаків:

Завтра вночі в Чигирині  
 Свячений достану.  
 Дасть він мені срібло-злото,  
 Дасть він мені славу;  
 Одягну тебе, обую,  
 Посажу, як паву,  
 На дзиглику, як гетьманшу,  
 Та й дивитись буду;  
 Поки не вмру, дивитимусь [64, с. 128–190.

Констатуємо, отже, що доля у розумінні Яреми – це багатство, слава і щасливий шлюб. Галайда усвідомлює: заради всього цього він ладен піти навіть на вбивства. Проте згодом виявляється, що все здобуте такими великими зусиллями (визволена Оксана, гроші) не робить Ярему щасливішим. Самості, душевної гармонії герой не досягає, натомість усвідомлює, що матеріальні цінності і добробут не є визначальними у житті. Це зовнішнє, а не внутрішнє багатство. На могилі, яку гайдамаки насипали своєму ватажкові Залізняку, Галайда промовляє:

... Спочинь, батьку,  
 На чужому полі,  
 Бо на своїм нема місця,  
 Нема місця волі... [63, с.128–190].

Доля людей, які активно заявили про себе вчинками у повстанні, також не є найкращою: вони або загинули, або повернулися до своїх домівок, або пішли «в діброву / З ножем у халяві» – побувши народними месниками, стали звичайними розбійниками. Шлях кровопролиття не привів їх ні до чого

доброго. Таке прочитання поеми «Гайдамаки», гадаємо, дозволить зруйнувати погляд на Т. Шевченка як на месника, «сокирника», що склався на початку минулого століття і тримається дотепер, незважаючи на те, що науковці раз по раз роблять спроби його заперечити.

Привертає увагу ще одна постать у поемі – ватажок гайдамаків Іван Гонта. Прикметний у тій частині твору, що має назву «Гонта в Умані», потужний за емоційною напругою епізод – сотник убиває своїх дітей через те, що вони католики. Видатний історик В. Антонович у розвідці «Уманський сотник Іван Гонта (1768 р.)» писав: «Родина Гонти... складалася з його дружини, чотирьох доньок і сина» [4]. Насправді всі родичі сотника були православними, а синів-близнят він узагалі не мав.

О. Забужко слушно зазначає, що «історичний Гонта своїх дітей не різав, та, либонь, і не міг різати, скоро зберіг життя малолітньому синові навіть прямого ворога – уманського губернатора Младановича» [18, с. 112]. Виникає питання: чому ж тоді Т. Шевченко, «змушує» свого героя, якого називає «лицарем», піти на дітовбивство – жахливий і протиприродній вчинок? Аби показати, наскільки важлива присяга, дана побратимам? [18, с. 73].

Цікавим, вважаємо, є тлумачення цього епізоду О. Забужко. Вона вважає, що «всі персонажі «Гайдамаків» умовні, неповнокровні, також і в прямому сенсі слова: тут-бо оргіастичною рікою клекоче неправедно пролита кров, у міру прибування якої «розливці» її (як писалося в козацьких судових актах) бліднуть, виблякають, затрачують не то індивідуальні, а й просто людські риси, дедалі більше вподібнюючись безтілесним демонічним тіням на тлі «червоніючого пекла» апокаліптичного пожару. Навіть у стосунках до своїх товаришів зникає елементарна здатність до емпатичної чутливості» [18, с. 112]. Дослідниця помітила, що діти Гонти не мають навіть імен, «вони католики» – і цим усе сказано. Діти становляться функцією навіть для власного батька, що говорить про остаточне його знелюднення.

Він бачить у двох хлопчиках, яких приводить ксьондз, не рідних людей, а ворогів, незважаючи на те, що вони не вчинили нічого, що можна було б назвати ворожим. Гонта перестає мислити і чинити так, як чинить звичайна нормальна людина, й остаточно зливається зі своєю Тінню.

Про останнє, на думку О. Забужко, свідчать наступні Шевченкові рядки, слова Гонти: «Крові мені, крові! / Шляхетської крові, бо хочеться пити, / Хочеться дивитись, як вона чорніє, / Хочеться напитись...» [18]. Якщо у поемі «Сон» ми бачимо знелюднення на прикладі російських імперських можновладців, і це знелюднення виражається через уподібнення до тварин, оскотинення, то у «Гайдамаках» втрата людських рис і почуттів відбувається через демонізацію, уподібнення до упирів – бездушних мерців, які живляться людською кров'ю. О. Забужко, детально розглянувши поему у своєму дослідженні, стверджує, що Т. Шевченко все-таки вважає гайдамаків грішниками, проте їх гріх не такий, як у польського панства, конфедератів [18].

Шляхтичі є «злоначинаючими», адже своїми діями вони провокують пригнічений народ на криваве повстання. А народні месники із ножом за халявою є носями гріха реакційного, вторинного. Проте це не звільняє їх від відповідальності перед Богом, собою і нащадками. «Первісний замір «розкувати сестру», отже, відновити гвалтом розірвану двостатеву цілість народного тіла, геть тоне в морі крові, – не випадково й «хеппі енд» Яреми з Оксаною виявляється ілюзорним: «ввечері» (навіть не вранці, не по шлюбній ночі!) після вінчання Ярема, «щоб не сердить отамана, / Покинув Оксану: / Ляхів кінча», – зв'язаність пролитою кров'ю переважає родинний зв'язок» [18, с. 114].

Оксана, згідно з теорією архетипів К. Юнга, є архетипним образом Аніми – жіночого начала у чоловічій душі і, водночас, уособленням всіх ідеальних жіночих рис. З'єднання з Анімою є суттєвим кроком на шляху до Самості. У «Гайдамаках» воно ніби й відбувається, проте не надовго: героєві

видається ближчою Тінь, відкинути її сутність як темну, перемогти її він не здатен, тому полишає молоду дружину і вирушає завершувати кровопролиття.

На нашу думку, вводячи епізод страти дітей, поет хоче продемонструвати, що Гонта, як і Галайда, обрав хибний шлях до мети. Сотник відмовився від забезпеченого життя і зробив спробу вибороти волю для народу (тому й «лицар»), але неправильно визначив своїх супротивників. Гайдамаки воювали не лише з тими, хто йшов проти них зі зброєю в руках, а й з усіма людьми, які належали до «ворожих» націй чи конфесій, навіть безбройними і цілковито беззахисними – жінками, каліками, дітьми:

... Не милують,  
 Карають, завзяті,  
 Як смерть люта, не вважають,  
 На літа, на вроду  
 Шляхтяночки й жидівочки.  
 Тече кров у воду.  
 Ні каліка, ані старий,  
 Ні мала дитина  
 Не осталась – не вблагали  
 Лихої години [64, с. 169].

У Т. Шевченка Гонта не досягає Самості. Так, він спромігся «прочесть все черные страницы, все беззаконные дела», але «людей изведать и любить», як герой поеми «Тризна», не зумів. Воюючи не з тим супротивником, сотник потрапляє в ситуацію, з якої не може вийти, не покаравши самого себе. «Ти нас ріжеш – заріж і їх: / Вони католики», – говорить отаманові ксьондз-єзуїт, вказуючи на двох хлопчиків. Отже, зло, навіть скоєне з благородною метою, неодмінно повертається до того, хто його вчинив.

Відтак виписування образу долі у Шевченка має архетипне значення. «Людина, яка заплутує і спотворює власне життя й життя інших, і при цьому

залишається абсолютно нездатною побачити, якою мірою уся ця трагедія впливає з її вчинків і як вона сама її підтримує, – видовище справді трагічне», – вважав К. Юнг [70, с. 169]. Гадаємо, ці слова повністю співвідносні з образом Гонти у поемі Т. Шевченка «Гайдамаки», що нагадує, швидше за все, не героїчних персонажів народних дум та історичних пісень, а героїв давньогрецьких трагедій, людей, які не впоралися зі злом усередині себе і дозволили йому себе зруйнувати.

Доля у Шевченка пов'язана також із архетипом Матері, це вона наділяє дітей долею, випроваджуючи у світ. Цей образ впливає із народних уявлень та загальної концепції його політичної візії – неспроможності матері-батьківщини дати добру долю своїм дітям. Так, Є. Нахлік зауважує: «У Шевченка ці уявлення проартикульовано з акцентом на неспроможності матері дати дитині бажану долю: «Вміла мати брови дати, / Карі оченята, / Та не вміла на сім світі / Щастя-долі дати...» [33, с. 166].

За сюжетом поеми «Сліпий» (1845), парубок Степан якимось довідується з розповіді свого батька, що і батько, і сестра Ярина насправді йому не рідні. Названий батько відкриває свій намір зробити Степана спадкоємцем і одружити з Яриною. Але при цьому ставить умову: хлопець повинен поїхати на Січ, випробувати себе. Ставши козацьким отаманом, Степан потрапляє в полон і повертається звідти сліпим кобзарем. Проте фінал поеми можна визначити як щасливий: сім'я з радістю приймає Степана, і він бере шлюб із Яриною.

Слід зазначити, що більшість шевченкознавців відносить поему до числа творів на історичну тематику. І справді, для цього є підстави, оскільки епізоди з української минувшини займають у творі поважне місце. Головний герой бере участь у походах запорожців, а, повернувшись на Батьківщину, ділиться враженнями:

Як цариця по Києву

З Нечосом ходила...

І Межигорського Спаса

Вночі запалила.  
 І по Дніпру у золотій  
 Галері гуляла,  
 На пожар той поглядала,  
 Нишком усміхалась.  
 І як степи запорозькі  
 Німоті ділила  
 Та бахурям і байстрюкам  
 Люд закрестила[64, с. 311].

Зрозуміло, що події, про які згадує Т.Шевченко, не могли статися протягом життя однієї людини. Якщо врахувати ще й те, що поет не зупиняється детально на кожній окремій історичній події та не вдається до змалювання конкретної історичної особи, можна дійти висновку, що історія України у цьому творі є, вочевидь, тлом, а не предметом зображення. Тому задля глибшого осягнення змісту «Сліпого» варто абстрагуватися від історичного тла і звернути увагу на образи твору.

Герой поеми, подібно до персонажів міфів і казок, які є втіленнями еґо-свідомості, долає на шляху до мети низку випробувань. Це дає змогу стверджувати, що у поемі Т. Шевченка відображений саме процес індивідуації. Перше випробування для Степана, як відомо, визначає батько Ярини, відправляючи майбутнього зятя на Січ.

Метою поїздки є самовдосконалення, здобуття певного життєвого досвіду. Герой приймає цю пропозицію і вирушає в дорогу. Постає запитання: чому обрано саме Січ? Найперша і найпростіша відповідь впливає із самого змісту поеми: названий батько Степана – старий козак, який свого часу пройшов «школу» Запорожжя, а тому й досвід свій вважає найбільш прийнятним для чоловіка. Другий варіант відповіді на це питання знаходимо у статті О. Гудзя.

На думку дослідника, у поемі протиставляються два суспільних канони – «бурса і ченці, які не моляться Всевишньому, а «харамаркають», і

запорожці, які «по-справжньому спілкуються з богом», «намагаються розібратися з Царством Мертвих, намагаються увійти туди, щоб знайти Самість і прозріти» [16, с. 61].

У поезії «Мені однаково, чи буду...» Т. Шевченко розмірковує про долю нації. Був травень 1847 року. В Петербурзі – весна. У загразоване вікно, що виходить у внутрішній двір будинку так званого третього відділу власної його імператорської величності канцелярії, видно, як іноді пролітають уже останні сніжинки. Тут внизу, у підвалі, прохолодно і незатишно. Іноді Тараса Шевченка синьомундирний жандарм конвоює на верхні поверхи – там чинять допити. Ті, хто вів допит, а це були в основному вищі жандармські начальники, керівники III відділу, який виконував функцію політичного охоронця Російської імперії, добре знали, що серед заарештованих членів «українсько-славянського общества» (так вони офіційно іменували Кирило-Мефодіївське товариство) Тарас Шевченко був головною особою, знали, хоч довести безпосереднє членство в тому товаристві ніяк не могли.

На допитах Шевченко вів себе спокійно, з великою гідністю: відповідав тільки за себе, за свої твори, ні одним словом не виказав жодного учасника товариства, не метушився, не виявляв ні найменшого страху, тим більше не просив слізно прощення, чого не уникли, на превеликий жаль, деякі його «соузники». Жандарми ж тільки здогадувались, що перед ними один із найнебезпечніших ворогів імперії. Здогадувались швидше всього інтуїтивно і не розуміли, що цей 33-річний, широкоплечий, середнього зросту чоловік, з міцним, крутим підборіддям, з гострим, пронизливим, всерозуміючим поглядом темно-сірих очей, уже. Фактично, зробив свою справу – послав у народ Слово.

Шеф жандармів граф Орлов уже збирав матеріал для заключного звіту про справу Кирило-Мефодіївського товариства. Зразу ж по завершенню слідства він підготує цей звіт, в якому накреслить цілу програму боротьби з «українофільством», тобто програму придушення українського національного руху, який, за його словами, був дуже небезпечний для

імперії, бо думки «українофілів» про «відродження народності їхньої батьківщини можуть привести українців, а за ними й інші підвладні Росії народи до бажання існувати самостійно» [25, с. 379].

Він же радив міністрові освіти суворо стежити за тим, щоб у лекціях і книжках якомога обережніше висловлювались думки про народ і мову України, щоб ніде не давалася перевага любові до рідного краю над любов'ю до батьківщини-імперії, щоб цензори звертали пильну увагу на московські, харківські та київські видання, не допускаючи у них навіть найменшого натяку на думку про можливість самостійності підвладних Росії народів [25, с. 379–380].

Про що згадувалось, про що думалося Шевченкові в камері-одиначці каземату, де він перебував між 17 квітня і 30 травня 1847? Це можна відтворити, аналізуючи поезії, що були створені у цей час і склали цикл під назвою «В казематі». Думалось поетові про українську історію, в якій було чимало братовбивчих баталій – ось і народилась поезія «За байраком байрак...», в якій «земля не приймає» загиблих козаків, бо вони підняли руку на брата.

Побачив у вікно каземату стареньку матір М. Костомарова, яка, очевидно, йшла на побачення з сином, що теж, як і Шевченко, був під слідством, – і народилась поезія, яка говорить про Шевченка як про людину надзвичайно добру, здатну щиро радіти чужому щастю чи співчувати чужому горю. Думалось йому про свою цілком можливу смерть десь у далекому краю, куди його могли заслати, – і з'явилась філософська алегорія «Косар».

Щоб якось врятуватись від самотності, поет дуже часто переносився уявою в Україну, до її людей, природи, пісень – і тоді з'являлись такі поезії, як «Ой одна я, одна...», «Рано-вранці новобранці...», що варіювали народнопісенні мотиви. Іноді повертався до розробки уже традиційних у його творчості побутово-моральних тем («Не кидай матері! – казали!»).

Його знаменита пейзажна мініатюра «Садок вишневий коло хати» з'явилась як результат проїнятих ностальгією візій далекого травневого



краю. Остання поезія циклу «Чи ми ще зійдемося знову?» була написана десь одразу після того, як 30 травня усім братчикам було оголошено «высочайшее решение и о наказаниях и о милостях». Можливо, що твір був написаний уже на засланні. З його змісту відомо, що братчиків буде заслано «в степи і дебри». Тараса Шевченка – в середньоазіатські степи, деяких інших його «союзників» – у північну Оленецьку губернію. Вірш завершується словами, які висловлюють ще один Шевченків заповіт:

Свою Україну любіть,  
 Любіть її... Во время люте,  
 В останню тяжкую минуту  
 За неї господа моліть [65, с. 21].

Отже, українська тема і тут, в казематі, була основною у творчості поета. Інакше і не могло бути: Шевченко не міг не думати про Україну, бо ж він, як і його товариші, потрапив у каземат через велику любов до батьківщини.

Архетип Долі спостерігається у поезії «Меж скалами, неначе злодій...», датованій 1848 роком, за змістом дуже подібна до «Москалевої криниці». Герой твору – безіменний козак – вирушає за Дністер у пошуках талану і долі. Стадія відторгнення для нього починається, коли життя у рідному селі стає нестерпним: пан позаздрив своєму кріпакові на молоду дружину і вирішив звести його зі світу. Не знаходячи розуміння навіть у найближчих людей («А жіночка / Мов цього й не знає, / У доброму намистечку / В садочку гуляє – / Як так краля!» [62, с. 113]), герой вирішує йти на чужину. Проте так само, як і ліричний герой «Тризни», він не знаходить там щастя:

Думав жити, поживати  
 Та Бога хвалити,  
 А довелось на чужині  
 Тільки сльози лити! [62, с. 113].

Як ми вже зазначали, осягнення Самості на чужій землі для Т. Шевченка є неможливим, оскільки він сам не міг досягти внутрішньої

гармонії, перебуваючи серед чужих. «Доле! Доле! / Моя ти співана воле! / Хоч глянь на мене з-за Дніпра», – звертається поет до долі у поезії «Г. З».

Після того, як герой розуміє, що є найважливішим, без чого «світ Божий не милий», він мусить повернутися – аби відбулася третя стадія подорожі героя – повернення. Проте повернення не дає бажаного результату: не відбувається поєднання чоловічого і жіночого начал, необхідне для осягнення Самості. Дружина повідомляє панові про те, що чоловік вернув з мандрів і його завдають у москалі – шлях людини до Самості розпочинається знову. Дослужившись до чину, герой повертається у рідне село і складає «іспит на християнина» – побачивши дружину, яка «московкою всюди / хиляється», «подивився... / І, сивоволосий, / Підняв руки калічені / До святого Бога, / Заридав, як та дитина... / І простив небогу!» [62, с. 115].

Поет вкотре наголошує на тому, що відбутися як людина можна лише прийнявши людей із усіма їхніми вадами, коли ти навчився прощати:

Отак, люде, научайтесь  
Ворогам прощати,  
Як сей неук! [62, с. 115]

## 2.2. Архетип Великої Матері у поезії Т. Шевченка

На початку минулого століття дослідник психології творчості Т. Шевченка Я. Ярема писав: «В самім осередку поміж усіма постатями стоїть у Шевченка мати. Материнська душа найшла тут найповніший вислів» [72, с. 6]. Матір у поезії Т. Шевченка – це не лише земна жінка, але й Богородиця, Україна, море – для героїв «Гамалії» і «Невольника», ліс, темна ніч – для гайдамаків і повстанців із «Тарасової ночі», це також «Великий льох», якого так і не дошукалися загарбники, але він усе одно колись відкриється – тільки не для чужинців, а для своїх, щоб нагадати, хто вони, яких батьків діти.

Певною мірою співвідносний із образом матері також образ Богданової церкви, про яку йде мова у вірші «Стоїть в селі Суботові...», адже автор наголошує, що рано чи пізно з неї постане (народиться) нова Україна:

Не смійтеся, чужі люде!

Церков-домовина

Розвалиться... і з-під неї

Встане Україна.

І розвіє тьму неволі,

Світ правди засвітить,

І помоляться на волі

Невольничі діти!.. [63]

Я. Ярема пояснював наявність і велику варіативність образу матері у творчості Т. Шевченка, передовсім, за допомогою свідомих чинників, послуговуючись такими фактами з біографії поета, як любов Т. Шевченка до власної матері і важка психічна травма (сирітство), пережита в дитинстві, закцентовуючи на тому, що дитячі роки Тараса минали в селі, де він, імовірно, неодноразово бачив, як поневіряються покритки і вдови. Якщо прийняти такий підхід, доведеться визнати, що образ матері у творах поета виник внаслідок утілення у художньому слові авторських переживань і спогадів.

До такої думки схиляється Л. Ушкалов у книзі «Тарас Шевченко» – новітньому дослідженні зв'язку біографії поета із його творчістю. Учений наводить доволі красномовний приклад, що засвідчує, як сильно вплинула втрата матері на Т. Шевченка: «Та в усякому разі, поки була жива матуся, малий Тарас не знав лиха... Матері не стало 20 серпня 1823 року. На ту пору їй було всього сорок. Про своє невтішне дитяче горе Шевченко згадає через багато літ у повісті «Близнята»: «Я пам'ятаю у своєму житті один зворушливий Свят-вечір. Восени ми поховали свою матуся. А на Свят-вечір понесли вечерю до діда і, сказавши: «Святий вечір! Прислали до вас, діду,

батько й...» – усі троє заридали. Нам не можна було сказати «й мати» [50, с. 6].

Отже, трактування образу матері, запропоноване Я. Яремою, безперечно, не позбавлене раціонального зерна, адже згідно з теорією архетипів К. Юнга, уявлення про матір головним чином, якщо не повністю, визначається життєвими обставинами людини і її здатністю правильно інтерпретувати цей образ. Сирітство, важке дитинство – усе це залягло в індивідуальний досвід Т. Шевченка. Відповідно до теорії архетипів К. Юнга, у цитованій праці Я. Яреми «Уява Шевченка» змальовано другу частину механізму постання художнього твору: першообрази дістають змістове наповнення з матеріалу свідомості автора. Перша ж частина, генеза образу матері, схована глибше – її слід шукати не у свідомості, а в колективному несвідомому, де споконвіку закладений архетип Великої Матері.

На думку відомого психоаналітика Е. Нойманна, у найширшому сенсі цей архетип символізує несвідоме – те, з чого народжується людська свідомість [36].

Якщо людина сконцентрована на архетипі Великої Матері і постійно відтворює його у різних образах, як Т. Шевченко, то, за К. Юнгом, вона знаходиться під впливом материнського комплексу. Це поняття слід розуміти ні в якому разі не у медичному, а в творчому ключі. Людина з фіксацією на материнському комплексі має всі можливості контактувати з несвідомим, тобто відкрити у собі зовсім іншу духовну установку. Але вона може опинитися у стані самотності, відчуження, чисто патологічному, тваринному, який нерідко виявляється у несвідомих артистичних здібностях. Інакше кажучи, людина з сильним материнським комплексом приречена на творчість самою природою. Лише через творчу діяльність вона може хоч би на певний час отримати свободу від архетипу матері.

«Люди, що мають так званий материнський комплекс, живуть ніби на березі моря: у порівнянні з іншими вони знаходяться ближче до несвідомого, – пише С. Біркхойзер-Оері, авторка фундаментального дослідження «Мати:

архетипний образ у чарівних казках». – Від згубного впливу несвідомого їх може порятувати лише творча діяльність. Творче зусилля частково складається з пасивного підпорядкування несвідомому, частково — з активного засвоєння цінностей, створених несвідомим, які можна диференціювати, тобто довести до усвідомлення» [6, с. 106]. Засвоєння цінностей несвідомого — це, власне, і є наповнення архетипів матеріалом, що міститься у свідомості митця.

Аби зрозуміти природу материнського архетипу, на думку С. Біркхойзер-Оері, потрібно замислитися над сутністю материнського начала [6, с. 110]. У найширшому сенсі воно символізує життєвий досвід кожної живої істоти. Жодна з них не виникла з порожнечі, у кожній є матір.

К. Юнг давав наступне узагальнене визначення архетипу Великої Матері: «Із ним пов'язані материнські риси: прояви уваги і співчуття, магічний авторитет фемінності, мудрість і душевний підйом, будь-який корисний інстинкт чи імпульс, усе, що зветься добротою, усе, що надає турботу і підтримку, сприяє розвитку і плодючості... Із негативних аспектів материнського архетипу можна відзначити все потаємне, приховане, темне: безодню, світ померлих, усе, що з'їдає, спокушає й отрує, викликає жах і є невідворотним, як сама доля» [67].

Архетип Великої Матері сполучений із колективним несвідомим – тією частиною психіки, яку ми зevamo дикою, природньою, тому дуже часто вживаємо вислів «мати-Природа».

Протилежним полюсом, згідно з С. Біркхойзер-Оері, повинен бути батько-Дух [Error! Unknown switch argument.]. Материнське і батьківське начала є основою буття. Ми зevamo їх ерос і логос, або, як у китайській філософії, янь та інь. Вони можуть існувати разом, утворюючи гармонійне ціле, або протистояти одне одному. Батько втілює активне, творче начало, мати – турботу, любов, але й інстинкти, фізичний потяг. У поезії Т. Шевченка ці два первні, принципи буття, поєднуються вкрай рідко.

«Саме з жіночого тіла формується сполучна нитка, що підтримує нове життя і забезпечує плід усім необхідним до його появи на світ, – пояснює значущість материнського архетипу пост'юнгіанка Ч. Гілкрайст. – Можливо, це найсильніший людський зв'язок, про який ми знаємо... Існує прислів'я: «Та, що гойдає колиску, керує світом». Емоційний та ментальний зв'язок між дитиною і матір'ю зазвичай дуже міцний і зберігається після народження дитини» [13, с. 53].

Психологи довели: поки формується особистість – років до семи-восьми, – дитина ідентифікує себе з матір'ю чи тією жінкою, яка відіграє у її житті роль матері. Майже нічого не робиться без материнського схвалення, а мати, зі свого боку, часто емпатично розділяє почуття сина чи доньки і навіть знає, що робить дитина, коли знаходиться поза полем її зору. Цей зв'язок, матеріальним символом якого є пуповина, зберігається доти, доки мати і дитина не розлучаться.

Проте цілком вірогідно, що на глибинному рівні певний зв'язок між матір'ю і дитиною триває весь час, доки вони обоє живі. К. Юнг, стверджуючи це, переповідав свій сон, побачений напередодні смерті матері: «Я був у темному непролазному лісі. Серед величезних дерев, котрі ростуть у джунглях, лежали кам'яні брили. Неймовірний первісний ландшафт. Раптом я почув пронизливий свист, який, здавалося, заповнив собою увесь Всесвіт. Мої коліна затремтіли. Потім у переліску щось затріскотіло, і з куців вилетів величезний вовкодав із роззявленою пащекою. Коли я уздрів цю тварину, кров захолола у жилах. Він пронісся повз мене, і я зрозумів: Шалений Мисливець звелів йому забрати з землі людську душу. Я прокинувся нажаханий, а наступного дня отримав звістку про смерть матері» [67, с. 55].

На думку вчених-етнопсихологів О. Кульчицького, Б. Цимбалістого, М. Пірен, архетип Великої Матері особливо притаманний українцям як аграрному народу. Першообраз матері, поза сумнівом, існував на теренах України ще за часів трипільської культури. Трипільці вірили в богиню родючості – Велику Матір усього суцього. Ця віра була пов'язана насамперед

із хліборобським характером життя наших предків, про що свідчать домішки до глини борошна і зерен злаків у виліплених фігурках магічного призначення. Після прийняття християнства на Русі культ Великої Матері синтезувався з християнським уявленням про Богородицю. Саме тому, вочевидь, культ Богоматері в Україні навіть сильніший за культ Христа-боголюдини. Чільна роль жіночих божеств свідчить про важливе місце жінки в соціальному житті українців. М. Пірен на підтвердження цієї тези наводить приклади з нашого звичаєвого права. «Пригадаймо, – пише дослідниця, – що в українців до останніх часів за звичаєм існувала в родині приватна власність матері («материзна»), що батько не міг її навіть заставити, і що переходила вона в спадщину до доньки; до сина лише тоді, коли не було доньки» [37, с. 155].

Зазначимо, що українська усна народна творчість також творчість репрезентує архетип Великої Матері у двох іпостасях – як Добру та Грізну (Жахливу) Матір. Згадаймо такі прислів'я, як «Нема того краму, щоб купити маму», «Материнська молитва і з дна моря підіймає», «Нема цвіту краснішого над маківочку, нема роду ріднішого над матіночку», доречно згадати українські народні балади, в яких мати наділяється надприродними здібностями: прокляті нею діти втрачають людську подобу, перетворюються на дерева або каміння.

Я. Ярема звертає увагу читачів на те, що часто в образі матері у творах Т. Шевченка постає Україна. Вірш Т. Шевченка «Розрита могила», написаний 1843 року, має форму діалогу ліричного героя з матір'ю-Україною. З одного боку, твір є дзеркальним відображенням тогочасної розірваної України: степи «запродані жидові, німоті», а могили «москаль розриває», «не своє шукає». А з другого – у цій поезії простежується архетип Великої Матері у двох протилежних іпостасях. Спочатку Україна звертається до Хмельницького:

Нерозумний сину!

Подивись тепер на матір,

На свою Вкраїну,  
 Що, колишучи, співала  
 Про свою недолю,  
 Що, співаючи, ридала,  
 Виглядала волю [64, с.252].

Це вияв тихої скорботи Доброї Матері. І тут же читачеві відкривається другий бік медалі – Грізна Матір:

Ой Богдане, Богданочку!  
 Якби була знала,  
 У колисці задушила,  
 Під серцем приспала [Error! Unknown switch argument., с.253].

Ця поезія – красномовний приклад того, що архетип Великої Матері є замкненим або, користуючись терміном Е. Нойманна, уроборичним [Error! Unknown switch argument.]. Мати – альфа й омега. Креативне начало Великої Матері у «Розритій могилі» переходить в убивче.

«Для Шевченка, в його поезії, було ніби дві України, – цілком слушно зазначає І. Дзюба. – Україна як неминуща основа і Україна як історичний момент. Україна-мати і Україна блудна. Україна непорочна і Україна-«розбещена». Україна «лицарів» і Україна «рабів, підніжків». Цю другу, історично спотворену й історично минуцу Україну він бичував і проклинав заради першої – України матірної, України неминущої» [17, с. 12]. Дослідник робить висновок про дихотомію Шевченкової України, спираючись на тексти творів поета. Але на причину, з якої виникає ця дихотомія, він не вказує. Яка це причина, можна припустити, лише ґрунтуючись на теорії архетипів К. Юнга.

Проте Україна, як ми вже зазначали, не єдиний архетипний образ Великої Матері у творчості митця. Найбільш поширеним образом є саме жінка-мати. Цей архетипний образ важливий для нас іще й тому, що не належить до статичних, а навпаки, підлягає змінам, еволюціонує впродовж усього життя Т. Шевченка.



Галерею образів жінки-матері відкриває балада «Причинна» (1937). Ми одразу ж бачимо негативний, хтонічний аспект архетипу – Грізну Матір, володарку русалок:

«Чи всі ви тут? – кличе мати. –  
Ходім шукати вечерять» [62, с. 6].

До того ж, поет кілька разів називає русалок «нехрещеними», наголошуючи на тому, що на цих демонічних істот перетворюються страчені матерями новонароджені діти, ще не приведені до хреста:

Мене мати породила,  
Нехрещену положила [62, с. 6].

А значить, маємо ще один прояв Грізної Матері – матері-дітовбивці. Головна героїня «Причинної» – безпорадна сирота, позбавлена матері. Вона не може реалізуватися у суспільстві й досягти гармонії з собою, адже те, що для цього потрібно, виявляється недосяжним. Причинна вважає, що козак, на повернення якого вона так довго чекала, загинув на чужині. У даному разі козак є архетипним образом, що відповідає Анімусу – маскулінній частині жіночої психіки. Якщо висловлюватися термінами класичної філософії, Анімус – це логос, раціональне начало, із яким повинно поєднатися чуттєве, емоційне – жіноче. Тільки через таке поєднання, замирення жінки зі своїм Анімусом, а чоловіка – з Анімою, людина може досягти Самості і стати цілісною особистістю. Для причинної це неможливо — вона так і не дочекалася свого козака. Гай, у якому блукає героїня, символізує несвідоме, що витісняє свідомість. Нагадаємо, що саме це, на думку психологів, і викликає божевілля. Причинна блукає уночі, коли «ще треті півні не співали, / Ніхто ніде не гомонів» [62, с. 3]. Ніч також є символом несвідомого, а значить, архетипним образом Великої Матері. У даному разі це також Грізна Матір, адже у творі йдеться про час перед світанком, коли, за народними віруваннями, з'являються жителі потойбіччя, демони. Ця демонічна ніч у результаті перемагає: «Взяли її, сердешную, / Та й залоскотали» [62, с. 7].

Свідомість людини повністю зникає, поступаючись місцем несвідомому, а значить, зникає особистість.

Ще один аспект архетипу Великої Матері у «Причинній» – ворожка, яка «поробила» героїні (адже «причинна» означає «зачарована», від «причина» – «чари»). У цьому образі поєднуються дві іпостасі архетипу — Добра і Грізна Матір. Наміри ворожки були добрими – «щоб менше скучала», проте їх утілення в життя ні до чого доброго не призвели.

Е. Нойманн, на відміну від К. Юнга, вважав, що першим кроком до Самості є навіть не зіткнення з Тінню, а відділення від Великої Матері, втеча з її обіймів. Якщо взяти до уваги таку точку зору (а вона, безперечно, не позбавлена раціонального зерна), то героїня «Причинної» Т. Шевченка зупиняється саме на цьому етапі індивідуації. Її поглинають ніч і гай, населені демонами [36].

Продовжує галерею архетипних образів Великої Матері поема «Катерина» (1837). Зауважимо, що так звали матір поета, яка померла, коли Тарасові було дев'ять років, що, ймовірно, й стало причиною активізації материнського комплексу. Спочатку варто звернути увагу на образ матері головної героїні. Особливе значення для архетипного розгляду цього образу має той монолог, у якому вона картає доньку за провини (бо «не слухала Катерина / Ні батька, ні неньки») і змушує покинути оселю.

У образі самої Катерини також помітна двоїстість, амбівалентність. Спочатку вона випрошує милостиню у чумаків, щоб прогодувати дитину (Добра Матір), а потім, втративши будь-яку надію на сімейне щастя, кидає сина напризволяще (це вже прояви Жахливої, або Грізної Матері):

Виростай же на сміх людям! –

На шлях положила. –

Оставайся шукать батька,

А я вже шукала [64, 107].

Поет не виправдовує Катерининою вчинку, співчуває не стільки самогубці, скільки сироті. Це помітно у таких рядках:

А тому, тому на світі,  
 Що йому зосталось,  
 Кого батько і не бачив,  
 Мати одцуралась? [64, 108].

Отже, вчинок головної героїні поеми можна розцінити як прояв Грізної Матері, яка спрямовує подальшу долю своєї дитини в бік злиднів і поневірянь, а може, й загибелі, вирішивши, що має на це право: «А ти гріх мій спокутуєш / В людях сиротою». В обох випадках (у випадку Катерини та її матері) Грізна Мати домінує, що й призводить до загибелі персонажів. Материнському й батьківському початкам не судилося поєднатися, тому ситуація, змальована в поемі, завершується трагічно.

Не знайшовши гармонійного співіснування з логосом – Анімусом, Катерина опиняється під владою лише чуттєвого, емоційного початка – жіночого. І, відповідно, чинить нерозсудливо, емоційно. Вирішивши долю і свою, і дитини, вона «та в ліс, з шляху, як навісна!». Ліс — один із архетипних образів, за яким не лише у творах Т. Шевченка, а й в усній народній творчості приховується архетип Великої Матері. Це, як і гай у «Причинній», мати-Природа, яка може бути як Доброю, так і Грізною. Шлях через ліс приводить Катерину до ставу, а, як відомо, вода, водоймище також є втіленням Великої Матері і відображає глибини несвідомого. Отже, Катерина так само, як і причинна дівчина, на шляху до індивідуації терпить поразку.

Двохіпостасний архетип Великої Матері бачимо й у баладі «Тополя» (1839). Саме мати спричиняється до того, що донька вдається до чарів, які й перетворюють її на тополлю:

«Чого в'янеш, моя доню?» –  
 Мати не спитала,  
 За старого, багатого  
 Нищечком єднала [64, 115].

Примушуючи дочку взяти шлюб із нелюбом, мати керується тим, що бажає своїй дитині добра – «будеш панувати». А проте, таке розуміння добра є суб'єктивним, суто матеріалістичним, і головна героїня балади його категорично відкидає.

У цьому творі наявний іще один архетипний образ, пов'язаний із архетипом Великої Матері. Йдеться про ворожку, яка володіє надзвичайними здібностями («твою долю, моя доню, / Позаторік знала, / Позаторік і зіллячка / Для того придбала») і намагається чарами допомогти головній героїні. С. Біркхойзер-Оері наголошує, що досить часто у героїв чарівних казок буває ніби дві матері: одна – згубна, друга – співчутлива. Ворожка, яка співчуває дівчині, є Доброю Матір'ю, проте й вона не позбавлена рис Грізної Матері. Зілля, яким вона наділяє дівчину, потрібно випити, «поки півні не співали», до того ж, чинячи так, не можна хреститися, «бо все піде в воду». Прислухавшись до поради ворожки, героїня втрачає людську подобу – стає тополею.

Тексти творів переконливо свідчать, що сама лише мати (мова йде не лише про упосліджену покритку, але й про цілком «законну» вдову) не може створити для дитини сім'ї, захистити її від наруги. Це можливо лише за умов гармонійного поєднання чоловічого й жіночого первнів, як – от у родині Трохима і Насті, де зростає син героїні поеми «Наймичка».

Спочатку у Ганни виникає думка про те, щоб позбутися сина, позбавити його життя і себе, таким чином, сорому, «латаного талану». Про це свідчить її пісня, у якій удова «синів двох привела, / В китаєчку повила / І на Дунай однесла: / «Тихий, тихий Дунай! / Моїх діток забавляй, / Ти, жовтенький пісок, / Нагодуй моїх діток; / І скупай, і сповий, / І собою укрий!» [62, с. 236]. Але героїня знаходить інше рішення і не чинить дітовбивства — підкидає дитину двом заможним старим.

Слід зауважити, що ситуація, змальована Т. Шевченком у «Наймичці», наближена до тієї, якою розпочинаються чарівні казки, до того ж, не лише українські: «Був собі дід та баба. / З давнього – давна, у гаї над ставом, /

Удвох собі на хуторі жили, / Як діточок двоє, / Усюди обоє» [62, с. 237]. Старе подружжя, яке не має спадкоємця, і чудесна з'ява цього спадкоємця – типовий казковий зачин. Дід та баба, які живуть у гармонії, «в такій раї», є символом сизигії – священного шлюбу, а отже, Самості.

Ганна ж сама створює собі випробування, щоб спокутувати провину – воліє перебувати поруч із власною дитиною, проте своє материнство тримати у таємниці. Навіть коли випадає нагода посісти місце матері за весільним столом, відмовляється і вирушає на прощу. Зізнається в усьому лише перед смертю.

На початковому етапі творчості Т. Шевченка образ жінки– матері поєднує в собі ознаки Грізної і Доброї Матері, причому, переважає перша іпостась. Чому активізується і виявляється у творчості саме цей бік архетипу? Можливо, через близькість дитячих переживань Т. Шевченка, образи напередчасно померлу матір, яка, як і Катерина своєму синові, «дала чорні бровенята, / Та не дала долі». М. Моклиця цілком слушно наголошує на тому, що образ сироти є очевидною об'єктивацією авторського «я» [32, с. 26]. Проте з часом вимальовується тенденція до переродження від Грізної Матері у нову якість – Матері Доброї, яку з повним правом можна назвати «*Mater Dolorosa*»: Катерина поступається місцем сліпій, а тій на зміну приходить наймичка Ганна.

Так, детальний порівняльний аналіз цих двох типів архетипних образів, котрі уособлюють Катерина та Ганна, робить І. Франко, резюмуючи, що «Наймичка – натура безмірно глибша, чуття у неї не тільки живе, але сильне та високе, любов до дитини така могутня, що перемагає все інше, заслонує перед нею весь світ» [55].

Пік еволюції образу матері припадає на останній період життя і творчості Т. Шевченка, він засвідчений у поемах «Неофіти» (1857) і «Марія» (1859), у яких земна жінка – мати перетворюється спочатку на матір апостола, а потім – на Богородицю.

В. Смілянська вважає поему «Марія» (1859) природним апофеозом наскрізної для творчості поета теми материнства, особливо материнства зганьбленого, зневаженого, теми матері–покритки. «Якщо Катерина, Сліпа, Марина, Титарівна не змогли подолати трагізму власної ситуації, то вже наймичка Ганна заради того, щоб її син знайшов своє місце в громаді й родині, зрікається власного імені, материнських прав; Відьма, розплатившись божевіллям за жадобу помсти над паном – кривдником, морально одужує в праведному служінні односельцям. Поет найвище підносить матерів–страдниць, чиє життя є втіленням високої та всеосяжної любові до людей, проголошеної християнством: на цей шлях ступає мати неопіта Алкіда після його мученицької смерті; втіленням саможертвовного материнства й високої духовності є Марія, Матір Божа» [46, с. 196].

У «Марії» Т. Шевченко цілковито змінює відому біблійну історію: Марія – не наречена Йосипа, вона наймичка – сирота. Йосип – не молодий чоловік, а старий тесля, який ставиться до Марії, як до власної дитини. Дізнавшись про вагітність, він рятує Марію від ганьби й побиття камінням – пропонує вийти за нього заміж. Біблійний же Йосип, як ми знаємо, спершу хотів прогнати наречену, доки янгол не переконав його, що Марія невинна.

Т. Шевченко не згадує про волхвів, які вирішили поклонитися новонародженому царю юдейському, лише про чабанів, які нагодували породіллю й дали в дорогу дійну ослицю. У Марії та Йосипа були діти, крім Ісуса, проте у Т. Шевченка син Марії лише один. Богоматір у творі помирає з голоду під тином, що також розходиться із біблійною оповіддю. І, що найважливіше, біблійна Марія не була покриткою, вона народила сина Божого. Шевченкова Марія – сина пророка, який передвістив прихід Месії. У зв'язку з цим цілий ряд дослідників розглядав поему як антирелігійну, навіть незважаючи на те, як звертається автор у тексті до своєї героїні:

Достойно пєтая! Благаю!

Царице неба і землі!

Вонми їх стону і пошли

Благий кінець, о Всеблагая! [62, с. 338].

Уже це переконливо свідчить: про антирелігійність чи невіру тут не може бути й мови. А божественну природу Христа, як відомо, визнавали на Нікейському соборі, отже, задовго до Шевченкової «Марії» існували переконання, що він був надзвичайною, проте людиною.

У поемі «Марія» ми бачимо архетип Великої Матері тільки як Добру Матір, хоча й у кількох іпостасях: матір– покритка, земна жінка; Богоматір, яка народжує Спасителя, матір церкви, яка зуміла вплинути на душеубогих учнів свого сина, і матір – цариця небесна, до якої раз по раз молитовно звертається автор.

Така еволюція архетипних образів Великої Матері дає підстави говорити про те, що протягом життя поета змінювалося його ставлення до проблеми материнства і поступово відбувався відхід від дитячих переживань, пов'язаних із власним сирітством, підсвідомою образою на матір до ідеального уявлення про неї, яке й було зафіксоване 1859 року у поемі «Марія».

Королева Ночі – це і Лукія з поеми «Відьма» у період свого безумства й прагнення помститися злочинцеві– панові. Проте, зустрівши стару Маріулу, яка відповідає Королеві Світла, героїня заспокоюється, й у ній чітко проступають риси Господині Вогнища. До речі, на шлях зміни вона стає саме біля вогнища, сидячи біля якого розповідає про свою долю циганові.

Лиха матір з балади «Утоплена» – це Королева Землі і Королева Ночі водночас. Нею керують хіть і заздрість – почуття, що складають природу Тіні. Проте замість того, щоб погамувати їх, удова піддається ним і вбиває власну доньку. Образ Ганни співвідосний із Королевою Краси, яка через цю красу лише страждає.

Королева Краси – це також і героїня балади «Лілея», яка завдяки чистоті душі навіть після своєї смерті перетворюється на прекрасну квітку, стає лілеєю-снігоцвітом.

Господиня Світла і, водночас, Королева Ночі (будь– який архетип є амбівалентним) – ворожка з балади «Тополя», яка заздалегідь знає долю дівчини і намагається їй допомогти, але робить це досить дивним чином – змінює її подобу, та ще й уночі, за допомогою чарів.

Риси Великої Матері, Королеви Ночі та Матері-Ткалі поєднуються в образі генеральші з поеми «Петрусь». Спочатку вона намагається стати матір'ю для малого Петруся: «Ходім, Петрусю, в сад, в палати». / «А хто тут буде доглядать, / Хто попасе мої ягнята?» / «Нехай хто хоче!» – Ї повела / Їого в палати» [62, с. 215]. А потім, коли хлопець виріс, піддалася інстинктам: «Хотілось жити, молодій!» [62, с. 217]. Саме інстинкти змушують героїню спланувати злочин, отруїти чоловіка: «Тепер старого поховаю, / А молодого привітаю» [62, с. 218]. Але зіткана нею модель подальшого щасливого життя не справдилася: Петрусь, узявши на себе провину своєї названої матері, вирушає до Сибіру.

Королева Світла, здатна осяяти шлях іншого, – дівча у поезії «Мені тринадцятий минало...» та, звісно ж, Марія, яка після смерті сина консолідує навколо себе його учнів і створює його церкву. Марії притаманні також риси Великої Матері, здатної до самопожертви заради своєї дитини, Матері-Ткалі та Королеви Світла.

### **2.3. Архетип Мудрого Старого**

Архетип Мудрого Старого у Т. Шевченка прямо апелює до хранителя української історії, української ментальності – кобзаря.

Часто цей образ поєднується із тим, що кобзар (чи перебендя) сидить на могилі. У ключовому творі «Заповіт» ці два мотиви поєднуються – автор як співець– кобзар і могила, мотив смерті.

Уже слово «поховайте» будить у нашій уяві образ гробу; одним замахом поет показує нам сей гріб як частину більшої цілості – високої могили; знов один замах, і ся могила являється одною точкою в більшій



цілості – безмежнім степу; ще один крок, і перед нашим духовим оком уся Україна, огріта великою любов'ю поета» [54, с. 68–69].

І. Франко говорить про прийоми, які можна назвати мікро композиційними. Йдеться про те, що «точка зору», з якої показується Україна, непомітно змінилася кілька разів. І сталося це в межах однієї строфи!

Умовно кажучи, в першій строфі Шевченко тільки намітив загальний план зображуваної картини. В цьому начерку поки що окреслена тільки одна деталь – могила. Але наступні рядки наповнюють утворену картину конкретним змістом. Один майстерний мазок – і перед очима «лани широкополі», образне бачення степової України. Ще один мазок – і з'являється Дніпро, його серединна частина, де високі кручі. Останній мазок, і погляд ніби опускається нижче за течією Дніпра, туди, де ревуть пороги (один з них називався Ревучий).

Таким чином, постає не вся Україна, як писав І. Франко, а її центральна наддніпрянська частина. Думається, Шевченко показав Україну в таких межах, в яких її можна свідомо охопити одним поглядом з якоїсь дуже високої фізично-просторової точки. Таку картину можна утворити засобами слова. Малярство не здатне її створити, бо виходитиме щось подібне до географічного муляжу, який би моделював наддніпрянську Україну з її більш низьким та рівнинним лівим і гострим правим берегом Дніпра.

Архетипний образ Мудрого Старого виявляється через образ козака, козака на могилі, дивакуватого Перебенді. Слід додати, що в образі кобзаря в поезії «Перебендя» – митець, своєрідний медіум, наділений здатністю емоційного впливу на слухачів, реципієнтів. Усвідомлюючи священну функцію кобзаря-посередника між Богом і людьми-поет, окрім цілого комплексу переживань, передає і специфічне відчуження: Перебендя ховається у святі моменти творчості й натхнення, «щоб люди не чули, / бо то Боже слово».

Місія Перебенді – здійснювати діалог з Богом–спрямована на сприйняття кобзарем вищої істини. Він цілком відповідає юнгівському архетипу мудрого старця, що постає ще в казках завжди в той час, коли герой перебуває в безнадійній або амбівалентній ситуації, з якої може звільнитися лише в результаті ґрунтовного міркування на самоті. Старий мудрець уособлює, з одного боку, знання–пізнання, міркування, мудрість, розум, інтуїцію, а з іншого – моральні якості, як-от: доброзичливість, готовність допомогти. Однак, при аналізі образу Перебенді нічого не згадується про архетипність, яка, на нашу думку, в даному випадку є дуже важливою.

Хаос і химерність відчуттів, викликаних об'єктивним світом, у Шевченковій поезії присутні постійно. У першій частині вірша «Перебендя» роль співця змальована в хаосі суперечностей. Об'єктивність ставить перед поетом завдання пробуджувати людську свідомість, співати людям, «розганяти їм тугу». Суб'єктивність розкривається тут у драматичному неузгодженні з об'єктивним – лірик світом нудить, над ним «недоля жартує». Поет кількома рядками намагається розв'язати свою іронічну ситуацію: Отакий-то Перебендя, Старий та химерний! Заспіває, засміється, А на сльози зверне.

«Могила» і «степ» є знаками тісно пов'язаними. Як правило, у Шевченка немає могил без степу і немає степу без могил. Сполучення слів «Вкраїна мила» – теж традиційне для Шевченка («Світе тихий, краю милий, моя Україна»).

У «Заповіті» образ Дніпра остаточно оформився як символ України. В посланні «І мертвим, і живим...» відбулося очевидне зближення цих двох понять: «Нема на світі України, Немає другого Дніпра...»

Цьому образу в поезії приділено багато уваги. Він оживлений двома деталями: кручами і ревучими порогами. Образ придніпровських гір (круч) надалі стане одним із найулюбленішим образом поета.

У ностальгічних снах (поезія «Сон», 1847 р.) засланоного на солдатську каторгу Шевченка Україна з'являється в образі «сивого козака», Дніпра та придніпровських круч:

Гори мої високії,  
 Не такі високі,  
 Як хороші, хорошії,  
 Блакитні здалека.  
 До цих гір він ставився з великою любов'ю:  
 Простіть, високії, мені!  
 Високії! І голубії!  
 Найкращі в світі! Найсвятії!  
 Простіть!.. [62]

Після цих сповнених ніжності слів йдуть рядки, які переконують, що любов до придніпровських гір асоціюється в поета з любов'ю до України:

Я Богу помолюсь...  
 Я так її, я так люблю  
 Мою Україну убогу,  
 Що проклену святого Бога,  
 За неї душу погублю![62]

Зовсім не випадково таким чином «розкручуємо» один рядок із «Заповіту» («І Дніпро, і кручі...»). Аналізуючи текст, треба зважати на те, що не всі вміють з бажаною повнотою виявляти, як під тиском істинного поетичного почуття формуються словесні структури, спроможні ввібрати в себе і передати його сприймачеві твору.

Момент високої напруги, яку переживає талановитий майстер під час творчості, дуже часто є моментом істини. Створюючи образ України, яка бачиться йому з високої фізично– просторової точки зору, поет називає окремі деталі, які є не тільки найбільш характерними (типовими) для зображуваного панорамного пейзажу, а й естетично пережитими й естетично оціненими автором.

Поетом дібрані найбільш енергетичні в емоційно-образному, естетичному плані знаки – у них найбільша здатність викликати у слухача образні уявлення.

Кожен із знаків, що відтворює панорамний пейзаж наддніпрянської України, вже був або ще буде естетично освоєний художнім генієм Шевченка. Одна деталь (кручі) буде предметом особливо сильних переживань у невольницький період життя поета. Отже, і в момент творення поезії вона вже ввібрала в себе сильну емоційно-образну енергію, зарядилась нею від автора.

Олексія Вертія «Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття» [9] стосується історико-літературного періоду останньої третини XIX ст., який часто окреслюють як народницький.

Осмислюючи різні літературознавчі досвіди, автор приходять до висновку, що «критерієм оцінки літературних явищ, основою сукупності поглядів на історію літератури, їх висхідною підставою має бути, насамперед, національна самобутність нашого письменства». Водночас він розтлумачує свою позицію, виявляючи розуміння національної ідентичності в художній літературі.

На думку дослідника, головним предметом будь-якої національної літератури є історичне й сьогоденне буття нації, вироблені нею соціальні, політичні, духовні та інші цінності, проблеми, породжені в ході історичного поступу народу і т. д. Саме ці речі зумовлюють національну своєрідність ідейно-естетичних та поетичних утворень. Якщо враховувати ці питання, переконує О. Вертій, то історико– типологічні і порівняльні літературознавчі студії ґрунтуватимуться на зіставленні передусім тих «явищ літературного процесу, які визначають національне обличчя українського письменства» [9, с. 7].

Ці ідеї цілком узгоджуються із думками основоположника літературознавства як науки німецького філософа Й.-Г. Гердера.

Звідси й висновок німецького мислителя та вченого про те, що справжня література зв'язана з усією сукупністю особливостей духовної культури даного народу, що породили її [12, с. 25]. «Поет, – зазначає Гердер, – є творцем народу довкола себе, він показує йому світ і тримає душі у своїй руці, щоб туди їх завести». Але при цьому поет «відчуває в собі благородніше полум'я та вище покликання» і тому він «не буде ні розніженим, ні пестунчиком, ні руйнівником звичаїв» [12, с. 82].

О.Вертій вважає, що національне забарвлення, національну своєрідність внутрішньої форми, твору в цілому, визначають не стільки цитування народної поезії, переспіви фольклорних мотивів і образів та фольклорна поетика, скільки народносвітоглядові підстави творчості письменника, які «виформовують відповідні смислові поля, зосереджуючи в них усе те найважливіше, що відповідає ідейному задумові автора, характерам його героїв, створеній ним картині національного світу загалом» [9, с. 61–62].

Образ Мудрого Старого спостерігаємо у поемі «Сліпий». У поемі «Сліпий» також маємо осягання позитиву крізь негатив.

Друге випробування, яке постає перед героєм твору – полон, куди він потрапляє під час невдалого морського походу. У цьому разі море є архетипним образом Великої Матері, його води символізують глибини несвідомого. Подорож морем є ще однією ознакою процесу індивідуації.

Після численних поневірянь Степан, проте, повертається додому кобзарем, тобто, постає (в образі мудреця) і бере шлюб із Яриною. Рідний дім, де завершується циклічний маршрут Степана, є ще одним архетипним образом Великої Матері (індивідуація у Шевченкових героїв неможлива на чужій землі). Колоподібний маршрут (мандала) якраз і символізує Самість.

І нарешті, Ярина (сестра–подруга–дружина) постає уособленням архетипу Аніми – жіночого начала у несвідомому чоловіка. Поєднання з Анімою, узгодження з нею також символізує психічну цілісність героя (варто згадати міф про андрогінів).

Важливою деталлю у творі є сліпота головного героя поеми. Саме це дало підстави О. Гудзеві визначити, що індивідуалізація для Степана не відбувається.

Образ Мудрої Старої. Про вивищення людини над світом через здатність пробачати йдеться і в поемі «Відьма» (1847).

Життя головної героїні твору – Лукії – сповнене випробувань і нещасть. Вони розпочинаються відтоді, як пан уздрів гарну кріпачку і пустив її по світу покриткою. Наступний удар – смерть Лукіїноого батька. І, нарешті, вершиною всіх бід є те, що пан спокушає свою доньку Наталю та продає «якійсь пані у лакеї» сина Івана. Отямитися від пережитого головній героїні допомагає циганка– знахарка Маріула, яка є втіленням архетипу Мудрої Старої, провідником до Самості. Вона робить Лукію мудрішою, навчає, як рятувати інших: і від хвороб, і від життєвих помилок. У результаті відьма прагневилікувати навіть лиходія– пана, стає морально вищою, ніж її оточення. Про останнє свідчать такі рядки:

Пастухи в селі сказали,  
Що коло могили  
У калюжі стару відьму  
Чорти задавили.  
Найшли її, громадою  
Без попа сховали,  
І в могилу осиковий  
Кілок забивали [64, с. 393].

У поемі «Невольник» йдеться про сліпоту фізичну, а не про духовне засліплення чи моральний занепад, що ж стосується шамана, то, ймовірно, у творі його нема, бо у всій творчості Шевченка такого образу взагалі не спостерігається, зате є український ворожбит, «сивоусий волхв», «Шевченків шаман», співець, що розмовляє із вітром у полі, з могилами у степу і навіть із самим Богом – кобзар. Не слід лишати поза увагою той факт, що Степан–невольник повертається додому не просто сліпим калікою, він стає кобзарем.

## Висновок до 2 розділу

Теорія архетипів, великою мірою сформована у 1919 році, не була бездоказовою. Вона стала результатом численних клінічних досліджень автора, а також його студій з міфології, історії релігій та літературознавства. До того ж, їй передували ідеї таких видатних філософів, як Платон, І. Кант, А. Шопенгауер, А. Бастіан та ін.

Архетипи – це первісні схеми, закладені у колективному несвідомому й здатні періодично усвідомлюватися і впливати на поведінку людини. Якщо вони знаходять своє відображення у витворах мистецтва, то наближають їх до реципієнта, навіюють думки та ідеї.

Окрім теорії архетипів, К. Юнг створив теорію психологічних типів, із якою нерозривно пов'язані його погляди на типи творчості. Їх два – психологічний та візіонерський. Письменники-візіонери здатні контактувати із несвідомим та його вмістом – архетипами (до таких митців належали, зокрема Т. Шевченко. Базуючись на народнопісенних джерелах свідомості та поетики художньої творчості, Т. Шевченко зображає у своїй поетичній творчості основні архетипні образи української культури – Матері (у різних її проявах, доброї, берегині, а також грізної), Долі (як особистої, так і колективної) і Мудрого Старого (виявляється в основному через кобзаря, перебендю, що часто сидить на могилі).

## РОЗДІЛ III. ВІДОБРАЖЕННЯ АРХИТИПНОГО КОНЦЕПТУ «ДІМ – ПОЛЕ – ХРАМ» У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА

### 3.1. Топос «Дім»

Дім у Т. Шевченка є архетипним виразником держави, це передовсім політичний Дім, «своя хата», про що говорять у своїх дослідженнях П. Іванишин [24],[23], Г.Клочек [26], [Error! Unknown switch argument.], О. Циганок [58].

Топос Дому уособлює у Шевченка хату, де чекає Мати (Україна-мати чекає своїх «нерозумних дітей», «юродивих дітей», і простих, і еліту із «Послання...», що шукають правди на «чужому полі», а своє занедбане, колоніальне). Це в мати-вдовиця (теж символ бездержавної країни), і мати-берегина, котру «кинули діти» («Не кидай матері, казали...»).

Поет умовляє, а тому говорить про Україну як про «рай тихий», тобто підкреслює красу її природи (мотив України як раю, що зіпсований її колоніальним та кріпосницьким буттям, є наскрізним у творчості поета). Одночасно він показує, що Україна перебуває в скрутному становищі, а й тому потребує допомоги. («...Полюбіте щирим серцем Велику руїну»). Не випадково цим рядкам передує вислів «дітей юродивих»: у процесі творення послання поет вийшов на одну свою смислову константу, тобто на характерний для його творчості образ України-матері, яку залишили діти (наприклад, «Розрита могила»). Ця образно-смислова константа фактично покладена в основу послання. Але якщо раніше образ України-вдови, сини якої перебувають «на чужій роботі», був самодостатнім, то зараз Шевченко розробляє його значно глибше. Він ніби вступив у відкриту і неприховано гостру розмову не так з Україною-матір'ю, як з її «юродивими дітьми», блудними синами, щоб усовістити їх, викликати в них почуття відповідальності за долю Батьківщини.

Дім як могила – символічний образ у Т. Шевченка. «Своєї хати» нема, бездержавність, Україна втратила прихисток. Тільки своя земля може стати



Домом. Т. Комаринець, аналізуючи поему-містерію «Великий льох» і тематично та ідейно близькі до неї твори, зазначає: «Образ могили в поезії Шевченка підпорядкований зображенню, з одного боку, національно-визвольної боротьби українського народу, а з другого – колоніальної політики царизму на Україні. Тому в нього могили одночасно свідки слави і безслав'я, боротьби за свободу і пригноблення» [28, с. 112]. Також архетип «Дім» у поемі «Наймичка» репрезентовано насамперед хутором як місцем «родового буття» українця, а Настю і Трохима (дід і баба) можна вважати закоріненими предками і представниками цього родинного простору:

«...Придбали хутір, став і млин,  
Садок у гаї розвели  
І пасіку чималу...» [64, с. 330].

Шевченкове послання фіксує і виражає драматизм ситуації, коли найосвіченіші представники нації шукають щастя «на чужому полі» і через те не задіяні у підтримці життєзабезпечувальних процесів у власному домі. Цей ненормальний, протиприродний стан, зумовлений бездержавністю нації. Таким чином, порушувався природний процес: нація, народжуючи «обраних» людей, не отримувала від них потрібної віддачі у вигляді розумової та духовної енергії, необхідної для нормального розвитку. Ось чому головний пафос послання полягав у тому, щоб переконати найосвіченіші прошарки української нації, її «інтелігенцію», «еліту» повернутись лицем до потреб свого народу. То мало бути повернення до природного стану речей.

Шевченко умовляє своїх земляків не шукати щастя на чужині, а повернутися до своєї хати:

В своїй хаті своя правда  
І сила, і воля [64, с. 348-349].

Геніальність наведеної сентенції, як зазначає Г. Ключек, в тому, що в ній запрограмована думка про державу (свою хату) як про найбільш вигідну форму існування нації [Error! Unknown switch argument., с. 193]. «Своя правда» –

це, виходячи зі смислового наповнення слова «правда» в Шевченковій творчості, своя Вища Справедливість, яку треба розуміти як право народу жити зі своїми справедливими законами, що формуються в процесі державного становлення. «Своя...сила» – це підвищена життєва енергія нації, що має власну державу як найбільш сприятливу для самореалізації форму існування. «Своя...воля» – це велике щастя бути незалежним, яке, безперечно, найпозитивнішим чином впливає на формування нації.

Топос Поля

А ви претесея на чужину

Шукати доброго добра,

Добра святого. Волі! Волі!

Братерства братнього! Найшли,

Несли, несли з чужого поля

І в Україну принесли

Великих слов велику силу,

Та й більш нічого [64, с. 349].

На яку це чужину «перлася» українська «еліта»? Яких «Великих слов велику силу» вони принесли з «чужого поля» в Україну? Поет не уточнює, що він вкладає в поняття «чужина». Проте, думається, і Росія, і Західна Європа для нього були однаковою мірою «чужиною». Там, особливо в Європі, вони набирались «європейської культури», різних популярних «вільнолюбних» гасел, але все це виявлялось пустоцвітом, не запліднювалось добрими домашніми справами.

Шевченко висловив тонкі і важливі істини: інтелектуальний рівень національної еліти цілком залежний від того, наскільки вона формується на власному ґрунті; важливим для неї є «момент істини», тобто абсолютна тверезість в оцінці минулого і сучасного; опора на власний ґрунт не виключає, а навпаки, передбачає засвоєння передового світового досвіду («чужому навчайтесь»); складовою інтелекту національної еліти є її

національна гордість. Це важливі і принципові моменти, в яких багато геніальних передбачень.

Шевченко точно висловив характерний недолік національно свідомих українців, який визначався певними особливостями національного менталітету, – їхню емоційну розчуленість, яка часто заважала адекватно оцінювати як власну історію, так і тогочасні реалії. Відсутність такої адекватності – велике зло, недопустима розкіш для еліти, на якій лежить відповідальність за долю нації. Екстремальні умови життя народу вимагали від його поводитирів реальної оцінки ситуації, вольової зібраності, точного вибору тактики і стратегії, наполегливості у досягненні мети.

Знаковим твором, що розкриває архетипний образ Дому через ідею своєї хати, що є уособленням політичного образу держави, є вірш «Світе тихий, світе ясний...». Так, автор говорить: «За що ж тебе, світе-брате, / В своїй добрій, теплій хаті / Оковано, омурано... І як перспектива подолання імперського існування – слова: «А кропилом будем, брате, / Нову хату вимітати!» [63]

Концепція архетипу «Дім» осмислюється та описується у роботах багатьох інших авторів. До прикладу, О. Циганок вважає, що домом є «певний мікрокосмос, у замкненому просторі якого проходить родинне життя: тут споконвіку відбуваються різні трудові процеси – готують їжу, відпочивають, святкують сімейні події та відправляють обряди, в ньому зосереджуються всі численні зв'язки і взаємини між членами сім'ї» [58, с. 119]. Ж. Янковська схиляється до схожої думки, що «Дім» є уособленням родинного затишку. Вона вважає, що «...Дім» є Домом лише тоді, коли у ньому живе родина, панує гармонія у людських стосунках, розуміння, що властиво лише людям» [71, с. 106]. Отже, з вищезазначених тверджень можна зробити висновок, що кистяк архетипу залишається незмінним навіть у сучасній літературі.

### 3.2. Топос «Поле»

Топос, місце, яке може номінувати як просторове явище природного світу (дорога, шлях, конкретний ландшафт – ліс, степ, пустеля, поле, лан, луки, гай, байрак, сад, гори і т. д.) зумовлює етнопсихологічний портрет етносу.

За визначенням П. Кононенка, найприкметнішою особливістю української художньої словесності (уснопоетичної народної творчості й писемної літератури) є органічний синкретизм з історією, національним характером, долею народу: «Усе те, і найперше – Природа як мати зумовлює й усі види творчості, а найперше – художню словесність, деміургом якої є душа – душа людини (роду, племені, нації) як глибинне й багатогранне відбиття (дзеркало) душі Природи» [29, с. 101].

Географічні та природні умови – один з найважливіших чинників, які впливають на формування національної свідомості. «Рідний ландшафт з його типовими флорою, фауною завдяки своєму унікальному психологічному сприйняттю складає невід’ємну частину інтегральної реальності» [29, с. 22].

В українському світовідчутті і народних уявленнях землеробів є низка архетипних трансформацій топосу Поля (це земля, степ, тобто відкритий простір, що і годує, і дає вольності, і, як необгороджена територія, стає часто об’єктом нападів, місцем бою і козацької слави).

У світоглядних позиціях основоположників української націософії топос степ виступає як майже тотожне поняття до «українськості». Степ в тому чи іншому аспекті був предметом обговорень, дискусій, досліджень, аксіом і теорем націософських, етнопсихологічних, геокультурних студій.

України, особливостей менталітету та української душі загалом можна підвести до спільного знаменника: геопсихічний фактор, матеріалізований топосом степу, який став одним із детермінантів становлення, розвитку і ствердження українського етносу. «Інтегруюча сила землі та найщирішого її регіонального втілення – степу настільки всевладна, що на неї вже віками замикається історія українського народу, його археологія, етнографія,

соціологія, література, демонструючи в тій орбіті скоріш своє взаємопроникнення, згаданий вже зв'язок усього з усім, ніж суто свою виокремленість. Звідси береться напрочуд плідний і такий характерний для українського типу образно-художнього мислення топос землі як одночасного вмістилища всього живого і мертвого» [8, с. 130–131], – увиразнимо словами В. Василенка.

Топосом Поля Т. Шевченко візуалізує Наддніпрянську Україну, епіцентром якої є Дніпро. За географічними вказівками автора читач відтворює так звану «етнічну карту» або «інфраструктуру українського історичного життєпростору», за якою визначається «своє» (рідне) та «чуже» (вороже). Ця дихотомія яскраво виявлена у поетичній творчості Т. Шевченка («Своє поле! Яке то ти Широке...Широке!.. Як та воля», «наше поле»-«чуже поле»), зокрема й при зіставленні створених митцем пейзажів українських степів із киргизьким степом-пустелею. У листі до А. І. Лизогуба поет пише: «В цій широкій пустелі мені тісно, а я сам [...]. Пустеля, абсолютна пустеля, без найменшої рослинності, пісок та каміння [...]. Дивлячись на це омертвіння (безжизненность), така туга охоплює, що не знаєш, що з собою робити, і якщо мені було б дозволено малювати, то, їй Богу, нічого не малював би, така порожнеча» [62, с. 262].

Топос степу має достатньо розгалужену фреймову структуру, що посилює полісемантичність його художньо-асоціативної образності. Міфопоетичний комплекс «степ» входить у загальнонаціональний дискурс української духовності, оригінальної ментальності. Час і простір степу в літературному творі сприяють створенню і розкриттю художнього образу – людини, природи, країни, епохи.

У цьому контексті варто наголосити на особливій інформативній ролі художньої літератури в рецепції сакрального географічного образу. Це той знаковий випадок, коли література «відіграє роль джерела інформації не про саму себе, а про щось зовнішнє стосовно себе» [49, с. 47].

Інтерпретація окремих тем, сюжетів, мікрообразів, локусів, мотивів, пов'язаних із топосом степу, набуває викінченості і певної смислової завершеності через введення у мегатекст степу. Образ-локус могили так і залишився б у вузькому розумінні символом смерті, домовини, історії, якби не історіософський контекст «могила-степ» («На могилі козак сидить / та на кобзі грає»), наприклад, у творчості Т. Шевченка. Додатковими смислами доповнюється ця образна синтеза у світлі структурно-семіотичного підходу, у контексті творчості декількох письменників.

Концептуальна повнота буття могил у контенті Шевченкової історіософії в першу чергу досягається осмисленням «Заповіту»: «Як умру, то поховайте Мене на могилі Серед степу широкого На Вкраїні милій, Щоб лани широкополі, І Дніпро, і кручі Було видно, було чутно, Як реве ревучий» [63, с. 750-752]. Художньо довершена, витончено естетизована поетом пейзажна картина степової України – факт, який важко спростувати.

Та найголовніша її цінність у символіко-виражальній складовій: Т. Шевченко, сакралізуючи степові могили, «закріплює» їх ейдетичність і знаковість для пейзажу степу («у Шевченка немає могил без степу і немає степу без могил» [27, с. 209], вони стають кодами його націософських поглядів (медіатори між зовнішнім і внутрішнім, profanum і sacrum, минулим і майбутнім): Усі ті могили, усі отакі. Начинені нашим благородним трупом, Начинені туго. Оце воля спить! «Буває, в неволі іноді згадаю...»).

У контексті художньо-літературному могили-кургани сприймаються своєрідними «синапсами». Пригадаймо кобзаря Перебендю: На могилі кобзар сидить Та на кобзі грає. Кругом нього степ, як море Широке, синіє; За могилою могила, А там – тільки мріє... «Перебендя». Старий кобзар усамітнися, «заховавсь в степу на могилі, щоб ніхто не бачив», і саме в цьому сакральному локусі відбувається незвичайне спілкування Перебенді з Богом («То серце по волі з Богом розмовля»). Характеризуючи художній простір народнопісенного фольклору відмічаємо сакралізацію образу могили.

В історичній думі «Смерть козака бандуриста», як і в Т. Шевченка, «...сидить на могилі // Козак старесенький, Як голубонько сивесенький, // Та на бандуру грає-виграє...» [48, с. 71].

Консолідує образи двох кобзарів чистий степ та місія носителя і будителя історичної пам'яті («І будуть козаки подорожні проїжджати, // І твій голос зачувати...» [48, с. 72].

Естетичний модус архетипного художнього образу Поля доповнює загально історіософську, Шевченкову концепцію топосу степу – Поля, землі, могили.

Варто підкреслити: художній образ степу – складний естетичний об'єкт, наділений глибоким історіософським змістом. Тенденційно центральною віссю хронотопу степу є його вічний, безкінечний час (пов'язаний із ним мотив Вічності степу). Фізично-географічний простір степу одухотворюється, сакралізується в художньому просторі твору.

### 3.3. Топос «Храм»

Ідея «Храму» – це «святині» людини та етносу. Як вважає С. Кримський, «Храм» «поєднується з національною ідеєю і в цьому розумінні означає зв'язок небесного та земного, ідеологію софійного, освяченого мудрістю буття». Топос Храму має архетипне значення і пов'язується із загальною ідеєю побудови національної держави в мистецькій, культурній та суспільно-політичній концепції Т. Шевченка. Знаковим твором є «Стоїть в селі Суботові...»:

Стоїть в селі Суботові  
 На горі високій  
 Домовина України,  
 Широка, глибока.  
 Ото церков Богданова.  
 Там-то він молився,  
 Щоб москаль добром і лихом

З козаком ділився [Error! Unknown switch argument., с. 327].

Церква-Храм стає могилою України, сакральним осердям містичного зла.

Т. Шевченко – глибоко релігійний, християнський поет. Однак втрата держави вважається несправедливою, взагалі увесь поточний стан справ у підімперській Україні несправедливий. Справжній Храм поруйновано, і духовний, і Храм як метафору християнської України.

Вірш Т. Шевченка «Світе ясний! Світе тихий!..» (27 червня 1860 р.), що за життя поета не друкувався через цензурну заборону, традиційно вважається найбільш гострою антицерковною поезією не тільки в українській, а й у всій світовій літературі. У шевченкознавстві твір інспірував тривалі дискусії навколо питання про його ідейно-образну основу та релігійність автора. Одностайності в розумінні твору немає й до сьогодні.

Утім, наразі загально визнано, що креативною базою для створення вірша став церковний вечірній піснеспів «Світе тихій, святые славы» (повний церковнослов'янський текст молитви: «Свѣте тихій, святые славы Безсмертнаго Отца, Небеснаго, Святаго, Блаженнаго, Ісусе Христе! Пришедше на западь солнца, видѣвше свѣт вечерній, поемъ Отца, Сына и Святаго Духа, Бога. Достоинъ еси во вся времена пѣть быти гласы преподобними, Сыне Божій, животь даяй, тѣмже мірь Тя славить» [20, с. 634]) – гімн Ісусу Христу, написаний єрусалимським патріархом VII ст. Софронієм. Тут Спасителя іменовано тихим світлом від Небесного Отця, бо прийшов Він на землю не в повній божественній славі, а тихим світлом цієї слави. Традиція визначення Христа «Свѣтомъ», тобто «Світлом» (див. Символ віри, Акафіст Господу Ісусу Христу тощо), сягає книг Святого Писання.

Так, у старозавітних пророкуваннях про Месію згадується як про «Світло Правди» (Мал. 4:2), «сяєвом слави Отця» називає Господа апостол Павло (Євр. 1:3); за свідченням євангеліста Іоанна, сам Спаситель, навчаючи в Єрусалимському храмі, користувався цим образним визначенням: «Я



Світло для світу. Хто йде вслід за Мною, не буде ходити у темряві той, але матиме світло життя» (Ів. 8:12); «Доки Я в світі, – Я Світло для світу» (Ів. 9:5); «Я Світло, на світ прийшов, щоб кожен, хто вірує в Мене, у темряві не зостався» (Ів. 12:46), тощо.

Шевченковий піснеспів «Свате тихій, святе славы...» переосмислюється відповідно до його художнього завдання – привернути увагу читача до проблеми відходу Церкви від ідеалів та життя первісних християн, від осквернення Храму-держави.

Привертає увагу те, що, обираючи позицію християнина (тобто людини, всиновленої Богу через віру в Його Сина Ісуса Христа), поет, однак, створює відмінну від класичної моделі молитви ситуацію, яка тут набуває парадоксального та навіть революційно-гротескного характеру. У вірші ідеальний адресат звернення – Господь – опиняється на місці приниженого та потребує спасіння, тоді як адресант – ліричний герой, – виказуючи своє глибоке співчуття Спасителю (1-а строфа), закликає Його до активних революційно-реформаторських дій (буквально: до знищення церковної атрибутики), пропонуючи свою підтримку в боротьбі за оновлену Церкву (2-а строфа). Висока емоційність та внутрішній драматизм твору, контрастуючи подекуди з наспівною інтонацією вірша, підкреслюють значущість для Шевченка проблеми відходу Церкви від Христа.

Топос Храму у цьому вірші має метафоричне значення Храм як Христос. У дискусіях шевченкознавців навколо питання про ідейний зміст вірша дилемою з самого початку стала ідентифікація адресата, на звернення до якого побудовано твір. Було запропоновано кілька варіантів, згідно з якими образ «світа» інтерпретувався як «просвіта», що несе свободу; «освіта», під якою розумілися прогресивні ідеї, позитивні знання, що заховані од народу релігією – «багрянцями», «розп'ятієм»; «людство» тощо. По-романтичному туманним є «віртуально-соціальне» трактування цього звернення, запропоноване діаспорним шевченкознавцем С. Смаль-Стоцьким, який припустив: «Це, очевидячки, не реальний, не тодішній ані теперішній

світ, а тільки уява. Але ця уява має у поета все ж таки реальну підставу, це світ робочих голів, роботящих умів...» [45, с. 9].

Утім, здогад, що поет у вірші звертається до Ісуса Христа, вперше було висловлено вже в примітках до «Кобзаря» 1934 р., де відзначено, що Шевченко звертається «до якогось таки «спасителя» (хай і ворожого всім жандармам у рясах і жандармам у мундирах...), наче переконуючи того «спаса», що його таки «не добито». Схожу думку було висловлено у статті В. Затонського «Пошана революціонерів»: «Там, де він пропонує «з багряниць онучі дроти, явленими піч топити», він звертається саме до того таки Христа спасителя, що його звать «світом ясним», «світом тихим».

З нашої точки зору, вірш віддзеркалює неоднозначність світоглядних переконань поета і, зокрема, синкретичність його релігійних поглядів, які можна вважати позаконфесійними. Втім, щодо засвоєння певного архетипного культурного дискурсу Шевченком, то слід погодитись з тими дослідниками, які вважають, що в цьому плані поет найближче стояв до обрядовості східного християнства, конкретніше – православ'я, про що свідчать числені звернення до трьох осіб (Отця, Сина і Святого Духа), до Богородиці, деяких святих Православної Церкви, шанобливе ставлення до ікон.

Т. Шевченко обстоював відродження правдивого первісного християнства, його топос Храму метафізичний, духовний, на протигагу будь-якій офіційній державно-церковній релігії, котру, за влучним виразом Л. Плюща, «не приймає ні у вигляді Перунів, ні у формі православного цезарепапізму-візантійщини та папоцезаризму годованого ченця «на апостольському престолі», ні Бога-самодержця, ні навіть Богоматері – інколи візантійської цариці» [38, с. 97]. Різко негативне ставлення Шевченка до «обрядовірчого» християнства взагалі і до «візантійщини» руської Православної Церкви, зокрема, обтяжував той храмовий несмак, з яким він неодноразово стикався і який його нерідко відштовхував від храмової служби

в «християнських капищах» (див., наприклад, записи в «Щоденнику» від 27 вересня 1857 р., від 22 березня 1858 р.).

Але, не розуміючись на всіх тонкощах християнського вчення, яке сприймав з точки зору власної візії ідеального стану світу, у вірші «Світе ясний! Світе тихий!..» поет не виявляє себе ані войовничим атеїстом, ані антиклерикалом у повному розумінні цього слова.

Виходячи з тексту вірша, можна впевнено стверджувати, що Тарас Шевченко мав на меті не заклик до знищення релігії та церков, а відстоювання того правдивого ладу Церкви, що існував за часів раннього християнства. Саме первісний церковний лад, де на основі братньої Христової любові паства була тісно зв'язана з духовенством, образно визначається Шевченком як «добра, тепла хата» Спаситель – як «світ-брат». Ліричний герой вірша гнівається лише через те, що предмети культу та формальний акт його здійснення заступили живу віру, поховали під собою живого Бога.

Поетика твору на усіх своїх рівнях (лексичному, стилістичному, версифікаційному) майстерно підпорядкована загальному задуму Шевченка – стилізації літургійного гімну в полемічних цілях. Структурно-семіотичний аналіз твору дає змогу реконструювати якомога об'єктивніше особливості художнього світобачення поета.

«Світе ясний! Світе тихий!» – невеликий за обсягом твір (16 рядків), написаний восьмискладником (4 + 4) – розміром, подібним до колядок, веснянок та інших обрядових пісень [42, с. 121]. Поділ вірша на дві частини – дві октави – маркує перехід від одного ліричного настрою до іншого.

У першій строфі, де промовисто відчутні ремінісценції з церковнослов'янського тексту гімну Христу Софронія (перифраз «Світе ясний», «Світе тихий»), головною є молитовна ситуація лагідно-любовного і водночас стурбовано-тривожного звернення ліричного героя до ідеального адресата. Інверсія (1–2 рядки), неодноразове повторення біблійного метафоричного визначення ідеального реципієнта «світе», ампліфікація

епітетів позитивної оцінки – «ясний», «тихий» (у «Більшій книжці» – авторське написання «тихій», як в церковнослов'янському тексті гімну), «вольний, несповитий» – усе це відразу надає мовленню ліричного героя характеру і небуденної піднесеності, і особливої, молитовної сердечності. Відчуття святої «тихості» ідеального адресата та ідеальної Церкви-«хати» підсилює алітерація на глухі «с» і «т» в 1–4 рядках. Але з 3-го рядка звернення до адресата поступово набирає нових обертонів: у реченні, побудованому на риторичному запитанні, промовисто відчутна інтонація голосіння.

У другій строфі маємо мотив вільного, а отже, істинного пробудження-відродження світла вчення Христа, який, за визначенням поета, є «світом» «вольним, несповитим». Тож за контрастом з розпачливим тоном першої строфи друга вирізняється оптимістичним, революційно-реформаторським настроєм. Вона побудована на бадьорих імперативних закликах ліричного героя до «світ-брата».

Істинний Храм сплюндровано, у поемі «Кавказ» теж про це йдеться:

І звір того не зробить дикий,  
Що ви, б'ючи поклони,  
З братами дієте... Закони  
Катами писані за вас,  
То вам байдуже, в добрий час  
У Київ їздите щороку  
Та сповідаєтесь, нівроку,  
У схимника!... [64, с. 101–108].

Свою думку стосовно пріоритетного місця Христового вчення відносно культу в Церкві поет затверджує з усією пристрасністю власної вдачі, оголошуючи справжню війну «терору обрядів» (Д. Степовик) у вигляді гротескового образу побутового використання церковної атрибутики, до якого ліричний герой закликає «світ-брата». Цікаво, що в оригіналі слово

«явленними» у значенні «чудотворними іконами» (про існуючу класифікацію ікон див.: [47, с. 375]) поетом виділено.

Балансуючи на межі позірною «блюзнірства» і реального «богохульства», поет, втім, її не переходить. Адже його ліричний герой, попри потужний у другій строфі народно-розмовний струмінь та епатажний стиль мовлення, загалом знаходиться в ситуації шанобливого спілкування з Богом і має на меті «священний» захист Його вчення, котре покликане просвітити та врятувати душі людей.

Заслуговує на увагу при цьому суб'єкт-суб'єктна структура вірша, яка маркується зверненням героя до ідеального адресата від третьої особи і тому є близькою до літургійних текстів, де особистий, інтимний характер висловлювань суб'єкта мовлення не заважає йому водночас бути, за висловом С. Аверинцева, «свого роду парадигмою для скорбот та надій колективного «я» [1, с. 287].

Мотив пробудження, що є домінуючим у творі загалом, та панівним у другій строфі зокрема, створений і багаторазово підсилений за допомогою лексико-фонетичних і ритміко-синтаксичних засобів виразності. Рішучий, бойовий настрій передовсім передають спонукальні (з дієсловами, що римуються) та окличні безособові речення.

Надзвичайний лаконізм перших двох речень («Не добито! Стрепенися!») та особливості ритміко-синтаксичної структури третього («Та над нами просвітіся, / Просвітіся!..») сприяють тому, що, не співпадаючи з кінцевою межею рядків, вони утворюють відчутні паузи всередині них (рр. 9, 11), у результаті чого вірш набуває динамізму, напруженості та експресії, властивих вже не стільки пісенно-молитовному, скільки спонтанно-розмовному мовленню ораторського плану.

Інерція цього потужного революційного настрою в наступних рядках зберігається завдяки таким художнім прийомам, як: синтаксичний паралелізм у 12–14 рядках, з характерною для поетичного стилю Шевченка «згущеною присудковістю» (Н. Чамата [59, с. 437]), яка динамізує розповідь, надаючи

інтонації виразності живого мовлення; дієслівна рима в 12–14, 15 рядках («драти» – «закуряти» – «топити»); тонка алітерація звукових сполучень «стр», «пр», «гр», «др», що в комплексі з виразним у звуковому плані повтором «Будем, брате» (рр. 11, 15) дозволяє закінчити твір на високій, оптимістично-бадьорій ноті революційного виклику ліричного героя, задивленого в майбутнє оновленої Церкви («нової хати»).

Топос Храму духовного зустрічається і в «Давидових псалмах». Алюзії на ветхозавітний храм Соломона, зруйнований у Єрусалимі, очевидні. У десяти ретельно відібраних Шевченком псалмах (1, 12, 43, 52, 53, 81, 92, 132, 136 і 149-му за церковнослов'янською нумерацією) поет, переймаючись злощасною долею свого народу, створив метаісторію України, підкріплену авторитетністю сакральних текстів першоджерела та переконливістю образу поета-пророка, здатного силою свого Глаголу керувати серцями співвітчизників. Паралель Україна – Єрусалим, яку поет тут розвинув, прочитується з підтексту псаломних обробок, рецепція яких у зазначеному векторі відбувається й завдяки глибоко продуманій загальній композиції циклу.

Звернувшись до Книги Хвалінь, Шевченко, як і багато інших поетів світу, зумів широко використати наявну в ній можливість тонкої ідейно-тематичної модифікації з художньою метою: за допомогою вибору певних пісень для переспіву, зсуву акцентів, через розширення або стискання оригінального змісту (див. нижче) він створив прозору паралель Україна – Єрусалим, не вдаючись при цьому до прямого використання понять, що вказували б на національно-патріотичний орієнтир ідейно-образної системи циклу, як це було в М. Шашкевича. Автентична назва, яку поет обрав для циклу, великою мірою репрезентує твір як єдиний сакральньо-профанний простір, зорієнтований на відповідну напівсакральну рецепцію українського читача.

Псалми Шевченкового циклу – це, безумовно, не сакральні тексти, але вони інспіровані богодухновеними текстами, семантика яких поетично осмислена, засвоєна і по-новому втілена автором.

У парафрастичних псалмах, зокрема вільних, до яких зараховуємо Шевченковий цикл, поет усе одно змушений виходити з первісно заданого канону, проблематики й тематики першоджерела.

Ліричний пафос Шевченкових «Псалмів» впливає із загальної спрямованості водночас і на тематичну залежність від першоджерела, і на варіативність, модифікацію, породжену суб'єктивним сприйняттям оригіналу. Попри тематичне й жанрове розмаїття, більшість пісень Псалтиря просякнуті молитовним началом хвалебного або прохального типу. Як зауважує свящ. Петро Зуєв, «псалми глибоко ліричні; це, передовсім, особиста молитва. І як такі вони настільки драматичні, настільки спонукувані серцем» [22, с. 147].

Християнська складова світогляду Шевченка проявляється в його «Давидових псалмах» лише спорадично (53), але назагал, розбудовуючи в циклі паралель Україна – Єрусалим, Шевченко, як ніхто інший, увійшов у саму глибину почуттів старозавітного псалмоспівця, котрий, переймаючись проблемами юдеїв як народу-обранця, спрямовує свій гнів на його соціальних та зовнішньополітичних ворогів, яких прирівнює до ворогів Бога, а тому щиро бажає їм Божої помсти, висловлює впевненість у їхню незворотну загибель від Божого покарання. Зважаючи на це, дуже важко погодитися з твердженням польського дослідника В. Мокрого, що в способі обробки Шевченком оригіналів Псалтиря проявляється «християнський спосіб» їхнього осмислення й інтерпретації, завдяки чому «деякі неясності» в піснях Старого Завіту «були доповнені тлумаченнями, відповідними до християнського вчення про посланництво Ісуса Христа» [74, с. 72].

Отож, художній простір «Давидових псалмів», чітко підпорядкований авторському задумові, вирізняється на тлі першоджерела промовистою тенденційністю. Наявність двох головних опозицій – «свій праведний і свій

нечестивий (або «лукавий»)» та «знедолений свій і «сильний чужий» (або «ворог»))» – відповідають провідній ідеї твору – ідеї політичної незалежності народу та суспільної злагоди на основі єдності національних інтересів та моральної досконалості (дотримування Божого закону), що послідовно реалізується в циклі на всіх його поетико-семантичних рівнях, виявляючись в особливостях композиції.

### **Висновки до 3 розділу**

Поетична творчість Т. Шевченка закорінена в народнопісенну фольклорну традицію, є художнім розгортанням архетипних образів колективної української свідомості, що виражаються через базові для української ментальності топоси і локуси, як фізичні, географічні, так і метафізичні духовні, а саме: топос Дому, що уособлює державу, «свою хату», топос Поля, що постає у різних варіаціях степу і землі.



## ВИСНОВКИ

Вплив Т. Шевченка на формування української культури та літератури важко переоцінити. Його феномен полягає у тому, що він, наче медіум, став виразником, художнім ретранслятором архетипів колективного несвідомого, що сягає народнопісенних, фольклорних джерел, і водночас сформував не одне покоління українців, «і мертвих, і живих, і ненароджених», пробудив національну свідомість, не дав згаснути українському духові.

У роботі ми поєднали літературознавчі методи дослідження із аналітико-психологічним, що дало змогу по-новому проінтерпретувати поезію Т. Шевченка, прочитати за текстом, персонажами та їхніми діями несвідомий підтекст.

У теоретичному розділі ми намагалися розкрити історію терміна «архетип» та його семантики за К. Юнгом, простежили, праці яких філософів вплинули на вченого і що саме він запозичив. Учений справедливо стверджував, що використовуваний ним термін «архетип» – більш емпіричний і менш метафізичний порівняно з аналогічним терміном, який використовували ідеалістичні філософи. У запропонованому дослідженні під словом «архетип» слід розуміти саме первісну форму, яка існує з незапам'ятних часів, але позбавлена будь-якого змісту. Змісту вона набуває, лише активізуючись у свідомості людини.

Також ми зацентували увагу на тому, як напрацювання у галузі аналітичної психології були розвинуті міфологічною критикою. Проаналізувавши поетичні твори Т. Шевченка крізь призму теорії архетипів, було зроблено висновок, що у центрі архетипного світу Т. Шевченка – першообрази Великої Матері, Долі та Мудрого Старого у їхніх різних варіаціях. Проблема матері-покритки, Т. Шевченко вирішує однозначно: у родині повинні бути як матір, так і батько. Поєднання жіночого начала із чоловічим забезпечує гармонійне існування, наявність тієї самої долі, пошуком якої переймаються Шевченкові герої.

Національні архетипні образи у Шевченка розкриваються через топоси Поля, Храму та Дому («свої хати», за визначенням П. Іванишина, політичного образу держави).

Поле (ди́ке поле, степ) – це сакральне місце народження і смерті, культури, історії, праці і побуту, кохання і ненависті. Пасіонарна сила степового космосу суттєво позначилася на історичній долі України, що відбилося і в літературному дискурсі Тараса Шевченка.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / Київ : Дух і літера, 2004. 640 с.
2. Андієвська Е. Джалапіта. Львів : Піраміда, 2006. 160с.
3. Андрусів С. Національний космо-психо-погос і національна ідентичність // Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. : Монографія. Львів - Тернопіль, 2000. С. 27.
4. Антонович В. Уманский сотник Иван Гонта (1768г.) // Киевская старина. 1882. Т. 4. №11. С. 250-276.
5. Барвінок Г. Зібрання творів: у 2 т. / упоряд. В. Шендеровський, В. Яременко. Львів : БаК, 2011. Т. 1. 572 с.
6. Биркхойзер-Оэри С. Мать: архетипический образ в волшебной сказке. Москва : Когито-Центр, 2010. 255 с.
7. Бойко Ю. Професор Микола Миколович Глобенко і українська література. Вибране. Гейдельберг, 1990. Т. 4. С. 52–69.
8. Василенко В. Наша доля прослалася степами. Есе-роздум // Пам'ять століть. 1998. №6. С. 125–138.
9. Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років ХІХ століття: монографія. Суми : Собор, 2005. 446 с.
10. Гатальська С. Філософія культури. Київ : Либідь, 2005. 328 с.
11. Гачев Г. Космо – Психо – Логос: Национальные образы мира. Москва : Академический проект, 2007. 511 с.
12. Гердер Й. Із праці "Про вплив поетичного мистецтва на звичаї народів" // Мислителі німецького романтизму. Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. С. 69–82.
13. Гилкрайст Ч. Круг девяти: Аспекты психики современной женщины в девяти архетипах [пер. с англ. Е. Мирошниченко]. Москва : ООО Издательство «София», 2007. 224 с.
14. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів, 2000. 263 с.

15. Гроф С. Путешествие в поисках себя [пер. с англ. В. Майков]. Москва : Издательство Института Психотерапии, 1994. 342 с.
16. Гудзь О. Елементи психоаналізу у Г. Сковороди і Т. Шевченка // Шевченкознавчі студії. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 1999. Вип. 2. С. 144–156.
17. Дзюба І. Шевченко і Шіллер: візія ідеального стану суспільства // Вікно в світ. 1999. № 2. С. 186–195.
18. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ : Факт, 2006. 148 с.
19. Задорожна Л. Співвідношення символів у поезії Т. Шевченка // Шевченкознавчі студії. Вип. 1. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 1999. С. 26–49.
20. Закон Божий для семьи и школы / [сост. протоир.Серафим Слободской]. [4-е изд.]. Нью-Йорк, 1987. (Репринт : Москва, 1990). 723 с.
21. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
22. Зуев Петр, свящ. Тихое присутствие Сергея Аверинцева // Псалмы Давидовы [пер. С. С. Аверинцева]. Київ : Дух і літера, 2003. С. 144–149.
23. Іванишин П. Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2001. 174 с.
24. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія. Київ : Академвидав, 2008.
25. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич [пер. з англ. О. Мокровольський]. Київ : Видавничий дім «Альтернативи», 1999. 392 с.
26. Клочек Г. До істинного Тараса Шевченка: Національна ідея – домінанта творчості Шевченка // Літ. Україна. 2001.
27. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Навчально-методичний посібник. Київ, 1998.

28. Комаринець Т. Поема «Великий льох» у контексті Шевченкової концепції України // Тарас Шевченко. Текст і контекст. Великий льох. Черкаси : Видавець Ольга Вовчок, 2013. С. 102–116.
29. Кононенко П. Українознавство: Підручник. Київ : Либідь, 1996. 384 с.
30. Луцький Ю. Архетип байстрюка в поезії Шевченка // Збірник Харківського історико-філологічного товариства: Нова серія. Харків, 1993. Т. 1. С. 105–110.
31. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Наука, 1976. 407 с.
32. Моклиця М. Покритка в творчості Шевченка (Психоаналітична інтерпретація). *Слово і Час*. 2000. № 3. С. 24-31.
33. Нахлік Є. Доля // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. Київ : Наукова думка. 2008. С. 162–185.
34. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2003. 567 с.
35. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ, 1992. 88 с.
36. Нойманн Э. Книга Великая Мать. Глубинная психология и психоанализ. Москва: КДГУ, 2012. 412 с.
37. Пірен М. Основи етнопсихології / Марія Іванівна Пірен. Київ : Наукова думка, 1998. 315 с.
38. Плющ Л. Християнська філософія Шевченка // *Сучасність*, 1997. № 3. С. 97–98.
39. Раевский С., Хегай Л. Методы аналитической психологии К. Г. Юнга/Основные направления современной психологии. Москва : Когито-Центр, 2000.
40. Руссо Дж. Юнгианский анализ гомеровского Одиссея // Кэمبرиджское руководство по аналитической психологии. Москва : Добросвет. 2000. С. 358–380.

41. Самуэлс Э. Юнг и постъюнгианцы. Курс юнгианского психоанализа. Москва : ЧеРо, 1997. 416 с.
42. Сидоренко Г. Ритміка Шевченка. Київ : Київський ун-т, 1968. 182 с.
43. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій (звірослов): Національний характер, суспільна мораль і духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах. Київ : Дніпро, 2001. 140 с.
44. Слухай Н. Архетипи художньо-мовної творчості Шевченка // Тарас Шевченко і європейська культура. Зб. праць Міжнар. наукової шевченківської конференції [20–22 квітня 1999 р.]. Черкаси : БРАМА, 2000. С. 313–321.
45. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. Нью-Йорк – Париж – Торонто, 1965.
46. Смілянська В. Структура і смисл: Спроба наукової інтепретації поетичних текстів Тараса Шевченка / Смілянська В. Л., Чамата Н. П. К., Вища школа, 2000. 207 с.
47. Степовик Д. Настідуючи Христа: Віруючий у Бога Тарас Шевченко // Олени Теліги. 2013. №2. 480 с.
48. Українські народні думи та історичні пісні: Зб. / Упорядн., приміт. О. Т. Таланчук; передм. Б. П. Кирдана; худож. К. О. Музика. Київ, 1990;
49. Урись Т. Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія : Філологія. 2016. Вип. 1 (35). С. 96–100.
50. Ушкалов Л. Тарас Шевченко. Харків : Фоліо, 2009. 122 с.
51. Фон Франц М.-Л. Психология сказки. Санкт-Петербург : Б.С.К., 1998. 284 с.
52. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки. С. 233–263.
53. Фрай Н. Критическим путем // Вопросы литературы. 1991. № 9-10. С. 158–176.
54. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ, 1981. Т. 31. 295 с.

55. Франко І. Наймичка. Виклад габілітаційний, виголошений у Львівському університеті 18 лютого 1895. URL: <https://www.i-franko.name/uk/HistLit/1895/NajmychkaTShevchenka.html> (дата звернення: 10.08.2021).
56. Хендерсон Дж. Тень и Самость. Москва : «Клуб Касталия», 2018. 300 с.
57. Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа. Київ, 1992. С. 8–9.
58. Циганок О. Традиційна українська хата – важливий виховний простір // Вісник Чернігівського державного університету. Чернігів, 2012. Вип. 77. С. 43.
59. Чамата Н. Три типи віршової інтонації // Творчий метод і поетика Т. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1980. С. 380–443.
60. Черненко Г. Настольная книга юриста; Москва : Инфра-М., 1995. 352 с.
61. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с. (Спадок).
62. Шевченко Т. Кобзар [під ред. А. А. Хвилі й Є. С. Шабліовського]. Харків : Література і мистецтво, 1934. 472 с.
63. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 4 : Поезія 1837–1847 рр. 784 с.
64. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 1 : Поезія 1837–1847 рр. 784 с.
65. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 2 : Поезія 1837–1847 рр. 784 с.
66. Юнг К. Жизненный рубеж / Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени; [пер. с нем. А. М. Боковиков]. Москва : Прогресс, 1994. С. 185–203.
67. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме (українською). Львів: Видавництво «Астролябія». с. 587.

68. Юнг К. Избранное [пер. с нем. Е. Б. Глушак, Г. А. Бутузов, М. А. Собуцкий]. Минск : ООО «Попурри», 1998. 448 с.

69. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: Сборник. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 313–336.

70. Юнг К. Человек и его символы / Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л.; [пер. с нем. В. В. Зеленский]. Москва : Серебряные нити, 1997. 368 с.

71. Янковська Ж. Архетипний складник української літератури (аналітичні студії). Навчальний посібник (для викладачів, учнів та студентів середніх спеціальних навчальних закладів і закладів вищої освіти). Острого : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2019. 354 с.

72. Ярема Я. Уява Шевченка. З нагоди столітнього ювілею уродин поета. Тернопіль, 1994. 85 с.

73. Fordham F. An introduction to the Jung's psychology. London, 1972. 159 p.

74. Mokry W. Taras Szewczenko: między Prometeuszem a Chrystysem // Literatura I myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu: Szewczenko, Kostomrov, Szaszkevicz / Włodzimierz Mokry. Krakov, 1996. S. 35–129.